



HAL
open science

O romance moçambicano : história e mito

Adilson Fernando Franzin

► **To cite this version:**

Adilson Fernando Franzin. O romance moçambicano : história e mito. Linguistics. Sorbonne Université; Universidade de São Paulo (Brésil), 2021. Portuguese. NNT : 2021SORUL151 . tel-03903921

HAL Id: tel-03903921

<https://theses.hal.science/tel-03903921v1>

Submitted on 16 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ / UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ÉCOLE DOCTORALE IV – ED 020

Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

T H È S E

pour obtenir le grade de

- DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

- DOUTOR PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP

Discipline : Études Portugaises / Teoria Literária e Literatura Comparada

Présentée et soutenue par :

Adilson Fernando FRANZIN

le 06 décembre 2021

Le roman mozambicain : histoire et mythe

Sous la direction de :

M. Michel RIAUDEL – H.D.R., Université Sorbonne

Mme Sandra Margarida NITRINI – Professeure, Universidade de São Paulo – USP

Membres du jury :

M. Nazir Ahmed CAN – Professeur, Universitat Autònoma de Barcelona

Mme Rita de Cássia Natal CHAVES – Professeure, Universidade de São Paulo - USP

M. Fernando CUROPOS – H.D.R., Sorbonne Nouvelle

ADILSON FERNANDO FRANZIN

O ROMANCE MOÇAMBICANO: HISTÓRIA E MITO

Tese apresentada à École Doctorale IV:
Civilisations, Cultures, Littératures et sociétés
- Études Ibériques et Latino-Américaines da
Sorbonne Université em regime de cotutela de
tese com o Programa de Pós-Graduação em
Teoria Literária e Literatura Comparada do
Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de Doutor em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Michel Riaudel

Coorientadora: Prof. Dra. Sandra Nitrini

PARIS - SÃO PAULO

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

- | | |
|-------|--|
| F837r | <p>Franzin, Adilson Fernando</p> <p>O romance moçambicano: história e mito / Adilson Fernando Franzin; orientador Michel Riaudel; co-orientadora Sandra Margarida Nitrini – Paris / São Paulo, 2021.
292 f.</p> <p>Tese (Doutorado) - École Doctorale IV: Civilisations, Cultures, Littératures et sociétés - Études Ibériques et Latino-Américaines da Sorbonne Université.
Área de concentração: Études Portugaises</p> <p>Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.</p> <p>1. Romance. 2. Literatura Moçambicana. 3. Literatura Africana. 4. Literatura Comparada. 5. Mitos. I. Riaudel, Michel; II. Nitrini, Sandra Margarida.</p> |
|-------|--|

FRANZIN, Adilson Fernando. *O romance moçambicano: história e mito*. Tese (Doutorado) apresentada à École Doctorale IV: Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés – Études Ibériques et Latino-Américaines da Sorbonne Université em regime de cotutela de tese com o Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: __/__/__

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Michel Riaudel _____

Instituição: Sorbonne Université _____ Assinatura: _____

Coorientadora: Prof. Dra. Sandra Margarida Nitrini _____

Instituição: USP _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Nazir Ahmed Can _____

Instituição: Universitat Autònoma de Barcelona

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Rita de Cássia Natal Chaves _____

Instituição: USP _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Fernando Curopos _____

Instituição: Sorbonne Nouvelle _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Aos meus pais, Alécio Franzin e Maria
Pereira Franzin, pelo amor incondicional.*

*Às minhas irmãs Ana e Bete, pelo afeto e
cumplicidade de sempre.*

*A Alessandra, voz de serenidade em meu
caminho.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Doutor Fernando Curopos pela orientação segura e cordial que dispensou a mim desde as primeiras linhas desta tese. Igualmente à Professora Doutora Sandra Nitrini pelo apoio constante, pela firmeza e serenidade com que conduziu e co-orientou minha pesquisa mesmo diante de inúmeras intempéries. O respeito, o comprometimento e o profissionalismo são as marcas que ficam desse período de intenso amadurecimento intelectual.

Ao Professor Doutor Michel Riaudel, minha gratidão pela generosidade e pela diligência com que me recebeu já no final do processo de feitura da tese, tranquilizando-me diante de questões burocráticas que nem sempre nos são favoráveis.

À Professora Doutora Rita Chaves, agradeço pelo convite que me fez para participar de suas aulas na USP, ainda em 2017, época de meu retorno ao Brasil, o que transformou decisivamente a minha maneira de encarar as literaturas africanas. Para mim, acho oportuno confessar, seu consistente trabalho sobre as literaturas africanas não são meras fontes de informação e conhecimento, mas de inspiração e deleite.

Ao Professor Doutor Nazir Ahmed Can, meu agradecimento pela simpatia e cordialidade inatas que nem sempre se encontram nas universidades. Se sua partida para Barcelona, em certa medida, entristece os pesquisadores brasileiros que se debruçam sobre a literatura moçambicana, suas pesquisas têm nos dado ânimo para enfrentar os tempos sombrios e de incertezas.

À Professora Doutora Maria Helena Araújo Carreira, quem primeiramente me fez acreditar que eu poderia ter voz no âmbito acadêmico, minha eterna gratidão por anos de bons conselhos, estímulo e amizade. Foi com ela, em 2012, no mestrado feito na Université Paris 8, que tive meu primeiro contato com a literatura moçambicana. Desde então, tenho me dedicado a compreender Moçambique através de seus escritores e poetas com grande interesse e entusiasmo.

À Professora Doutora Maria Graciete Besse, agradeço muitíssimo por estar na base deste projeto de doutorado, mesmo não podendo ter dado continuidade à orientação. As aulas que tive na Université Sorbonne, a que chamávamos Paris IV, até hoje reverberam em meus trabalhos acadêmicos, igualmente sua conduta em sala de aula norteia as minhas práticas pedagógicas.

Igualmente pela importância do conhecimento transmitido através de inúmeras disciplinas de pós-graduação, agradeço ao Professor Doutor Mário César Lugarinho, à Professora Doutora Rejane Vecchia e à Professora Aparecida de Fátima Bueno, os quais contribuíram para ampliar meus horizontes e, conseqüentemente, conceder maior espessura epistemológica à minha tese.

Agradeço ainda à Professora Doutora Maria-Benedita Basto e à Professora Doutora Maria Araújo Silva por terem me acompanhado ao longo dos anos no Comité de Suivi organizado pela Université Sorbonne. Sem dúvida as discussões suscitadas nestes encontros serviram para reorientar os rumos de minha pesquisa.

Agradeço a Marinês Mendes pela atenção e carinho tão marcantes em sua figura, desejando que perfis parecidos com o seu se multipliquem nas universidades a fim de tornar as exigências burocráticas mais leves entre os pesquisadores.

Finalmente, agradeço a todas e todos colegas que, em Paris ou em São Paulo, fizeram da escuta e do diálogo a razão maior da minha trajetória.

*Que um enxame de mãos em prece
na orgia fantástica dos augúrios do nhanga
há-de voltar deste exílio
mais moçambicano connosco*

SIA-VUMA !

José Craveirinha

RESUMO

FRANZIN, Adilson Fernando. *O romance moçambicano: história e mito*. Tese (Doutorado) – Sorbonne Université em cotutela com a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Propõe-se com o presente estudo uma compreensão aprofundada sobre o fenômeno romanesco moçambicano, gênero literário que por várias razões se revelou tardio neste país. Para tal, remetendo-se ao período colonial, a história da literatura moçambicana está implicada à imprensa desde suas origens até a contemporaneidade, momento no qual o romance enquanto prática literária ultrapassa o conto e a poesia para se tornar o gênero mais cultivado entre os renomados escritores de Moçambique. Dessa forma, entre outros títulos, serão cotejados com maior rigor os seguintes romances: *Portagem* (1966), de Orlando Mendes, *Ventos do Apocalipse* (1995), de Paulina Chiziane, *O último voo do flamingo* (2000), de Mia Couto, *Campo de trânsito* (2007), de João Paulo Borges Coelho e *Entre as memórias silenciadas* (2013), de Ungulani Ba Ka Khosa. Ademais, evidencia-se a capacidade de perquirição e permanente diálogo que a linguagem romanesca estabelece com fontes históricas de períodos marcados por traumas advindos das guerras. Finalmente, sendo o hibridismo uma marca relevante do romance produzido em Moçambique, explora-se igualmente nesta análise a maneira pela qual os mitos tendem a reforçar os efeitos estéticos almejados pelos escritores.

Palavras-chave: Romance moçambicano. Literatura moçambicana. Literatura e história. Mitocrítica. Orlando Mendes. Ungulani Ba Ka Khosa. Paulina Chiziane. Mia Couto. João Paulo Borges Coelho.

ABSTRACT

FRANZIN, Adilson Fernando. *The Mozambicain novel: history and myth*. Thesis (Doutorado) – Sorbonne Université in cotutorship with the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This study proposes an in-depth understanding of the Mozambican novel phenomenon, a literary genre that, for various reasons, proved to be late in the country. To this end, the history of Mozambican literature, which dates back to the colonial period, is implicated from its origins linked to the press to contemporaneity, in which the novel as a literary practice goes beyond short stories and poetry to become the most cultivated genre among the renowned writers from Mozambique. Thus, among other titles, the following novels will be more rigorously collated: *Portagem* (1966), by Orlando Mendes; *Ventos do Apocalipse* (1995), by Paulina Chiziane; *O último voo do flamingo* (2000), by Mia Couto; *Campo de trânsito* (2007), by João Paulo Borges Coelho and *Entre as memórias silenciadas* (2013), by Ungulani Ba ka Khosa. Furthermore, it highlights the capacity for inquiry and permanent dialogue that the novelistic language establishes with historical sources from periods marked by traumas arising from wars. Finally, since hybridity is a relevant feature of the novel produced in Mozambique, it explores the way in which myths, amalgamated into novel structures that are sometimes less apparent, tend to reinforce their respective thematic groups.

Palavras-chave: Mozambicain novel. Mozambicain literature. Literature and history. Mythocriticism. Orlando Mendes. Ungulani Ba Ka Khosa. Paulina Chiziane. Mia Couto. João Paulo Borges Coelho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
-------------------------	----

I PARTE – ORIGENS DO ROMANCE MOÇAMBICANO

1.1. IMPRENSA E LITERATURA NO PERÍODO COLONIAL (1854-1974)	27
1.2. PÓS-INDEPENDÊNCIA: IMPRENSA, LITERATURA DE COMBATE E DISSENSÕES (1975-1986)	47
1.3. ORLANDO MENDES: <i>PORTAGEM</i> PARA O ROMANCE MOÇAMBICANO.....	61

II PARTE – ASCENSÃO DO ROMANCE MOÇAMBICANO

2.1. AS TRADIÇÕES ORAIS: DO CONTO AO ROMANCE CONTEMPORÂNEO.....	90
2.2. ESPECIFICIDADES DO UNIVERSO ROMANESCO MOÇAMBICANO.....	125
2.3. A FICÇÃO ROMANESCA NOS DESVÃOS DA HISTÓRIA: <i>ENTRE AS MEMÓRIAS SILENCIADAS</i> DE UNGULANI BA KA KHOSA E <i>CAMPO DE TRÂNSITO</i> DE JOÃO PAULO BORGES COELHO.....	153

III PARTE – A ESCRITA MÍTICA EM ROMANCES MOÇAMBICANOS

3.1. MITO E MITOCRÍTICA.....	181
3.2. RESSONÂNCIAS CRÍSTICAS E ESCRITA MÍTICA EM <i>VENTOS DO APOCALIPSE</i> DE PAULINA CHIZIANE.....	193
3.3. A PENA MÍTICA E A POÉTICA COMPÓSITA EM <i>O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO</i> DE MIA COUTO.....	219

CONCLUSÃO	243
------------------------	-----

RÉSUMÉ	251
---------------------	-----

BIBLIOGRAFIA

1. <i>CORPUS</i>	271
2. BIBLIOGRAFIA CRÍTICA SOBRE OS AUTORES.....	271
3. BIBLIOGRAFIA GERAL.....	273
4. OBRAS LITERÁRIAS.....	288
5. ESTUDOS DO IMAGINÁRIO, MITOCRÍTICA, APOCALIPSISMO, RELIGIÃO.....	291

INTRODUÇÃO

É notório o avanço que as literaturas africanas¹ de língua oficial portuguesa tiveram no cenário educacional brasileiro praticamente nos últimos vinte anos, fato que coincidiu com uma postura política nunca antes adotada pelo Estado em relação às instituições de ensino básico e superior do país. Dessa forma, a Lei nº 10.639, assinada a nove de janeiro de 2003, estabeleceu as diretrizes e bases da educação nacional para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, o que contribuiu decisivamente para a ampliação e desenvolvimento dos estudos africanos no Brasil, no sentido de resgatar não apenas uma importante matriz da formação identitária do povo brasileiro, mas também de proporcionar uma compreensão epistemológica mais substantiva da produção cultural oriunda da África.

No entanto, excetuando-se as universidades brasileiras que já tinham a proposta de direcionar suas pesquisas acadêmicas para o continente africano e uma minoria de profissionais que, por motivos diversos, permitiam-se corajosamente agregar tal temário em sala de aula, o fato é que a atividade docente, de modo geral, teve de adaptar com urgência seu conteúdo programático para atender a essa nova exigência, o que ocasionou a produção desenfreada de um sem-número de artigos, livros e materiais didáticos que pela premência contextual do início do século XXI, não pôde abarcar com sólido embasamento as múltiplas facetas africanas, nem mesmo aquelas cuja língua poderia irmanar, sob o signo do colonialismo, as cinco ex-colônias portuguesas da África ao Brasil.

Diante deste preâmbulo, o trabalho que ora propomos desenvolver não se destinará exclusivamente ao universo acadêmico com o qual temos de afinar nossa linguagem, submetendo-nos às regras e imperativos próprios desse tipo de produção de conhecimento, mas poderá também servir como importante instrumental aos diletantes das literaturas africanas, bem como a professores e estudantes que porventura quiserem se aprofundar na compreensão do fenômeno literário moçambicano, sobretudo, do gênero romanescos com o intuito de melhorar seu discernimento sobre a poética de reconhecidos

¹ Provavelmente o primeiro trabalho acadêmico a respeito das literaturas africanas de língua oficial portuguesa no Brasil data de 1979, cuja autora é a professora Simone Caputo Gomes. Trata-se de uma dissertação de mestrado intitulada *Uma recuperação de raiz: Cabo Verde na obra de Daniel Filipe*.

escritores e obter importantes subsídios históricos e míticos, com os quais a literatura moçambicana se entrelaça intimamente.

Nos dias atuais, como exemplo de uma maior divulgação da África em território brasileiro, poderíamos citar o caso do angolano Pepetela, o qual, em 2016, firmou-se como o primeiro escritor africano a figurar na lista de leituras obrigatórias de vestibulares com o romance intitulado *Mayombe*, presente nos exames da Fuvest. De igual modo o romance intitulado *Terra sonâmbula*, da lavra de Mia Couto, principal expoente literário de Moçambique, esteve no repertório literário exigido para o ingresso à Unicamp e estará na Fuvest em 2022. Na sequência, o romance *O último voo do flamingo* – livro que está presente no *corpus* que analisaremos ao longo de nossas páginas – também foi material preparatório de vestibulandos. Assim, uma vez que tais obras começam a circular de modo mais intenso e seus autores a transitar não somente em eventos universitários, mas também na mídia, é de se deduzir que as literaturas africanas de língua oficial portuguesa não mais estão limitadas aos seus países de origem, ora pertencem a articulações literárias supranacionais.

Conseqüentemente, podemos conjecturar um interesse cada vez maior pelas obras dos escritores africanos, os quais indubitavelmente expandem os horizontes da língua portuguesa com poéticas próprias que se diferem de padrões portugueses e brasileiros, que em dados momentos da história literária moçambicana serviram como paradigma para a constituição de um sistema literário, tal qual a reflexão tecida por Antonio Candido (1961, p. 25). Ademais, os títulos supracitados comprovam que a predileção pelo romance ocupa um lugar cimeiro entre as opções genológicas de que dispõem o público leitor e a crítica literária, o que parece motivar os escritores moçambicanos a se lançarem com vigor à escrita romanesca, em detrimento da criação de narrativas breves, as quais, outrora, eram consideravelmente mais cultivadas.

Nessa relação que envolve a vários níveis o livro de literatura moçambicana e seu público-alvo, hodiernamente há a verificação da expansão do mercado editorial em decorrência de maiores facilidades para publicação, fenômeno que no passado não se vislumbrava em decorrência de inúmeros fatores sociais e políticos. Sendo assim, num recuo cronológico à época colonial ou aos primeiros anos do pós-independência, como veremos, o romance enquanto gênero literário em Moçambique é uma atividade marcadamente rarefeita a exigir dos pesquisadores capacidades arqueológicas ante o difícil acesso a tais obras.

Resultado de uma cotutela com a Sorbonne Université e a Universidade de São Paulo (USP), mais especificamente entre o Departamento de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos e o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, no que concerne ao lastro metodológico, o presente trabalho estruturar-se-á através de uma dupla perspectiva, nomeadamente, brasileira e francesa, com a qual nos deparamos ao longo da investigação. Logo, ressaltamos que os teóricos aqui convocados, não provenientes exclusivamente de França e Brasil, tiveram suas obras envolvidas em profícuas discussões relacionadas de alguma maneira às literaturas africanas em eventos acadêmicos ocorridos nas universidades Sorbonne Université, Sorbonne Nouvelle, Paris 8, Fundação Calouste Gulbenkian, igualmente na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

Há sem dúvida uma preocupação em trazer para o cerne de nossa discussão o conhecimento intelectual produzido pelos próprios moçambicanos no que tange ao âmbito das humanidades, para além de um viés estritamente literário, no sentido de legitimar uma leitura baseada em elementos endógenos para uma melhor percepção das relações entre literatura e história. Tal fato, válido também para outras investigações sobre a África, tem sido a tônica entre os estudiosos que se debruçam sobre as sociedades e as práticas culturais do continente para tentarem se despojar de uma visão predominantemente eurocêntrica, a qual, à medida que há o reconhecimento e legitimação do arcabouço cultural africano *per se* paulatinamente tende a ser suplantada por novas abordagens teóricas mais propícias a aferir e matizar os seus objetos de estudo.

Sendo assim, apesar de termos consciência e compactuarmos com a necessidade dessa viragem epistemológica em direção a uma “desprovincialização” da África e a conseqüente descolonização das mentalidades para apreender o multifacetado mundo africano através do prisma da alteridade, nosso trabalho não pôde ser sedimentado somente com o repositório cultural de moçambicanos ou africanos, dadas as bases institucionais de onde ele parte. Nesse sentido, nossas escolhas teórico-metodológicas, marcadamente híbridas, foram assumidas com o propósito de tentar dar relevo às qualidades da literatura moçambicana em sua pluralidade estética, estimulando, pois, o seu enquadramento a temas universais tão caros ao ofício literário e à crítica. Enfim, levando em consideração a inesgotabilidade do fenômeno literário frente as suas múltiplas interpretações e abordagens, o estudo que ora almejamos desenvolver implica tão somente um limitado recorte dentro de um vasto universo literário e epistemológico.

Em se tratando de pontos de vista extrínsecos às gentes retratadas pela literatura moçambicana, outra advertência nos parece oportuna: não será nosso objetivo fazer com que a literatura brasileira, através da compatibilidade linguística, estabeleça-se como paradigma para os literatos de Moçambique, tampouco a francesa ou aquela designada por francófona, já que pela inclinação de ordem temática poderíamos encontrar ali muitos escritores africanos com uma escrita acentuadamente pós-colonial. Antes, poderá haver um ou outro diálogo entre literaturas de procedências distintas para fins comparativos e aprofundamento analítico, mas nosso enfoque invariavelmente privilegiará as obras literárias e os autores moçambicanos.

Se por um lado esta estratégia nos permite um olhar distanciado dos fenômenos literários e históricos que pode significar certa imparcialidade de análise no que diz respeito a alguns personagens históricos envolvidos direta ou lateralmente na guerra civil ocorrida entre 1977 e 1992, figuras que ainda se mantêm no cenário político de Moçambique, por outro, não tendo um caráter empírico, nosso estudo deverá se munir – para além do importantíssimo viés histórico – de referências bibliográficas diversas e pertencentes às ciências humanas que de maneira dialógica se confrontarão com o texto literário para suscitar reflexões mais densas sobre o papel da literatura em contextos estigmatizados por conflitos bélicos.

Entre Brasil e Moçambique, o passado colonial atrelado a Portugal se constituiu como uma das inegáveis razões para uma afinidade que se consolidou ao longo dos anos, sobretudo, por uma postura insurrecta, tanto literária quanto social, advinda de processos históricos com pontos em comum e que teve no desejo de emancipação, bem como no manuseio da língua portuguesa em favor de uma literatura empenhada em cultivar as cores locais, um forte e fraterno elo, embora as independências não tenham sido coetâneas em ambos os países. Por conseguinte, poetas e escritores de gerações distintas tais como José Craveirinha, Noémia de Souza, Luís Bernardo Honwana, Lília Momplé, Ungulani Ba Ka Khosa e Mía Couto – nomes de proa da literatura moçambicana – assumem grande influência da literatura brasileira, cujos ilustres representantes do Modernismo² são

² Benjamin Abdala Junior, em *Literatura, história e política*, pontua de modo global a importância dos escritores modernistas brasileiros no continente: “O Modernismo, ao chegar à África de língua portuguesa, esteve ligado a uma situação de conscientização político-social. Tratava-se nesses países, como ocorrera no Brasil, de prestigiar um nível de fala de identificação nacional. Os registros múltiplos desses níveis apontavam para situações socioculturais diversas, tanto no plano de cada cidade como no plano das várias regiões de cada país. (2017, p. 112). Omar Ribeiro Thomaz argumenta que “O processo de identificação ao Brasil no plano político articulou-se com a aproximação no terreno cultural. O fato de integrarem um complexo colonial comum (em

referências frequentemente evocadas, tanto na prosa quanto na poesia, como Manuel Bandeira, João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, para além do escritor brasileiro mais festejado pelos africanos: Jorge Amado³.

No âmbito das literaturas africanas de língua oficial portuguesa, a produção literária moçambicana desponta como uma das mais importantes e fecundas vertentes, tanto no que diz respeito à captação de um universo multifacetado que indubitavelmente reflete o cariz humano da História, culturas e mitos amalgamados no chão de Moçambique, quanto pelo quilate literário inerente a obras que suscitam um interesse cada vez maior em nível internacional, sobretudo, pela capacidade que têm em extrapolar as balizas africanas e sensibilizar leitores os mais diversos através de temas universais, haja vista casos como os de Mia Couto e Paulina Chiziane que têm provocado entusiasmo no público onde quer que circulem, em virtude de um trabalho minucioso com a escrita, igualmente pela presença pessoal marcante destes autores em universidades, feiras, festas e eventos literários.

Nesse sentido, nossa proposta se lança à investigação de escritores que figuram entre os mais significativos da literatura moçambicana contemporânea, pois, ao que parece, vêm sendo instituídos como cânones literários em Moçambique e, portanto, incontornáveis para uma ampla compreensão da expressão romanesca do único país de língua portuguesa às margens do Índico. Assim, nossa preocupação centrar-se-á em compreender os possíveis limites ficcionais, históricos e míticos lavrados pelos autores, cujas obras vão em direção de não apenas desencadear almejados efeitos estéticos, mas também de interrogarem a História, a qual, sendo a princípio também um fenômeno

tempos e espaços que se cruzaram muitas vezes), além da língua, propiciou algumas convergências. Assim a música e a literatura cumpriram o papel complementar de sedimentar laços percebidos no cotidiano das populações. Intelectuais formados nos distintos espaços coloniais portugueses, em especial Angola, Moçambique e Cabo Verde, recorreram uma e outra vez ao sistema cultural brasileiro para afirmar sua autonomia diante de Lisboa. Para todos, as leituras de Jorge Amado, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade ou João Cabral de Melo Neto construíram importante momento de sua biografia intelectual (2001, p. 140).

³ Tania Macêdo, no artigo intitulado “A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa”, diz o seguinte: “O que se pode afirmar é que a década de 1950 é especial para a literatura de Moçambique e, sob esse aspecto, o Modernismo brasileiro foi também importante para os autores do Índico. Não se pode deixar à margem um autor que inicia sua trajetória artística entre nós em 1931 com um romance, *O país do carnaval*, e que se tornou referência obrigatória para toda uma geração de moçambicanos que contribuíram efetivamente para a consolidação da literatura de seu país. Trata-se de Jorge Amado, que foi lido não só pelos moçambicanos, como por todos os africanos dos países de língua portuguesa, que unanimemente indicam o papel seminal da ficção do autor baiano na consolidação de seus sistemas literários.” (2014, p. 467).

discursivo, não permanece imune a parcialidades que não raro forjam imagens distorcidas do passado.

Se por um lado a poesia foi há pouco o gênero mais cultivado⁴ em Moçambique, talvez pelo dinamismo apto a denunciar mazelas e ludibriar as malhas da censura, seguido pelas narrativas breves, marcadas principalmente pelo alto poder de concisão e condensação das peripécias, por outro, nossa opção pelo gênero romanesco se deve ao fato de melhor visualizarmos através dele as estratégias diegéticas nestes textos de maior fôlego, nos quais inevitavelmente os escritores dão maior vazão aos elementos de nosso interesse, ou seja, ao lastro histórico ficcionalizado propondo, pois, uma releitura crítica do passado e a sua desmistificação para trazer à tona vozes não oficiais que perquirem e reescrevem a memória de tempos sombrios. No entanto, é de se considerar também que entre os escritores de nosso escopo, como veremos, o romance será o gênero de predominância em suas poéticas, sobrepondo-se significativamente às narrativas breves principalmente nas publicações mais recentes, a promover uma guinada em relação ao que se verificou no passado através do historial literário moçambicano.

A opção por uma investigação sobre o gênero romanesco moçambicano se justifica pela escassez de trabalhos que se direcionem para um aprofundamento e assunção de tal nomenclatura, pois a crítica especializada, ao que parece, tem recorrido por vezes à utilização do termo “narrativa” como trunfo de amplo espectro genológico para se referir a múltiplas expressões em prosa, as quais poderiam em muitos casos ser designadas *a priori* como romances⁵. Diante disso, através de um viés comparatista,

⁴ Tal asserção pode ser confirmada pela atribuição do Prêmio Camões de 1991, no qual o moçambicano José Craveirinha foi laureado como primeiro poeta africano a receber tal honraria. Nessa altura, havia apenas dois romances publicados por uma nova geração que começava despontar no ambiente literário de Moçambique. Trata-se de *Ualalapi* (1987) e *Balada de amor ao vento* (1990), respectivamente, da autoria de Ungulani Ba Ka Khosa e Paulina Chiziane.

⁵ Como uma lista de ocorrências das substituições do termo “romance” por “narrativa” em textos críticos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa ficaria demasiadamente extensa e, inevitavelmente, inconclusa, limitar-nos-emos a apontar alguns exemplos retirados de especialistas que há algum tempo têm contribuído para o desenvolvimento deste campo epistemológico. Ana Mafalda Leite, ao discorrer a respeito dos gêneros orais presentes no romance *Terra Sonâmbula*, de Mía Couto, faz menção à “*estrutura dialogal da narrativa*” (2003, p. 47). A propósito da produção literária dos países africanos de língua portuguesa, Rejane Vecchia da Rocha e Silva destaca alguns importantes romances moçambicanos, tais como: *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane, *Campo de trânsito*, de João Paulo Borges Coelho, *Os narradores da sobrevivência*, de Nelson Saúte, entre outros (2014, p. 367). Entretanto, ao concluir seu ensaio, a estudiosa reitera nossa asserção: “Assim, ao analisar as obras desses escritores, é possível reunir, por meio de *suas narrativas*, as vozes que se organizam dentro e fora das páginas de ficção, no combate às diferentes formas de poder que marcaram a história de suas sociedades” (*ibid.*, p. 374). Por sua vez, Elena Brugioni

tentaremos definir quais as características e contributos da poética romanescas moçambicana para as literaturas de língua oficial portuguesa e como esta prática se consolidou ao longo das últimas décadas, constituindo-se como um instrumento de denúncia e reivindicação frente às fissuras sociais e políticas de uma nação que surge no período pós-independência já com sérias e irresolúveis contradições.

Com efeito, sustentaremos nossa análise com maior empenho a partir de quatro escritores, nomeadamente, Paulina Chiziane, Mia Couto, João Paulo Borges Coelho, Ungulani Ba Ka Khosa e seus respectivos romances: *Ventos do Apocalipse* (1999), *O último voo do flamingo* (2000), *Campo de trânsito* (2007) e *Entre as memórias silenciadas* (2013). Entretanto, haverá ainda um olhar circunstanciado para *Portagem* (1966), da autoria de Orlando Mendes, considerado o primeiro romance moçambicano. A seleção dos quatro romances do período pós-independência, além do único escrito no período colonial, deu-se pelo caráter histórico imbricado entre as tramas literárias, sendo tais obras entre si simultaneamente dialógicas e complementares em relação ao período no qual queremos centrar nossos esforços.

Deste modo, as páginas romanescas poderão nos conduzir contextualmente através do pós-independência, cujo ano de 1975 é balizador, passando pela guerra civil, igualmente pela instauração do “homem novo” e dos campos de reeducação preconizados pela Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) em fins de 1970 e princípios de 1980, até os dias decorrentes do processo de assinatura do Acordo de Paz, em 1992, culminando, enfim, no ocaso do século XX. Para tanto, a História de Moçambique não deverá ser encarada em nosso *corpus* como mero pano de fundo, mas poderá ser deflagrada implícita ou explicitamente na condução diegética romanescas, por vezes até mesmo travestida de estória a ludibriar incautos leitores quanto à sua dimensão política.

O romance intitulado *Ventos do Apocalipse*, publicado no ano de 1999⁶, revela-nos um cenário sangrento e devastador, no qual a errância dos personagens evidencia sem

faz uma acurada análise do romance *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, e centrando-se na importância das personagens romanescas, evidencia o papel de relevo do inspetor Massimo Risi na obra: “a personagem do italiano é moldada ao longo da narrativa de um modo original e ao mesmo tempo paradigmático” (2012, p. 91). Por fim, em *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*, podemos constatar a justificativa para o *corpus* utilizado por Terezinha Taborda Moreira, a qual corrobora com nossos argumentos: “A opção pelo trabalho com romances e contos deve-se à coincidência de procedimentos narrativos e de modos de construção semelhantes em ambas as modalidades literárias. Esse fato levou-me a considerá-las na categoria genérica de *narrativas ficcionais* (2005, p. 27).

⁶ Embora a chancela da Editorial Caminho traga o ano de 1999 como o ano de publicação, Luís Carlos Patraquim nos concede importantes informações a este respeito: “Em 1995 - embora

pudores um cariz pouco louvável da humanidade. Assim, seguindo os imprevisíveis ventos da História através do relevo inóspito de Moçambique, os deslocamentos internos testemunham a incontornável fatalidade: quem escapa da guerra não escapa da fome num país onde o fogo militar é intenso. Destarte, em nossa análise o enredo de *Ventos do Apocalipse* é o mais recuado no tempo e nos dá uma ampla noção, nua e crua, do que foi a guerra civil com sua sangrenta ambiência de conflito armado protagonizado pela Frelimo e pela Renamo (Resistência Nacional Moçambicana). Além disso, é importante lembrarmos que se por um lado há nacionalmente este embate que se arrastará por dezesseis anos, por outro, podemos verificar o *modus operandi* da Guerra Fria desenrolando-se em projeções internacionais, a qual refletirá decisivamente na postura e nas decisões políticas adotadas por Samora Machel⁷, o qual, ao se posicionar ao lado do bloco socialista, exerceu práticas marxistas-leninistas de governo consideradas complexas e polêmicas, como mais adiante pretendemos demonstrar.

Nas tramas romanescas de *Campo de trânsito* e *Entre as memórias silenciadas* podemos verificar, com algum pormenor, tais manobras políticas embasadas no socialismo vigente à época. No primeiro, sob o olhar atento de Mungau, o narrador onisciente do romance de João Paulo Borges Coelho faz uma coercitiva viagem da cidade para a floresta profunda, conduzido pelas autoridades do Estado para cumprir sua punitiva reclusão. Assim, o protagonista segue a descortinar, provavelmente nas altitudes do Niassa, território situado no norte do país, o funcionamento dos campos de reeducação, os quais compõem física e simbolicamente a maior parte do espaço narrado, no qual

concluído em 91 - publica, em Maputo, estes 'Ventos do Apocalipse' de que aqui se dá notícia crítica com a saída da edição portuguesa. Redigido em 91 mas só publicado em 95 não será pormenor despiciendo. Porque esta obra é uma viagem aos infernos da guerra que assolou o país, escrita a quente, durante o terrível conflito. Os acordos de Paz são assinados em 92. As eleições são em 94. A edição da obra sai na data já referida, apaziguados os ventos, mas mesmo assim em edição de autor.", em "A Terra é uma Caldeira", *Suplemento de Público*, de 19 de Junho de 1999, p. 3.

⁷ Pertencente à uma família da aristocracia rural, cujo enriquecimento se deu através de trabalhos migratórios nas minas da África do Sul, tendo o nome de seus ancestrais ligados às principais referências de resistência contra os portugueses (MATSINHE, 2001, p. 207), Samora Machel ficou conhecido como o líder que conduziu o povo moçambicano rumo à independência, finalmente conquistada em 1975. A dianteira da FRELIMO, após a morte de Eduardo Mondlane, em 1969, ele se projetou principalmente por ter sido contumaz combatente e por sua capacidade de articulação e transmissão dos ideais revolucionários à população. Ao tornar-se o primeiro presidente de Moçambique no período pós-independência, entre os anos de 1975 e 1986, Machel notabilizou-se por seus discursos públicos de norte a sul do país em prol da unidade nacional de Moçambique.

arbitrariamente os direitos individuais dos prisioneiros se subordinam inteiramente aos da coletividade para supostamente fazer erigir o homem novo.

De resto, os campos de reeducação e de trabalho seguiam claramente um sentido moral e de “limpeza” da sociedade não apenas para a construção do homem novo, cuja mão-de-obra seria fundamental na nova dinâmica econômica de Moçambique, como também para afastar definitivamente as pessoas em suspeição, os inimigos e dissidentes que, ao fim e ao cabo, não afinaram suas ideias pela cartilha socialista da Frelimo. Tais situações podem ser flagradas no romance de Ungulani Ba Ka Khosa, cujas páginas mais impactantes estão inseridas em semelhante contexto: “Quantos eram afinal, os reeducandos? Ninguém, ao certo, podia aferir. Os mortos não podiam ser anotados, porque oficialmente não morriam, estavam em reeducação: eram os futuros homens novos. Mas, na verdade, morriam centenas e centenas de pessoas” (KHOSA, 2013, p. 86).

O *último voo do flamingo*, livro que se situa ficcionalmente na sequência da assinatura do Acordo de Paz de 1992, ou seja, nos últimos anos do século XX, fecha nossas balizas temporais. Assim, o livro nos traz elementos que comprovam historicamente que Moçambique ainda estava muito longe de uma paz efetiva. Aparentemente descolado da realidade pelo tom fabular e mítico, o qual com certeza é fruto da letra peculiar de Mia Couto, o romance questiona, dentre uma pluralidade de situações, a capacidade dos moçambicanos de se autogerirem sem a ajuda e solidariedade internacionais. De certo modo, não apenas Moçambique poderá se enquadrar nos desdobramentos dessa crítica, mas todo o continente africano que durante muito tempo tem sido estigmatizado pelos estereótipos de infindas guerras e da miserabilidade social, a qual infelizmente permanece no imaginário contemporâneo.

Dividido em três partes, nosso trabalho pretende, num primeiro momento, discutir a constituição do romanesco moçambicano, cuja gênese inevitavelmente nos remeterá a uma literatura ainda embrionária, majoritariamente feita por assimilados⁸, presente nas

⁸ Em virtude das práticas coloniais portuguesas que perduraram até a independência, em Moçambique contrapunham-se negros e colonos, dois estratos sociais que em nada se assemelhavam, sobretudo quanto aos direitos sociais. Eis que surge a classe intermediária dos assimilados, formada principalmente por letrados negros e mestiços nascidos em território moçambicano, os quais ao incorporarem hábitos e costumes portugueses almejavam malfadadamente obter os mesmos privilégios dos brancos. A respeito dos assimilados, José Luís Cabaço afirma que a categoria social dos assimilados procura, “sob a ameaça da reversibilidade da sua situação jurídica, cooptar psicológica e politicamente elementos das elites africanas”, de tal modo que “desqualifica oficialmente as culturas locais, incluindo os chefes que servem o sistema, e busca desenraizar dos seus fundamentos culturais as elites cooptadas; a política de assimilação, enfim, corporiza o sentido de “Destino” que anima a alma lusíada visando aplacar,

páginas da imprensa, sobretudo através de *O brado africano*⁹, tendo na figura dos irmãos Albasini uma forte representatividade, pois estes não se privaram de denunciar a violência colonialista e a luta por uma sociedade mais igualitária. Dessa forma, *O livro da dor*, de João Albasini, os textos de João Dias, a princípio veiculados nos periódicos, depois reunidos pelos seus amigos, em 1952, após sua prematura morte no ano de 1949, no livro intitulado *Godido e outros contos*, juntamente com *Nós matamos o cão tinoso*, publicado em 1964, da autoria de Luís Bernardo Honwana, são incontornavelmente marcos da prosa moçambicana que possibilitarão a produção do livro que é antologicamente considerado o primeiro romance de Moçambique: *Portagem*, de Orlando Mendes, publicado em 1966. No entanto, há textos em prosa supostamente anteriores¹⁰ e preteridos pela história da literatura moçambicana, cuja dificuldade de acesso fá-los permanecerem nas brumas do passado à espera de resgate, aos quais em momento oportuno daremos certa visibilidade.

No entanto, ainda que os consagrados títulos da ficção moçambicana sejam sempre referenciados pela crítica literária, os mesmos não gozam de análises verticais que parecem ser necessárias e urgentes para a ampla compreensão dos ancestrais romanescos no seio da história literária de Moçambique, tampouco tais textos abundam frente ao que se tece, por exemplo, a respeito das obras de Mia Couto e Paulina Chiziane, tanto no universo acadêmico brasileiro como na diminuta crítica francesa. Apesar disso, esboçar em linhas gerais a razão pela qual tais obras são fundamentais para a prosa moçambicana é de suma importância para compreendermos como essa literatura se desvencilhou da miopia do olhar colonial e se moveu para encontrar, em confluência com culturas diversas, a sua própria identidade e a sua maneira de fazer arte com palavras, em meio a duas dezenas e meia de línguas, lançando mão de um uso peculiar da língua portuguesa.

Com a referida obra, portanto desde 1966, o gênero romanesco começa a ser cultivado de maneira ainda incipiente nesse momento definido pela guerra de libertação

no plano nacional, consciências inquietas e inserir-se, no plano internacional, no paradigma de “missão civilizatória” (2010, p. 109), bordão que ecoara igualmente ao longo do século XIX.

⁹ A dar continuidade à atividade jornalística de *O africano*, o qual tivera sua primeira publicação entre 1908 e 1909, *O brado africano* foi o mais importante e duradouro periódico moçambicano do período colonial, vigorando entre os anos de 1918 e 1974, tendo sido nomeado como *O clamor africano* nos idos de 1932 e 1933. Para todos os efeitos, fundado em 1908, o Grémio Africano de Lourenço Marques (GALM) pode ser considerado o alicerce para os ideais difundidos nesses jornais impressos, uma vez que aglutinou negros e mestiços em inúmeras atividades culturais com forte teor social e político (SOUZA, 2018, p. 25).

¹⁰ Publicados em 1931, *A perjura ou a mulher de duplo amor (breve novela simples)*, *Fibras d’um coração (prosas simples com pretensão a versos)*, de 1933, e *Divagações! Tentames literários*, vindo à lume em 1938, em Lisboa, são três títulos de Augusto de Conrado que não raro são obliterados pela crítica.

de Moçambique. Ao passar pelo período da entusiasmada independência, na qual há uma intensa produção da chamada poesia de combate e outras produções fortemente marcadas pelo engajamento político¹¹, o gênero romanesco permanece retraído. Consequentemente, a prática romanesca apenas encontrará força com *Ualalapi*, em 1987, de Ungulani Ba Ka Khosa e com *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, livro publicado em 1992, iniciando definitivamente a sua ascensão. Ademais, embora Paulina Chiziane tenha publicado, em 1990, o primeiro romance de autoria feminina em Moçambique, *Balada de amor ao vento*, este volume não causou o mesmo impacto que os dois romances supracitados.

De certa forma, apesar de estar entranhado em todo nosso trabalho, é num momento intermediário deste estudo que discorreremos com mais afinco sobre as questões referentes à problemática pós-colonial implicadas no discurso histórico que subjaz no texto romanesco. Isto posto, trataremos evidentemente do peso da guerra civil na sociedade moçambicana e de outras formas de violência, tais como as relacionadas aos abusos de poder dos soldados da ONU no território moçambicano, o que nos permitirá inferir que os romances moçambicanos, através de seus autores, tentam colmatar alguns hiatos deixados pela História.

Assim, em nosso *corpus* é notória a presença de Ungulani Ba Ka Khosa e João Paulo Borges Coelho, os quais possuem formação em historiografia – o primeiro habilitado para lecionar tal disciplina, o segundo, conceituado professor de História Contemporânea de Moçambique e África Austral, na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo – sendo ambos sob nossa ótica “escritores-historiadores”, os quais certamente aumentam a espessura epistemológica de suas respectivas produções literárias com sólidos conhecimentos do passado e do presente de Moçambique.

Por fim, na terceira e última parte de nosso estudo, lançaremos as bases para a compreensão do aspecto mítico que emerge em alguns romances moçambicanos. Ao ser considerada como parte importante dos estudos sobre o imaginário,¹² coloca-

¹¹ Há três antologias poéticas consagradas a esta escrita marcadamente engajada: *Poesia de combate II*, publicada em 1977, *Poesia de combate I*, lançada em 1979 a resgatar uma antologia anterior à independência intitulada *Poesia de combate* que datava de 1971 e, finalmente, *Poesia de combate 3*, lançada em 1983. Além disso, alguns títulos de Orlando Mendes, não por acaso do período pós-independência, tais como *A fome das larvas* (1975), *País emerso I* (1975), *Lume florindo na forja* (1980) e *Papá operário mais seis histórias* (1980) podem também servir de paradigma literário por conter um viés político bastante acentuado em prol da construção da nação moçambicana sob o signo da liberdade.

¹² Títulos como *Mythocritique, théorie et parcours*, de Pierre Brunel, *Figures Mythiques et Visages de l'œuvre* e *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, de Gilbert Durand, *Questions de mythocritique, dictionnaire*, dirigido por Danièle Chauvin, André Siganos e Philippe Walter

se na confluência de inúmeras disciplinas que têm como denominador comum o cariz humano nas suas mais inusitadas manifestações. Dessa forma, apesar de se relacionar com a História, sociologia, antropologia, etnologia, filosofia, psicanálise e outros universos afins, é na literatura, principalmente pela sua capacidade múltipla de agregar novos discursos, que ela encontra um *locus* privilegiado.

A retomada dos mitos entranhados na arte e na cultura é uma importante estratégia no elo para a compreensão do passado imbricado na dinâmica das ações na atualidade. Ora o discurso mítico surge justamente como lugar de instabilidade e magia no vértice onde se cruzam uma memória discursiva remota e imóvel em permanente confronto com um novo fôlego discursivo vivaz. Em vista disso, tentaremos destacar o mito apocalíptico que permeia a escrita de Paulina Chiziane em *Ventos do Apocalipse*, de igual modo, trazer à tona o mito de fênix palimpsesticamente submerso no romance *O último voo do flamingo*, de Mia Couto.

Com efeito, por ser uma literatura emergente a sedimentar paulatinamente seus alicerces e também por querer se distanciar da literatura colonial¹³ que durante muito tempo propagou um tacanho exotismo literário com finalidades ideológicas orquestradas pelo salazarismo, a literatura moçambicana contemporânea tenta encontrar entre os estilhaços das guerras colonial e civil a sua própria imagem. Dessa maneira, os estudos pós-coloniais e a mitocrítica certamente se constituem como um fecundo referencial teórico para enquadrar o universo romanesco moçambicano e refletir culturalmente sobre questões identitárias e a ideia de nação, a qual só passou a fazer sentido, ainda com inúmeras ressalvas, a partir da independência de Moçambique.

Em suma, considerando não apenas um comparatismo intertextual em relação aos romances selecionados, mas também intratextual, estendendo assim, em menor grau, nossa análise a outras obras dos mesmos autores, cujas proposições também possam adensar nossa problemática, o presente estudo se envereda por uma rica seara na qual as fronteiras entre ficção, história e mito encontram-se muitas vezes diluídas. Diante disso,

ou o manual editado por Joël Thomas, intitulado *Initiation aux méthologies de l'imaginaire*, serão aportes teóricos fundamentais para o desenvolvimento da terceira parte deste nosso estudo.

¹³ A lista de obras que se enquadram nos moldes da literatura colonial é bastante extensa. Eis alguns importantes títulos: *Sinfonia bárbara* (1935) e *Terra conquistada* (1946), de Eduardo Correia de Matos; *Sehura* (1944), *O branco de Motase* (1952), *Calanga* (1955), *Muende* (1960) e *Omar Áli* (1975), da autoria de Manuel Rodrigues Júnior; *A neta de jazira* (1957), de Maria da Beira; a trilogia romanesca intitulada *Fogo*, publicada entre 1961 e 1964 por Agostinho Caramelo; *Tarantela* (1956), de Francisco de Sousa Neves; *Raízes do ódio* (1963), de Guilherme de Melo; *Cacimbo* (1972), *O mulungo* (1974), *Tchova, tchova!* (1975), de Eduardo Paixão e *Ku-Femba* (1973), de João Salva-Rey.

a frieza do discurso historiográfico, aparatado com números e estatísticas, sobretudo, em se tratando de traumas de guerra, parece não dar conta da dimensão e da complexidade humanas que envolveu vertiginosamente suas gentes em verdadeiros massacres. Ora se há o olvido historiador, há de haver também a diligente memória da literatura.

I – PARTE

ORIGENS DO ROMANCE MOÇAMBICANO

1.1. IMPRENSA E LITERATURA NO PERÍODO COLONIAL (1854-1974)

A imprensa teve um papel primordial na gênese literária moçambicana, pois das páginas dos periódicos surgiram nomes que propuseram, dentro das limitações histórico-sociais da época, “um impulso a uma literatura *em e de* Moçambique.” (HAMILTON, 1984, p. 13). Portanto, como caráter introdutório, terá alguma importância nos atermos às principais figuras responsáveis pela circulação dos primeiros textos autóctones, mesmo que no alvorecer do século XX, esteticamente, tal substrato literário fosse um tanto quanto incipiente e com traços marcadamente exógenos. Não obstante, trata-se decerto dos *commencements* da arte literária moçambicana, razão pela qual esse legado não pode e nem deve ser preterido, conforme nos adverte Francisco Noa: “Qualquer tentativa para rastrear o percurso da literatura moçambicana sem passar um olhar circunstanciado pelas páginas da imprensa que a alimentaram, a divulgaram e a consagraram é, à partida, cometer uma profunda falsidade histórica.” (NOA, 1996, p. 125).

No entanto, devido à escassez de fontes sobre as quais poderíamos nos debruçar para recompor uma razoável história literária através da imprensa moçambicana – sobretudo no Brasil onde o interesse mais efetivo pelos países africanos de língua portuguesa se revelou relativamente tardio – há raríssimas instituições que têm em seu acervo um ou outro periódico para atender parcial e precariamente às necessidades dos investigadores. Em nosso estudo, pois, estamos cientes de que tal ponto se encontra lacunar, porém, não deixaremos de tentar esboçar um panorama dessa intrínseca relação entre imprensa e literatura tendo o colonialismo português como pano de fundo. Ademais, o problema da preservação e divulgação desses jornais, que atualmente poderiam servir como importantes documentos históricos, não é algo restrito ao meio acadêmico brasileiro, como bem observa Idílio Rocha:

O primeiro [obstáculo] é o de não existirem em Portugal [nem em Moçambique] colecionadores de jornais – não há a tradição nem a tal tipo de papel impresso se dá grande importância. O segundo [obstáculo] e não menor, os sucessivos ataques políticos, castrenses, religiosos ou muito simplesmente policiais às redações e aos seus produtos, com empastelamentos, atentados, apreensões, fogueiras, prisões e tudo o mais de que a repressão é capaz, que fizeram desaparecer tiragens inteiras, quando não todos os números de vários jornais (ROCHA, 2000, p. 15).

Um recuo no tempo nos permitirá constatar que fora pelas mãos do visconde de Sá da Bandeira que a treze de maio de 1854 se tornou possível dotar a longínqua colônia da África oriental com a parafernália tipográfica, só então dando cumprimento ao decreto de sete de dezembro de 1836. Consequentemente, na Ilha de Moçambique, que naquela altura era a capital, surgiram pouco a pouco inúmeros periódicos, os quais se destacavam por oferecer aos leitores principalmente aspectos comportamentais da sociedade colonial nessa segunda metade do século XIX. Assim, numa sequência cronológica, apareceram na imprensa o *Boletim da Província de Moçambique*, em 1854; o *Almanach Civil Eclesiástico Histórico-Administrativo da Província de Moçambique*, em 1859; *O Progresso*, em 1868, sendo o primeiro jornal não oficial de Moçambique; *A Imprensa*, entre os anos de 1870 e 1873; *África Oriental*, primeiro órgão privado da imprensa, de 1876; *O Africano*, em 1877, o primeiro periódico a circular para além da capital, também na região de Quelimane; *O Districto de Lourenço Marques*, em 1888, muito em função da atividade portuária e da construção dos caminhos-de-ferro para o Transval¹⁴; *A Situação*, em 1889 (CAPELA, 2010, p. 150). Concomitantemente a essa permanente atividade da imprensa, podemos deduzir a existência acanhada de um ambiente literário, no qual se verificava, por ocasião de tertúlias e saraus, a tentativa pouco relevante dos colonos na reprodução do cânone lisboeta ou parisiense muito em voga à época.

Ao investigar de modo abrangente o contexto das últimas décadas oitocentistas e, sobretudo, o papel desempenhado pela imprensa nos países africanos sob a canga portuguesa, Maria Nazareth Soares Fonseca aquilata as primeiras manifestações literárias, as quais, culturalmente, constituem-se como vozes pioneiras a se indispor frente ao sistema colonial português e a gestar laços que reafirmam o ser africano:

Embora a tipografia tenha possibilitado a circulação de informativos e jornais, a censura à livre expressão de vozes contrárias ao sistema foi sempre muito forte, razão por que os textos literários contidos nos boletins são, na maioria das vezes, produções amenas, com forte apelo às descrições da paisagem e dos tipos africanos. Esse material acidental e disperso tem grande importância para a história literária de cada país, pois indica, dentre outras informações, o momento em que “os da terra” começaram a publicar textos literários nas páginas desses boletins e quando se inicia a substituição dos aspectos meramente telúricos por manifestações concretas de sentimentos de pertença ao continente

¹⁴ O historiador Malyn Newitt afirma que “antes de 1870, Lourenço Marques pouco mais fora do que um posto de comércio “protegido” por um forte com uma malograda guarnição atacada pela malária. O tratado de 1869 com o Transval e o aumento do tráfico resultante das descobertas de minérios cedo transformaram Lourenço Marques num dos centros urbanos de maior crescimento em África (1997, p. 250).

africano e, mais especificamente, aos diferentes espaços culturais dominados pela colonização portuguesa (2008, p. 18).

Nesse sentido, em se tratando de Moçambique, o pioneirismo literário da segunda metade do século XIX deve ser atribuído ao primeiro poeta de língua portuguesa, José Pedro da Silva Campos e Oliveira¹⁵, nascido na Ilha de Moçambique em 1847. Tendo uma postura catalisadora no meio cultural da então colônia portuguesa, tinha ascendência indiana e frequentou as escolas de Goa, regressando à sua terra natal em 1866 e, posteriormente, em 1868, começou a publicar seus poemas na imprensa local. Figura precursora pouco referenciada e raras vezes assumida como *point de départ* da poesia moçambicana, muito antes de seu falecimento no ano de 1911, o poeta fora o fundador da primeira revista literária da colônia: a *Revista Africana*, a qual teve sua primeira publicação no ano de 1881.

Além disso, recusaria, por insondável motivo, a tarefa de prefaciador da primeira publicação de uma obra literária em Moçambique, a qual se deu ainda nesse século XIX com *Sons Orientais*, em 1891. Trata-se do livro de poemas da autoria de Artur Serrano, funcionário público que, por sua vez, servindo-se da imprensa oficial, fora o pioneiro a introduzir nos liames literários a crueldade e o despotismo do famigerado Ngungunhane, o “Leão de Gaza”, pois Serrano esteve na equipe portuguesa enviada à capital do império, Mandlakazi (ou Manjacaze), o que possibilitou-lhe a feitura de um longo poema intitulado “Canto da guerra vátua (Assibinha)”, altura em que o Reino de Gaza, isto é, o território a sul do Zambeze, ainda permanecia sob a égide do temido imperador.

Contudo, somente no final da primeira década do século XX, com a criação do Grêmio Africano de Lourenço Marques (GALM), em 1908, e com a publicação efetiva de *O Africano*, a partir de 1909, os indígenas – designação atribuída à maioria negra de Moçambique –, puderam dar azo às enormes contradições e alardear as mazelas do sistema colonial português, principalmente com os irmãos Albasini, não apenas através de *O Africano*, cuja circulação se estendeu até 1920, como também por intermédio das páginas de *O brado africano*, que passou a circular em 1918, ambos em português, ronga e inglês. Rui de Noronha, esse sim considerado o pai da moderna poesia moçambicana, publicaria neste veículo de comunicação os seus primeiros sonetos, em 1932.

¹⁵ Ilídio Rocha diz que José Pedro da Silva Campos e Oliveira fora autor do *Almanaque popular*, publicado em Margão entre os anos de 1864 e 1866. Posteriormente, estabeleceu-se como proprietário, editor e diretor da *Revista Africana*, a primeira revista literária de Moçambique, cujo conteúdo mensal versava sobre ilustração e temas recreativos. Publicada na então capital, Ilha de Moçambique, teve três números em 1881, dois em 1885 e apenas um em 1887 (2000, p. 364).

É importante frisar que a poesia, mesmo não fazendo parte de nosso escopo, terá maior projeção e legitimidade a partir da década de 1940, com a publicação de revistas como *Itinerário* (1941-1955), *Sulco* (1944-1945), a página literária do jornal *Notícias* (1947), *Msaho* (1952) – a qual teve apenas um volume cujo responsável pela edição fora o poeta Virgílio de Lemos (LABAN, 1998, p. 409), o qual acionou também a participação de Domingos de Azevedo e Reinaldo Ferreira – *Moçambique* (1958-1959), inserida quinzenalmente em *Notícias, A Voz de Moçambique* (1960-1975), essa última já composta por prosadores, não apenas por poetas, *Caliban* (1971-1972), sob a coordenação de Grabato Dias e Rui Knopfli, entre tantas outras de duração efêmera.

Mas ao olharmos para os primórdios da imprensa moçambicana em busca de uma postura inconformada a esboçar críticas ao colonialismo português veremos em *O africano*, logo em suas primeiras edições, precisamente em março de 1909, a singular preocupação e o timbre contestatório de que nunca se distanciaria a voz impressa dos Albasini: “Seremos tolerantes no que puder ser, mas muito duros na apreciação das várias patifarias, de que os pobres filhos do Ultramar são victimas [sic] e sobretudo, pugnaremos pela instrução” (*apud* NOA, 2017, p. 15). Dessa forma, para termos a dimensão do protagonismo exercido por João e José Albasini, numa imprensa já preocupada com os dilemas de Lourenço Marques – cidade que em 1897 conquistara o estatuto de capital colonial em substituição à Ilha de Moçambique – é indispensável, a princípio, que compreendamos, de modo geral, o espaço social de Moçambique e a práxis colonialista, como nos ajudam a elucidar as palavras de José Luís Cabaço:

A sociedade colonial em África concebe-se e organiza-se em função de uma multiplicidade de dualismos: frente a frente, bem marcados, estarão não apenas “branco e preto”, “indígena e colonizador”, mas também “civilizado e primitivo”, “tradicional e moderno”, “cultura e usos e costumes”, “oralidade e escrita”, “sociedade com história e sociedade sem história”, “superstição e religião”, “regime jurídico europeu e direito consuetudinário”, “código do trabalho indígena e lei do trabalho”, “economia de mercado e economia de subsistência”, etc., todos eles conceitos marcados pela hierarquização, em que uns se apresentam como a negação dos outros e, em muitos casos, como a sua razão de ser (2010, p. 36).

No entanto, aculturados, mestiços e descendentes da etnia ronga, os irmãos Albasini pertenciam à categoria intermediária dos assimilados, não sendo, pois, sob os olhos dos colonizadores, nem colonos, nem indígenas, o que constantemente agravava certa situação de marginalidade, porque “os assimilados desejavam ser brancos, entretanto, queriam ter protagonismo político defendendo negros. Pela ilustração e

profissão, eram ocidentais e urbanos e pela raça, negros.” (NHAMONA, 2016, p. 18). Assim, a elite local, da qual os jornalistas Albasini faziam parte, contraditoriamente cultivou no íntimo uma expectativa de inserção nesse sistema que privilegiava os brancos, o que, pelo alto nível discriminatório vigente, de fato, não ocorreria. Em vista disso, os Albasini juntamente com Estácio Dias, Karel Pott, Augusto de Conrado, entre outros mestiços, não se intimidaram em bradar nos periódicos suas agudas críticas frente à falácia dos desmandos coloniais, principalmente a partir de 1917, com a implementação oficial do “alvará dos assimilados”.¹⁶

Se por um lado, a maior parte da população de Portugal naquela altura era campesina não gozando de abundantes recursos financeiros, sendo que uma parcela dessa sociedade vislumbrava nas colônias de além-mar a possibilidade de uma rápida ascensão social, por outro, os brancos da metrópole evitavam nomear os brancos da colônia para cargos de prestígio na administração colonial¹⁷, uma vez que recebiam seu empoderamento e autonomia. Em Moçambique, as questões demográficas também apontavam para a composição de uma maioria camponesa e, cedo, a cidade de Lourenço Marques – o grande centro de interesse dos colonizadores – começou a ser designada como *Xilunguine*, isto é, “lugar onde moram os brancos”, segundo os rongas e changanas, etnias oriundas dessa região, habitantes do sul de Moçambique.

Um território construído pelas mãos indígenas, mas que lhes era expressamente interdito, é o que fica evidente com a delimitação da chamada zona de circunvalação, onde os negros não podiam transitar sem as respectivas cadernetas de indígena a fim de cumprirem, única e exclusivamente, as obrigações impostas pelos colonos. Tratava-se,

¹⁶ A respeito deste assunto, José Luís Cabaço nos esclarece o seguinte: “Em 1917, o governo português na colônia instituía um *alvará do assimilado*, obrigando todos os cidadãos não brancos a requererem o estatuto de assimilado, fazendo prova de que tinham abandonado a cultura tradicional e que viviam segundo os valores e princípios da cultura portuguesa. Instituía-se, dessa forma, a condição de cidadãos de segunda classe, por oposição aos cidadãos plenos [os brancos] e os desprovidos de cidadania, a maioria da população denominada como ‘os indígenas’.” (2011, p. 214).

¹⁷ Sobre tais fluxos migratórios, o historiador Malyn Newitt afirma que “Tinham sido introduzidos desde finais do século XIX os esquemas de colonização e as viagens subsidiadas para os emigrantes, e depois da primeira guerra mundial registrou-se uma colonização maciça de emigrantes brancos cheios de esperança em ambas principais colônias [no caso, Moçambique e Angola]. Contudo, estes esquemas iniciais não foram considerados plenamente. Os emigrantes Portugueses não possuíam uma especialização e muitas vezes eram analfabetos e desprovidos de capital, pelo que as autoridades coloniais achavam com frequência que eles tinham de ser sustentados pelo orçamento colonial. Os que se haviam instalado nas zonas rurais vinham-se embora, mudavam para as cidades, onde ficavam no desemprego ou se estabeleciam como comerciantes itinerantes e mais tarde motoristas de pesados, ou então migravam outra vez para a África do Sul ou a Rodésia” (1997, p. 404).

obviamente, da área mais desenvolvida da cidade em termos comerciais, arquitetônicos e de transportes, na medida em que a região periférica seguia cada vez mais abarrotada pela população mais pobre à mercê de benfeitorias sociais. Dessa maneira, indígenas e *mulungos* – termo africano utilizado para designar os brancos – relacionavam-se sob a inescrupulosidade própria do colonialismo do início do século XX, razão pela qual as fronteiras morais, sociais e econômicas estavam nítida e arbitrariamente definidas sempre em prol dos portugueses.

Com efeito, a maior fonte de informação sobre João Albasini são os seus próprios textos veiculados em *O africano* e *O brado africano*, dos quais depreendemos a sua grande importância na história e na vida cultural de Moçambique. Todavia, quando não há a devida contextualização de seus feitos, somos induzidos a acreditar de modo raso numa espécie de entidade anticolonialista incontestável. Invariavelmente, a única obra literária de João Albasini, *O livro da dor*, surge em textos que pretendem nos remeter ao nascimento da literatura moçambicana, porém, na maioria das vezes, ele parece ser tratado de modo episódico e com certa superficialidade, principalmente no que diz respeito ao seu filão literário¹⁸, talvez por ter Albasini uma produção voltada muito mais para o âmbito jornalístico que para a literatura.

Embora seja um dinamizador e reivindicador de extrema importância para a população negra, há que se relativizar minimamente sua postura, pois os assimilados – formados por uma pequena burguesia também conhecida como “filha da terra”¹⁹ –,

¹⁸ Se por um lado, Russel Hamilton classifica-o como “contos” (1975, p. 14), por outro, Manuel Ferreira afirma tratar-se de “contos, crônicas e reflexões” (1997, p. 14; p. 483; p. 494). Dessa forma, a ideia genológica de narrativas breves parece prevalecer em torno de *O livro da dor* em pesquisas como as de Jurema José de Oliveira ao afirmar que “É da dinâmica entre ambos [jornalismo e literatura] que surge em Moçambique uma obra pioneira na área da prosa de ficção: *O livro da dor*, de 1925, composto por crônicas e contos do jornalista João Albasini” (2008, p. 2). Tal informação posteriormente foi retomada pelos jornalistas Antônio Carlos Hohlfeldt e Fernanda Grabauska (2010, p. 198). Recentemente, Francisco Noa em “*O livro da dor*, de João Albasini”, mesmo concedendo-nos importante contributo, uma vez que se dispõe à uma análise de alguns aspectos sócio-literários do texto, dedica-lhe apenas três laudas (2017, p. 25-28). Nesse ensaio, o crítico indaga sobre certa ambiguidade ali presente quanto ao gênero literário: “Afim, esta obra é uma novela, um romance, um diário ou, simplesmente, aquilo que ela se diz ser, cartas de amor” (2017, p. 25-28)? Curiosamente, Hohlfeldt, em 2018, a citar a plataforma “lusofonia” alude “à publicação do volume de poemas *O livro da dor*” (2018, p. 14). Em suma, quase centenário, *O livro da dor* segue como verdadeiro prodígio genológico nos primórdios da literatura moçambicana.

¹⁹ Sobre a pequena burguesia filha da terra, Valdemir Zamparoni explica-nos que “Em Lourenço Marques, Moçambique, emergiu com a dominação colonial uma camada social de negros e mulatos que, pouco a pouco, passou a se articular como grupo e a fazer reivindicações. A partir do momento em que tiveram um jornal para lhes servir de porta-voz” – no caso, *O africano* e, depois, *O brado africano* – “passaram a defender a instalação de escolas e a extensão do ensino

caracterizavam-se, sobretudo, pela arguta utilização das modalidades falada e escrita da língua portuguesa, em detrimento das línguas e dos hábitos considerados “selvagens”. Destarte, ao adotarem o modo de vida português, conseguiam suplantar perante a sociedade a condição degradante de ser-se indígena, obter certo prestígio e ter uma relativa mobilidade social, embora a eles fossem destinados os empregos subalternizados do Estado colonial. Enfim, sequiosos de uma cidadania plena, os assimilados se constituíam como seres de fronteira num misto de alienação e frustração, pois seu sentimento de pertencimento, longe de se adequar aos padrões metropolitanos, também não se firmava integralmente ao chão africano.

João Albasini, seu irmão e demais correligionários, os quais, para além de contribuírem com a redação e circulação dos jornais *O africano* e *O brado africano*, também tinham fundado o importante órgão que ficou conhecido como Grêmio Africano de Lourenço Marques (GALM) – criado em 1908, mas apenas legalizado em 1920 (COSTA, 2013, p. 98) – em suma, a primeira associação cultural de Moçambique. Em vista disso, ao longo dos anos, prontificaram-se a lutar pelo que designavam como a “causa africana”²⁰, mas nunca chegaram a pôr em xeque a colonização portuguesa, antes, combateram com as armas de que dispunham para alcançarem condições mais favoráveis para que os indígenas pudessem se integrar ao assimilacionismo sem tantos inconvenientes. Por isso, implicitamente aos anseios de João Albasini, no sentido de uma transformação social em relação aos africanos, está também a sua própria vontade de gozar de privilégios que eram restritos aos brancos.

Em relação às línguas nativas, as quais o jargão colonial preconizava como “dialetos cafres”, rebaixando-as voluntariamente à categoria de dialeto para melhor vincar a soberania das línguas europeias, observamos que tanto *O africano* quanto *O brado africano* tiveram seções redigidas em língua portuguesa e nas línguas bantu, mais especificamente em ronga, gitonga e zulu, sendo que essa última era falada na África do Sul, Zimbábue e nas fronteiras do sul de Moçambique. Além disso, por algum tempo *O brado africano*, entre os anos de 1919 e 1920, chegou a ser publicado também em língua inglesa, tamanha era a influência financeira inglesa em Lourenço Marques, a qual fazia com que na capital houvesse uma tentativa grosseira de imitar os costumes ingleses e a

em toda a Colônia, pois partilhavam da crença iluminista de que a felicidade do povo decorria da difusão da educação, fonte de emancipação social (2002, p. 459).

²⁰ Por ‘causa africana’ compreende-se a defesa dos interesses da população negra, sendo que nas três primeiras décadas do século XX, houve através dos periódicos e do próprio GALM a reivindicação de melhorias educacionais, jurídicas e trabalhistas ante a autoridade colonial.

ambiência dos *timitis*, como os rongas se referiam aos *tea meetings* (NHAMONA, 2016, p. 114). Afinal, articulando tais estratégias, o *Nwandzegele* – epíteto ronga atribuído a João Albasini para significar “aurora” ou “crepúsculo” – intentava atrair novos indígenas para o projeto assimilacionista, ou seja, os periódicos escritos em línguas nativas não representavam a legitimação de culturas que conquistavam linguisticamente seu espaço se perfilando à língua portuguesa nos meios de comunicação da época, mas serviam como artilharia para principiar uma lenta e gradual conversão dos indígenas aos paradigmas culturais da metrópole.

Sob o olhar dos colonizadores, os indígenas, acostumados a pequenos cultivos de subsistência e às trocas comerciais, não necessitavam trabalhar incansavelmente para sobreviverem, por esse motivo e para um melhor funcionamento da máquina colonialista, sobretudo após a Conferência de Berlim, ocorrida entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885, a qual incitou as potências europeias a controlarem intensivamente os territórios do continente sob pena de perdê-los, o Estado colonial português se apressou em cobrar dos africanos o imposto de palhota, o qual, em Moçambique, passou a vigorar já em 1887, obrigando-lhes a ganhar dinheiro para quitar suas dívidas junto aos colonos, maneira eufêmica de explicar que os nativos foram submetidos involuntariamente ao trabalho forçado, ou seja, a essa espécie de servidão, a qual, nos territórios da África subordinados ao domínio português era vulgarmente chamada de *chibalo*²¹.

Ainda sobre João Albasini é importante ressaltar que foi um dos principais agentes das querelas e dos debates que ocorreram em Lourenço Marques nas duas primeiras décadas do século XX, atuando sempre com um acentuado tom polemista, principalmente após sua ultrajante criação de pseudônimos, tais como “Chico das Pegas” e “João das Regras”, os quais lhe permitiram acirrar ainda mais suas críticas ao colonialismo na imprensa local. Filho de pai português e mãe negra, de formação notadamente católica, ao se separar de sua esposa, com quem teve dois filhos, após três décadas de uma vida amorosa que julgava fracassada, João Albasini, ao declarar seu amor por Micaela Loforte,

²¹ No Dicionário Changana-Português elaborado por Bento Siteo, podemos observar as variações gráficas do termo: Xibálu, xibalo ou chibalo, cujo significado nos direciona expressamente para o “trabalho forçado” (SITEO, 1996). No entanto, tal vocábulo surge em inúmeras investigações sobre o colonialismo português na África com valor semântico um pouco mais alargado, invariavelmente vinculado a um sentimento de ingente injustiça oriunda da administração colonial, a qual através do racismo impôs a superioridade branca, a consagrar o *chibalo* como um eficaz instrumento “civilizador” em prol de intentos imperialistas (PENVENNE, 1981), (PENVENNE, 1993), (COVANE, 2001), (MANGHEZI, 2003), (ZAMPARONI, 2004).

amiga de sua filha Beatriz dos Santos Albasini e neta de um proeminente funcionário português, chocou a sociedade da época.

Por conseguinte, num interessante jogo intertextual das páginas dos jornais às páginas romanescas, o alvoroço causado em torno de tal problema pode ser evidenciado através da figura ficcionalizada de João Albasini presente em *O olho de hertzog*, de João Paulo Borges Coelho:

Surgiram notas anónimas nos jornais, dispersas pelas páginas sociais: o velho Albasini perdera o sentido da realidade. Os patrões podiam voltar a dormir descansados pois o paladino dos estivadores dava-lhes folga, perdido que estava de amores. Albasini reagia com um cego espadachim cheio de fúria, sem saber de onde vinham as estocadas. Logo em seguida as coisas precipitaram-se, e da pior maneira. Albasini, disposto a cortar cerce o falatório, enviou à rapariga um bilhete com uma proposta séria. (COELHO, 2010, p. 204).

Ao recusar o matrimônio proposto por João Albasini, Micaela Loforte – a qual exercia atividade docente, fato que certamente assinala sua ilustração e pertencimento à elite – optou por se casar com o despachante Guilherme Bruheim, em 1919, o que simbolicamente se configurou como um irreversível golpe a João Albasini, frustrando, pois, as pretensões do intelectual que não se abalava nem com a considerável diferença etária existente entre ele próprio e sua amada. Portanto, é na literatura que o jornalista encontrará um terreno fecundo para receber suas angústias e indagações nas tramas textuais que se confirmam em *O livro da dor*, publicado postumamente, em 1925, por solidariedade de seu amigo Marciano da Sylva, pois o *Nwandzengele* veio a falecer no ano de 1922.

Referência incontornável da literatura produzida em Moçambique, *O livro da dor*, único texto literário de João Albasini, instituiu-se para muitos críticos literários como a obra fundadora da literatura moçambicana, no entanto, um forte traço autobiográfico e ultrarromântico faz do exacerbado sentimentalismo das cinco cartas que o compõe, aliado a interpelações e preceitos cristãos, algo talvez distante da premência de se narrar as gentes de Moçambique em meio às atrocidades coloniais. Em vista disso, apesar de ser majoritariamente um livro que retrata as amarguras de um amor infeliz, logo, muito mais revelador de um universo particularmente intimista, *O livro da dor* – compreendido como uma pequena reflexão pessoal sobre a condição do africano (CHABAL, 1994, p. 42) –, não deixa de esboçar um cenário sociocultural a que estão enquadrados o amante e sua impassível pretendente. A exemplo de inúmeros poetas românticos enredados por amores platônicos, nós poderíamos dizer que a primeira musa cantada pela literatura

moçambicana se emoldura num desventurado caso de amor não correspondido, nesse contexto, especificamente entre um velho mestiço aculturado e uma jovem mulher astuta, com atributos fenotípicos mais condizentes com o Velho Mundo. Enfim, se essa obra una e póstuma da prosa de ficção moçambicana pode gerar discussões quanto ao talento literário de João Albasini, sua atividade de cronista nos periódicos da época não pode ser algo despiciendo.

Augusto de Conrado, poeta e prosador relegado ao esquecimento, a quem Eduardo White e Manuel de Lemos, em dois breves artigos publicados em momentos distintos pela revista *Tempo*²², a quem rendem homenagem ao tentar impedir sua obra de “morar no silêncio de uma prateleira empoeirada” (1984, p. 46). Por conseguinte, de Augusto de Conrado, Lemos transpõe e valoriza longos excertos de *A perjura ou A Mulher de duplo amor*, desta que seria, pois, a despeito de *O livro da dor*, a primeira prosa de ficção moçambicana publicada em livro (SOUZA, 2018, p. 27). White, em tom laudatório, ao estampar nas páginas do periódico o poema “Liberdade!”, entrelaça autor e obra a tecer o seguinte comentário: “[...] preto dos suburbanos subúrbios de Lourenço Marques. [...] Era o canto testemunho de um povo privado de gozar a imensidão da sua vasta nação e construir alicerces fortes para um futuro de igualdade.” (1984, p. 47)

Na verdade, Augusto C. Adónis B. de Conrado nasceu em Inhambane, em 1904, onde cresceu entre os bairros pobres da província e sua condição de homem negro certamente dificultou seu trânsito no meio literário. Após publicar seu primeiro livro, *Fibras d’um coração*, em 1931, onde o próprio autor entende tratar de uma seleção de “prosas simples com pretensões a versos”, em 1933, é preso por ter escrito nessas mesmas páginas o poema “África! Minha mãe querida”, a afrontar com voz altiva os desmandos coloniais “[...] que te vexam lançando-te ignomínias/ ... te cravam setas envenenadas no coração!” (*ibid.*, p. 47) Ainda é da autoria de Augusto de Conrado um livro intitulado *Divagações! Tentames literários*, cuja publicação feita em Lisboa data do ano de 1938. No entanto, as primeiras colaborações de Conrado para *O brado africano* começaram a ser vistas a partir de 1936 e, ainda segundo White, cessadas durante 1939, e novamente retomadas em 1941 através de “Hora”, poema de crítica bastante frontal, o qual se opunha veementemente à partilha da África.

²² Trata-se do artigo intitulado “Augusto de Conrado – Uma voz de sempre”, da autoria de Eduardo White, 1984, p. 46-50, igualmente do texto denominado “Augusto [sic] Conrado – A perjura ou a mulher de duplo amor”, de Manuel de Lemos, 1986, p. 47-50.

Igualmente com um forte vínculo com a imprensa, outra obra fundamental da prosa moçambicana da primeira metade do século XX, da qual não podemos desviar é *Godido e Outros Contos*, da autoria de João Dias. Certamente, o escritor em questão se inspirou em sua figura paterna, Estácio Dias (1977-1937), cofundador do Grêmio Africano de Lourenço Marques (GALM), igualmente defensor da “causa africana”, conterrâneo de João Albasini, uma vez que ambos nasceram na província de Inhambane, tal como Augusto de Conrado. Funcionário da Fazenda, assíduo colaborador de *O Africano*, seu pai chegou a ser editor do jornal nativista *O brado africano*, através do qual fez circular em folhetins, entre os anos de 1929 e 1930, a novela intitulada *Na terra ubérrima*, também se apropriando de personagens históricos do Império de Gaza, como do monarca Ngungunhane, de outros membros da corte e do exército imperiais, não se esquecendo da vitoriosa campanha militar portuguesa centrada na figura de Mousinho de Albuquerque²³. No entanto, se nessa novela deambula o *nkosi*, isto é, o rei e seu séquito valorizando, de certa forma, a coragem e a valentia dos africanos, a linguagem parece ter sofrido forte influência de *Viagens na minha terra*, do escritor português Almeida Garret²⁴. A propósito de *Na terra ubérrima*, Ubiratã Souza salienta que “O folhetim de Estácio Dias pôde atravessar as décadas sob o completo olvido da crítica, que preteriu o empreendimento desses jornalistas e literários em favor de outros pioneiros, mas não passou sem reverberações à época” (2018, p. 26).

Por sua vez, João Dias consegue com maior desenvoltura se distanciar da influência da literatura portuguesa e sua verve combativa parece ser mais incisiva que a de sua figura paterna. Nesse sentido, é de se destacar que Dias fez parte da chamada

²³ Em fins do século XIX, após inúmeras investidas portuguesas na região de Gaza, localizada a sul de Moçambique, onde Ngungunhane mantinha o último império africano em domínios lusos, em 1895, o militar português Mousinho de Albuquerque consegue, finalmente, capturá-lo e deportá-lo para os Açores (MACAGNO, 2001, p. 65). Em razão de tal façanha, Mousinho de Albuquerque é proclamado “herói nacional” português pelos seus feitos na guerra de ocupação de Moçambique, congratulado com o título de comissário régio e, posteriormente, alçado a governador geral entre os anos de 1896 e 1898 (CABAÇO, 2010, p. 66).

²⁴ Elídio Miguel Fernando Nhamona considera que “Os artigos do pai de João Dias vão muito na perspectiva de *Viagens na minha terra* de Almeida Garret, ao insistir em descrever os males de sua terra. Nos editoriais e crônicas de Estácio Dias, Portugal é visto como um país atrasado, com inúmeras deficiências que não permitem o desenvolvimento das colônias” (2016, p. 100).

“geração da utopia”²⁵ nos primeiros anos da Casa dos Estudantes do Império²⁶, a qual, criada em 1944, encerraria suas atividades por razões subversivas, em 1965, pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado). No entanto, por essa instituição, a qual teve como objetivo primordial certo controle travestido de acolhimento de estudantes vindos das cinco colônias portuguesas da África, passaram nomes que entrariam para o historial cultural do continente e das literaturas africanas, tais como Amílcar Cabral, Mário Pinto de Andrade, Alda Espírito Santo, Francisco Pinto Tenreiro, Noémia de Sousa, José Craveirinha, Agostinho Neto, entre tantos outros, que estrategicamente formaram uma consciente militância contra o Estado Novo de Salazar e foram imprescindíveis no que concerne à luta de libertação de seus respectivos países.

Consequentemente, não deve causar estranhamento ao leitor se em alguns de seus contos percebermos uma ambientação que privilegie a descrição de elementos referentes à pátria camoniana, pois o fato é que João Dias, em 1946, viajou a Coimbra para tentar realizar o curso de direito, o qual iniciou, mas não chegou a concluir. Posteriormente, passou a residir em Lisboa, onde faleceu prematuramente, em 1949, aos vinte e três anos, vítima de tuberculose. Sendo assim, na esteira de João Albasini e Estácio Dias, motivado pelo mesmo olhar crítico que moveu sua escrita para denunciar as desigualdades sociais sofridas por negros e assimilados em Moçambique, João Dias também não deixou de

²⁵ Baseado na ambiência da Casa dos Estudantes do Império, da qual mais tarde também viria a fazer parte, o escritor angolano Pepetela compõe, em 1992, o romance intitulado *A Geração da Utopia*. Sobre essa narrativa, Benjamin Abdala Junior tece o seguinte comentário: “Esse ideário revolucionário marcou a vida política, com matizes diferentes, em muitas partes do mundo, dos anos de 1950 aos anos 1970. No caso de Angola, como dos demais países africanos colonizados por Portugal, ao caráter nacional dessa luta anticolonial veio somar-se esse sentido de libertação social, através de seus principais movimentos revolucionários.” (2013, p. 71). Em suma, em *Godido e Outros Contos* de João Dias já é possível entrever uma postura insurrecta diante do colonialismo português, a qual seria a marca indelével dos frequentadores da Casa nos anos vindouros.

²⁶ No período colonial, entre 1944 e 1965, a Casa dos Estudantes do Império foi criada em Lisboa com o propósito maior de acolher estudantes das colônias portuguesas do continente. Todavia, na prática, funcionou como um ardil para a manutenção do colonialismo português no sentido de controlar as mentalidades africanas em prol das políticas salazaristas e incutir-lhes a cartilha da portugalidade. Em contrapartida, associados e frequentadores da Casa foram aos poucos atinando para a necessidade de fortalecer um sentimento anticolonial, sendo que se tornaram grandes lideranças a catalisar não apenas as lutas de libertação de seus respectivos países, como também o combate à ditadura. Em *Casa dos estudantes do império: dinâmicas coloniais, conexões transnacionais*, organizado por Cláudia Castelo e Miguel Bandeira Jerónimo, publicado em 2017, um aprofundamento das articulações entre política e produção literária pode ser constatado no artigo intitulado “Ficcionistas da Casa dos Estudantes do Império: a função testemunhal da narrativa curta no período colonial”, da autoria de Inocência Mata (p. 147-162).

encetar através da literatura o racismo e as discrepâncias imperantes em Coimbra e na metrópole.

Em *Godido e Outros Contos*, o escritor resume o cerne de sua poética logo na epígrafe que descortina a narrativa, a qual poderá nos servir como importante chave de leitura de seu livro: “Mais uma vez bradamos pela justiça porque todo o homem sujeito à opressão tem o direito de reagir, de destruir tudo o que se oponha à sua liberdade.” (DIAS, 1952, p. 11). Deste modo, ao rotular sua interrompida obra com o título *Godido e Outros Contos*, publicada postumamente, em 1952, por amigos que o estimavam na Casa dos Estudantes do Império, no livro formado por catorze contos inacabados, muitos dos quais circularam na imprensa, João Dias opera uma espécie subversão em plena vigência do salazarismo, ou seja, ampara-se na literatura para perpetuar notavelmente a geração de insubordinados africanos frente às imposições do colonialismo português, trazendo novamente à tona o destemor *nguni* de outrora.

Dessa forma, é como se a mensagem para os colonialistas estivesse para além da derrota e do desterro dos principais personagens do último império africano a ruir ante o colonialismo português, fazendo multiplicar os “Godidos”, pois como é sabido, o príncipe de Gaza era um hábil falante da língua portuguesa, nascido em Moçambique, diferentemente de Ngungunhane. Talvez seja em virtude dessas duas características a predileção dos moçambicanos por Godido como símbolo autóctone legitimado, em detrimento de Ngungunhane²⁷, visto na maioria das vezes pelo prisma literário como um

²⁷ É o que fica evidente, por exemplo, em *Ualalapi*, da autoria de Ungulani Ba Ka Khosa, o primeiro romance moçambicano do pós-independência, quando Domia, sob pretexto de limpar a morada do imperador Ngungunhane, tenta assassiná-lo: “[...] O rei mandou-a entrar na casa. Como a porta fosse baixa, ela teve que agachar-se e entrar gatinhando. O imperador seguiu-a com os olhos e depois entrou. Vendo-a de pé e tremendo, Ngungunhane arrancou a tira de pano que cobria os seios e puxou-a para si, com fúria dum animal que há muito não via o sexo aposto. Domia retirou a faca da saia e esperou pelo momento oportuno. Foi o seu erro. Ela pensou, e bem, que o rei escostá-la-ia à parede e faria tudo de pé, pois nunca lhe ocorrera pela cabeça que o soberano levasse uma serva ao leito onde as rainhas se deitavam. Foi o que fez, depois de ter visto, durante o percurso, a ponta reluzente da faca. – Queres matar-me? – perguntou o rei, ao que ela nada respondeu, pois tentou de imediato, desferir a faca no peito do imperador. Este empurrou a mão da moça e sentiu a faca a penetrar na sua coxa direita [dele]. Não ligou importância. Retirou a faca da mão da moça e possuiu-a brutalmente, ela embaixo e ele em cima, ela esperneando e tentando batê-lo, e ele ofegando e tentando esmagá-la com seu peso de homem e de rei. [...] Minutos depois Domia era levada pelos guardas reais, com ordens terminantes de a fazer desaparecer da face da Terra. Quando a chuva desabou, Domia deu o último suspiro, deixando a carne a ser desfeita pela chuva que não parou de cair durante semanas até que sobre a terra não restasse um osso” (2018, p. 51). Não sem mordaz ironia, no conto intitulado “Quem manda aqui?”, da autoria de Paulina Chiziane – a primeira das três breves narrativas que compõem *As andorinhas*, livro publicado em 2013 – podemos deduzir através da voz narradora, preenche de ambiguidades implícitas no neologismo “ngungunhar”, a crítica à suposta perversão de

personagem histórico envolto em ambiguidades, isto é, se por um lado fora esboçado como insígnia de valentia e resistência africana ante o colonizador, por outro, não conseguiu se desvencilhar da pecha de sanguinário, alcoólatra e devasso.

Enfim, se a literatura colonial tentava influir ideologicamente para a manutenção e justificação da empresa colonial, em contrapartida, a emergente literatura moçambicana e os jornais da época resistiam e denunciavam a desmesurada opressão. Tratava-se de um choque de culturas típico do colonialismo na África, bem como de suas aporias e dos dualismos de que nos elucidava anteriormente José Luís Cabaço (2010, p. 36), no qual a supremacia de uns está condicionada à submissão dos outros, sem brechas para trocas de mundividência que privilegiassem qualquer tipo de alteridade.

Com o golpe militar em 1926 e a sequente instauração do Estado Novo em Portugal, em 1933, de modo geral a imprensa em Moçambique foi submetida a um rígido controle, sobretudo a partir de 1932 em razão das políticas salazaristas, as quais visavam ter maior influência nos chamados territórios do ultramar. Na década de 1950, por exemplo, o *Diário de Moçambique*, que tinha na figura católica de D. Sebastião Soares de Resende sua liderança, foi considerado um “órgão de imprensa extremamente incómodo para a autoridade colonial” (CAPELA, 1996, p. 22). Mesmo situado na cidade da Beira e não na capital Lourenço Marques, tendo uma população diminuta, a qual, naquela altura, somava algo em torno de dez mil habitantes (*ibid.*, p. 27), o *Diário de Moçambique*, assim como outros periódicos do território moçambicano, não se opunha radicalmente ao colonialismo português, mas ao denunciar casos de extremo abuso e de extrema exploração, cumpria um papel importante no sentido de indignar as mentes mais lúcidas, que num futuro próximo ajudariam substancialmente na luta de libertação.

Certamente foi através da imprensa e da literatura que os escritores moçambicanos tiveram conhecimento a respeito do pan-africanismo²⁸ que propunha o resgate da

Mudungazi, nome que o imperador utilizava antes de tornar-se o famigerado Ngungunhane, o Leão de Gaza: “Todos baixam a cabeça e batem as palmas em sinal de total submissão. Eles sabem que cada palavra do imperador é uma gota de fel sobre a vida. Aqui mata-se. Aqui morre-se. Para perder o sopro, basta pisar um risco. [...] Com a alma empanturrada pela grandeza, o imperador regressa ao seu repouso e ronca, sereno. Era ele Mudungazi, o Ngungunhana! Que ngungunha homens e mulheres. Por isso, o mundo lhe pertence!” (p. 13).

²⁸ O pan-africanismo se constituiu como um movimento político, filosófico, social que reivindicou a defesa dos direitos do povo africano, bem como a unidade da África enquanto Estado soberano para todos os africanos habitantes do continente ou em situação diaspórica. Kabengele Munanga ressalta que o pan-africanismo foi concebido em espaços fora da África negra, sendo que William Edward Burghardt Du Bois, nascido em 1863, é considerado o pai do pan-africanismo contemporâneo. Assim, tendo estudado em Fusk, Harvard e Berlim, onde se

identidade africana, a qual se encontrava subjugada pelo chamado processo civilizatório imposto pelas potências europeias à África. Através de personalidades tais como Kwame Nkrumah, Jomo Kenyatta, Sekou Touré, Modibo Keita, Namdi Azikwe, Patrice Lumumba, Heilá Seilasié, Gamal Nasser, Ben Bella, Mohammed II, Kenneth Kaunda e Mwalimu Julius Nyerere, o pensamento nacionalista da África foi estruturado para preconizar o fim do colonialismo e a conseqüente emancipação dos países africanos. Sendo assim, para alguns intelectuais negros, diaspóricos ou do continente, era premente suplantar – transcorrida quase a metade do século XX – a concepção do filósofo alemão Friedrich Hegel, o qual atribuíra aos africanos, com a ardilosa intenção de justificar a rapinagem colonial, o estigma de serem seres a-históricos através de teses pseudocientíficas, as quais grassaram ao longo do século XIX:

A África propriamente dita é a parte característica deste continente. Começamos pela consideração deste continente, porque em seguida podemos deixá-lo de lado, por assim dizer. Não tem interesse histórico próprio, senão o de que os homens vivem ali na barbárie e na selvageria, sem fornecer nenhum elemento à civilização. Por mais que retrocedamos na história, acharemos que a África está sempre fechada no contato com o resto do mundo, é um Eldorado recolhido em si mesmo, é o país criança, envolvido na escuridão da noite, aquém da luz da história consciente [...]. Nesta parte principal da África não pode haver história (HEGEL, 1928, p. 187).

É de se ressaltar que o pan-africanismo, *à rebours* do pensamento hegeliano, vai reinsserir o negro nas malhas da História e da cultura, tendo como exemplo emblemático as lutas dos africanos na diáspora, com destaque para os embates ocorridos na América do Norte e Caribe nos séculos passados, o que concederá ao nativismo negro certa espessura e consciência. Ademais, na Segunda Guerra Mundial, milhares de negros e americanos tinham participado da guerra nas hostes dos exércitos aliados, onde decerto conviveram tanto com ideias libertárias como de igualdade rática, ou seja, com princípios que moveram as tropas contra o despotismo fascista da Europa naquela altura. Portanto, o 5º Congresso Pan-Africano, organizado logo após a Segunda Guerra Mundial, na cidade

doutorou em Filosofia, antes mesmo dos africanos, “protestou contra a política imperialista na África, em favor da independência, na perspectiva de uma associação de todos os territórios para defender e promover a sua integridade (2009, p. 46). No artigo intitulado “Afropolitanismo”, Achille Mbembe afirma que nos âmbitos da literatura, da filosofia e das artes, o discurso africano foi dominado por praticamente um século, havendo, portanto, uma profunda influência sobre as esferas da cultura, da política e da área econômica, até mesmo das vertentes religiosas africanas. Diante disso, o filósofo camaronês resalta que o movimento pan-africanista concedeu um lugar privilegiado a dois tipos de solidariedade – uma solidariedade de tipo racial e transnacional e uma solidariedade de tipo internacionalista e de natureza anti-imperialista, as quais foram fundamentais para fazer frente às imposições dos colonizadores (2005).

de Manchester, em 1945, reverberaria seus ideais independentistas até os anos de 1960 ao promover uma espécie de “reafricanização” das mentalidades, culminando, posteriormente, com a proposta de estruturação e redação de uma obra vastíssima – fruto da pesquisa iniciada em 1964 e que ainda se mantém nos dias atuais – por enquanto, composta de oito volumes, mas com ampliação²⁹ prevista, a amplamente divulgada *História Geral da África*.

Enfim, veiculados nas páginas dos jornais e em revistas literárias de fins da década de 1940 e nas décadas subsequentes, escritores da envergadura de José Craveirinha e Noémia de Sousa, para ficarmos apenas com dois nomes consagrados da literatura moçambicana, também tiveram contato com o pensamento da Negritude³⁰, isto é, com o ideário que valorizava “a qualidade de ser negro”, presente em artigos que à época refutavam a hegemonia da cultura colonial francesa, difundidos principalmente pelo poeta antilhano Aimé Césaire e por Leopold Senghor, poeta e intelectual que se tornaria o futuro presidente do Senegal, sedimentando reflexões muito oportunas que poderiam ser somadas à luta anticolonial da África sob o domínio de António de Oliveira Salazar.

Ana Mafalda Leite aventa a importância que a Negritude teve nas esferas culturais de todo o continente em relação ao levantamento, catalogação e inserção do legado da tradição oral a penetrar na escrita literária como forma de afirmação identitária:

Na sequência do movimento da Negritude e da necessidade de afirmação cultural da herança africana, os africanos e africanistas enveredaram pelos complexos e inúmeros caminhos da tradição oral africana, quer ao nível da recolha e estudo dos textos e sua fixação e classificação, quer ainda na sua premeditada incorporação nos universos da escrita literária (2014, p. 12)

²⁹ Em 11 de abril de 2018, por ocasião do 1º Encontro Internacional da ABE-ÁFRICA (Associação Brasileira de Estudos Africanos), sediado no Instituto de História da UFRJ, no Rio de Janeiro, Vanicléia Silva Santos, professora do Departamento de História da UFMG, na posição de Membro do Comité Científico Internacional da UNESCO e codiretora para a elaboração do IX volume de *História Geral da África* (2013-2018), explicou aos pesquisadores a necessidade deste último tomo que abordará a diáspora africana, tema que ficara ausente dos volumes anteriores, porém, importantíssimo para a compreensão da África contemporânea.

³⁰ A este propósito, Maria Nazareth Soares Fonseca pondera que “No número triplo, 2/3/4, editado em 1952, são publicados, além de outros textos, os poemas “Sangue negro” (“Ó minha África misteriosa e natural, / minha virgem violentada, / minha Mãe”) e “Negra” (“Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos / quiseram cantar teus encantos”), da moçambicana Noémia de Sousa. Esses poemas viriam a se tornar emblemas da luta pela libertação dos espaços africanos colonizados por Portugal e referências de uma postura negritudinista, embora, como se sabe, o movimento de Aimé Césaire, Léon Damas e Léopold Senghor não tenha alcançado formalmente os espaços africanos de língua portuguesa” (2008, p. 34).

Sobre José Craveirinha e sua relação com a imprensa, para além de um sem-número de poemas publicados em vários jornais e revistas literárias, o autor de *Karingana Ua Karingana* se preocupou em dar relevo às gentes, às toponímias e, conseqüentemente, à cultura de Moçambique através de sua arte. Esse comprometimento em amalgamar esteticamente o cotidiano moçambicano como a matéria-prima de sua poética lhe rendeu, em 1991, o Prêmio Camões, na ilustre posição de primeiro escritor africano de língua portuguesa a ser galardoado com tal honraria. Assim, sabemos que o jornalismo fora sua paixão e sua primeira profissão, contribuindo posteriormente para que ele se tornasse funcionário do Estado.

Em entrevista, o próprio poeta relembra sua saída do jornal *Notícias* para trabalhar na Imprensa Nacional, onde relata ter tido “umas querelas com os Doutores do Conselho Legislativo” (CHAVES, 2005, p. 241). Se, pelo viés literário, Craveirinha foi depositário de uma letra que invariavelmente primou pela resistência e pela intervenção social em detrimento do colonialismo português, no plano factível, sua figura de intelectual engajado às propostas frelimistas em prol da independência custou-lhe o seu encarceramento³¹ efetuado pelos agentes da PIDE, entre os anos de 1965 e 1969.

Por sua vez, Noémia de Sousa também teve um envolvimento muito íntimo com a imprensa. Carmen Lucia Tindó Secco ao assinar o prefácio para o primeiro livro da poeta³² moçambicana editado no Brasil, *Sangue Negro*³³, publicado em 2016, a

³¹ Em nota do prefácio que assina em *Poemas da prisão*, de 2004, publicado em Lisboa – cuja concepção editorial tem como base o livro *Cela 1*, de 1980, para além de poemas inéditos – Fátima Mendonça, professora emérita da Universidade Eduardo Mondlane desde 2007, explica-nos que José Craveirinha foi arguido num processo no qual figuravam Rui Nogar, Malangatana Valente Ngwenya e outros sete acusados de colaborar com Joel Monteiro na organização da 4ª Direcção Regional da Frelimo ao Sul do Save. No primeiro julgamento foram todos inocentados, com exceção de Joel Monteiro, posteriormente alvejado numa tentativa de fuga. No entanto, em novembro de 1966, o Tribunal da Relação de Lisboa anulou o julgamento, o que resultou em nova detenção dos réus pela PIDE. Apesar de duas absolvições entre o grupo, Craveirinha foi condenado à pena maior e, como autor, perdeu seus direitos políticos por quinze anos, e a mais seis anos a penas diferenciadas por também ter sido cúmplice. Em suma, à época, o autor de *Karingana ua karingana* teria colaborado ativamente com as principais lideranças da FRELIMO, tendo se disponibilizado a arrecadar fundos para a organização (p. 16).

³² Nossa predileção pelo termo “poeta”, em detrimento de “poetisa”, deve-se muito à explanação de Ana Paula Tavares, por ocasião do lançamento de *Um rio preso nas mãos*, sob a chancela da editora Kapulana, a dois de agosto de 2019, na sala oval da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. A autora de *Amargo como os frutos* afirmou que prefere ser chamada de “poeta” porque, em sua remota origem latina, tal vocábulo pertence ao gênero neutro, não sendo, portanto, nem masculino, tampouco feminino.

³³ Título homônimo à narrativa que o jovem escritor português Ferreira de Castro compôs em 1923, cuja temática é ao mesmo tempo abolicionista e afropessimista. Candidato ao nobel de literatura, em 1930, e um dos precursores do neorrealismo em Portugal, seu romance *A selva* (adaptado para o cinema, em 2002, por Leonel Vieira), à época, rendeu-lhe notável

especialista das literaturas africanas de língua portuguesa nos concede importantes informações:

[...] Praticamente desconhecida de grande parte dos leitores brasileiros, a autora, no entanto, nas décadas de 1940-1950, manteve, como jornalista, colaboração esparsa com a revista brasileira *Sul*, publicação que, nesse período, aproximou escritores e poetas do Brasil, entre os quais Marques Rebelo e Salim Miguel, de autores de Angola e de Moçambique, como António Jacinto e Augusto dos Santos Abranches, respectivamente.

[...] Nos jornais moçambicanos, entre 1948 e 1951, os poemas de Noémia de Sousa acenderam consciências, fizeram vibrar revoltas, dialogaram com o movimento da Negritude e com o Renascimento Negro do Harlem, entrecruzaram cadências melódicas e estribilhos de *blues*, *spirituals* e *jazz*, fazendo vir à tona a musicalidade africana reinventada (SOUSA, 2016, p. 11-12).

No entanto, a primeira edição moçambicana de *Sangue Negro* foi elaborada apenas em 2001 – um ano antes do falecimento da escritora – pela AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos), cuja organização e fixação dos textos receberam os cuidados de Nelson Saúte, Fátima Mendonça e Francisco Noa, sendo que os originais datavam do íterim de 1949 a 1952. Por conseguinte, é nesta única obra que a poesia de Noémia de Sousa pode ser compreendida por um prisma pan-africanista caro à época, igualmente pela corrente literária e política da *négritude*, a qual foi difundida através da imprensa, principalmente no sul de Moçambique. Mais tarde, a “mãe dos poetas moçambicanos”, ao lado de Gualter Soares com quem se casou em 1962, *persona non grata* para a PIDE que, em Portugal, prendeu-o em três oportunidades, aportaria em Paris para exilar-se.

Em suma, sua poética trouxe à tona a tematização da nação moçambicana numa proposta pioneira de inserção do feminino na seara literária, na qual sua escrita transitou com muita propriedade entre os gêneros lírico e épico. Todavia, ao contrário de Rui de Noronha, Noémia de Sousa recusou-se a lançar mão das formas fixas europeias para a feitura de seus poemas. De sua obra e de sua contribuição efetiva na imprensa, bem como de seu ofício de jornalista propriamente dito – como podemos conferir através de suas palavras: “[...] n’*O brado africano* eu estava encarregue duma página, e punha ali o que eu queria (CHABAL, 1994, p. 116)” –, ficam para a posteridade uma notável coragem

reconhecimento internacional. *Sangue negro*, no entanto, assim como outros títulos de sua primeira fase, isto é, do período de 1916 a 1927, foi excluído dos três volumes que integram a sua extensa *Obra completa*.

feminina de abordar os problemas do colonialismo e exaltar os valores de Moçambique, consequentemente, das gentes africanas.

As discussões em torno da emergente literatura moçambicana e as rusgas entre os críticos literários mais intempestivos tiveram espaço cativo na imprensa de Moçambique. Tal asserção torna-se evidente em *Crónica dos anos da peste*, de Eugénio Lisboa, livro que pode ser compreendido como um importante registro panorâmico da literatura moçambicana e de parte dessa respectiva crítica, uma vez que o acesso aos periódicos da época não é algo tão elementar. Dessa forma, entre os anos de 1956 e 1975, inúmeros textos compostos por Lisboa alimentaram, diária ou semanalmente, a imprensa de Lourenço Marques (que viria a se chamar Maputo no pós-independência) e da cidade da Beira em jornais tais como *Notícias*, *Diário de Moçambique*, *Tribuna*, *Notícias da Beira*, entre outros, além de diversas revistas literárias que circulavam nessa altura.

Filho de colono português, à época, funcionário dos Correios e Telégrafos de Moçambique, casado com uma moçambicana da etnia ronga, Eugénio Lisboa nasceu no ano de 1930, em Lourenço Marques. Diante da falta de uma universidade em Moçambique, na altura do término de seu ciclo escolar no Liceu Salazar, o único de toda a região, Lisboa foi para a capital da metrópole, em 1947, para estudar Engenharia, sendo, ao longo de dois ou três anos, também frequentador da Casa dos Estudantes do Império. No período em que esteve em Lisboa, o jovem engenheiro e futuro crítico literário se aprofundou muito mais nos domínios das literaturas europeias, não apenas na compreensão da sua diletta literatura francesa, mas também em sua respectiva fortuna crítica. No entanto, sua contribuição efetiva com a imprensa moçambicana só ocorreria a partir de seu retorno no ano de 1955.

A coletânea de textos que compõem *Crónica dos anos da peste* assinalou os últimos vinte conturbados anos da vivência colonial em Moçambique e Eugénio Lisboa, como apontou barthesianamente Maria de Lourdes Corte ao redigir o posfácio da obra, nunca se resignou “a manter-se no campo neutro do texto desertado das suas forças de ideologia, de representação, de sujeito” (LISBOA, 1996, p. 399). Por essa razão, aliada a frontalidade de suas impiedosas críticas, Eugénio Lisboa obteve ao longo de sua vida muitos inimigos no meio cultural moçambicano. Por conseguinte, em entrevista concedida à página “Artes e Letras” do semanário *Tempo*, de 26 de agosto de 1973, indagado sobre a situação do escritor em Moçambique, o crítico literário, a seu modo habitualmente irônico e corrosivo, responde da seguinte maneira:

– Uma calamidade. Ninguém quer saber deles. Nem eles próprios – e aí é que está o mal. Em primeiro lugar, o mercado que fica mais perto – o de Moçambique – é pequeno. Depois, faz calor – para trabalhar e para promover. De modo que os nossos escritores, terrivelmente consolados, no fundo, por terem que viver numa situação tão tragicamente impropícia, desatam a fazer, cada vez mais, menos ainda do que já antes faziam. E tornam-se profundamente infelizes, o que é uma das formas de comodismo feliz mais interessantes que eu tenho encontrado. É tão bom não valer a pena... Não se mexerem! Não fazerem nada! E, o que é curioso, é que um grande número deles desfruta de uma glória absolutamente desproporcionada com o pouco que produziu. Não há nada como ter o Olimpo todo a nosso favor... Estou a exagerar? Talvez, mas não tanto como isso. Quase tudo por cá se processa a um nível de intermitência amadorística que pouco tem que ver com o trabalho beneditinamente esforçado que uma séria arte de escrever deve necessariamente implicar.

Ao prosseguir em sua aguda e radical análise, Lisboa tenta modalizar seu discurso a pretexto de amenizar um pouco o tom da crítica destinada aos escritores e aos liames literários, mesmo assim não deixa de tocar em pontos nevrálgicos da sociedade moçambicana:

Não quero menosprezar os contras. São enormes: desde os que não vou aqui citar, por serem demasiado óbvios [a censura e outras formas de controle próprios do colonialismo português], até outros um pouco menos óbvios: não existência de editores, público leitor diminuto e de fraca qualidade – só agora, a existência da Universidade começará a produzir um certo público que antes falava –, ausência quase sistemática de crítica, desatenção às obras por parte dos outros mercados de língua portuguesa, etc., etc. (LISBOA, 1996, p. 390)

Enfim, subjazendo a mordacidade das palavras de Eugénio Lisboa, temos um esboço das condições adversas que circundaram o ofício dos literatos moçambicanos durante toda a guerra de libertação e momentos antes da independência. Malgrado sua rispidez, podemos pensar que, em três quartos do século XX, a imprensa moçambicana constituiu-se como um meio quase exclusivo para fazer escoar a produção literária de muitas gerações de poetas e diversos prosadores, cujas poéticas também se evidenciaram distintas, apesar de partilharem da mesma realidade de um país africano sufocado pelas políticas coloniais.

Ademais, nas duas décadas que antecederam à independência, o que certamente deve ficar registrado é que a imprensa corroborou para que surgisse uma consciência anticolonial mais acirrada e atenta às questões identitárias, a qual aglutinou diversos setores culturais da sociedade moçambicana para o enfrentamento da luta de libertação, com armas e com palavras, engrossando as hostes da FRELIMO para a manutenção da utopia de um país que desejava nascer sob o signo da liberdade.

1.2. PÓS-INDEPENDÊNCIA: IMPRENSA, LITERATURA DE COMBATE E DISSENSÕES (1975-1986)

Um dos elementos norteadores da história da literatura moçambicana certamente é a conquista da independência em 1975, a qual promoverá uma viragem principalmente na prosa de ficção que até então podia ser definida por uma escassa produção e diminuta crítica, passando, a partir de meados dos anos 1980, a aumentar sua lista contística e a ver florescer de modo irrefreável o gênero romanesco. No entanto, no período anterior apoiado firmemente pelo braço repressivo da PIDE, é de se deduzir que toda uma geração de artistas e intelectuais moçambicanos, tais como José Craveirinha, Rui Nogar, Malangatana Ngwenya Valente, Luís Bernardo Honwana, Orlando Mendes, Rui Knopfli, Sebastião Alba, Carneiro Gonçalves, João Pedro Grabato Dias, entre tantos outros, viveriam em Moçambique um ambiente de crescente clandestinidade, o que certamente se agudizou a partir de 1964 com a guerra de libertação. Consequentemente, não é mero acaso o fato de *Karingana ua karingana*, livro tão esperado quanto adiado da lavra de José Craveirinha, ter sido impresso um mês depois do 25 de Abril de 1974, pela Tipografia Académica de Lourenço Marques.

A 20 de setembro do mesmo ano, aquando da tomada de posse do Governo de Transição dirigido pela FRELIMO, uma das primeiras medidas a serem articuladas foi a criação do Ministério da Informação, cujas prioridades se firmavam na difusão de informações de cariz estritamente nacional, na coordenação da comunicação social sob a orientação política da FRELIMO e na formação de jornalistas moçambicanos atrelados a uma perspectiva popular e revolucionária. Dessa forma, indivíduos da absoluta confiança do alto escalão do partido começaram a ocupar a direção dos principais órgãos de informação, visando transformar conteúdos e técnicas, antes pautados por uma práxis colonial e burguesa, em comunicação de massa, submetendo-os ao viés socialista adotado pela FRELIMO.

Na ânsia de promover uma revolução em todos os âmbitos da vida moçambicana, não apenas os meios de comunicação, como também a publicidade e a propaganda deveriam refletir os problemas do povo numa linguagem clara, objetiva e acessível. Assim, na esteira de tais transformações, a Rádio Clube de Moçambique foi substituída pela Rádio Moçambique, à altura em que era criada a Agência de Informação de Moçambique (AIM). Igualmente os jornais *A tribuna*, *Voz de Moçambique* e o célebre *O*

brado africano foram encerrados pelo recém-criado Ministério da Informação. Ainda na área da radiodifusão, a Rádio Pax e a Rádio Aeroclube – as quais serviam à cidade da Beira – viram-se integradas à Rádio Moçambique. Nessa época, também surgia o jornal *Domingo* com o fito de promover a produção cultural moçambicana, além da criação do Instituto Nacional do Cinema (INC) e Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), este último, órgão que seria dirigido futuramente, no primeiro decênio do século XXI, pelo escritor Ungulani Ba Ka Khosa.

Centralizada na figura de Samora Machel, podemos entrever através das novas regras frelimistas o projeto maior dessa elite militar, a princípio, constituída pela capacidade intelectual de aglutinação e de interveniência de Eduardo Chivambo Mondlane, organizada em torno de um movimento armado uno – porém, desde a origem com fissuras para dissidências – mais tarde, alçado ao partido no comando do governo.

Mondlane é morto em 1969, vítima de uma encomenda-bomba arditosamente despachada pela PIDE, fato que reordena as lideranças do partido a assumir Samora Machel como dileto substituto.

Diante disso, ao estudar as biografias de heróis no imaginário nacionalista moçambicano, em 2001, Cristiano Matsinhe pontua o seguinte:

Eduardo Mondlane, primeiro presidente da Frelimo, morto em 1969, é frequentemente retratado como homem político, mentor da unidade nacional, líder nacionalista ou intelectual. Apesar de estarmos há mais de trinta anos de sua morte, Mondlane continua sendo uma figura de relevância simbólica histórico-sociológica inegável, principalmente se considerarmos que seus projetos, ou a ele atribuídos, de construção de uma nação moçambicana são ainda considerados válidos. Invoca-se Mondlane para legitimar ações e medidas atuais, e a releitura das representações sobre ele nos permite levantar questões não apenas sob o ângulo de pura trajetória biográfica, como também na medida em que nos revela aspectos importantes na configuração do mundo social em que atuou (p. 188).

Com efeito, após a morte de Mondlane a FRELIMO se revelou “um movimento de guerrilha extraordinariamente coeso e eficaz (NEWITT, 1997, p. 451), o que permitiu campanhas exitosas ante as forças coloniais portuguesas nos inúmeros teatros de operação em solo moçambicano. Finda a luta de libertação e a sequente vitória dos africanos, coube à FRELIMO tratar de controlar toda a complexidade dos segmentos sociais do há pouco proclamado Estado da Aliança dos Operários e Camponeses, designação que nos remete ao sintagma da experiência russa do RKSP (*Rabochaiia-krestianskaia sotsialisticheskaiia partiia*), haja vista que na conjuntura mundial vivia-se, à altura, a bipolarização preconizada pela Guerra Fria e Moçambique se perfilava ao lado do bloco socialista.

Assim, sabendo da relevância dos meios de comunicação para levarem a cabo a revolução, eis como a FRELIMO atuou:

O artigo 79 da Constituição de 1975 revogava toda a legislação anterior, de tal forma que a lei de imprensa do período colonial deixava de ser aplicada. Assim, não tendo sido aprovada nenhuma nova lei para o sector, a atividade reguladora executada pelo Ministério da Informação, passa a ser orientada por seminários dirigidos pelo Departamento do Trabalho Ideológico da FRELIMO e pelo próprio Presidente da República Popular de Moçambique, Marechal Samora Moisés Machel (NAMBURETE, 2003, p. 28).

Nesse sentido, os jornalistas deveriam necessariamente ter apreço pelo trabalho coletivo a fim de educar, mobilizar e organizar as massas, visando suplantar o individualismo e as arbitrariedades do ofício em prol dos trabalhadores, dos operários e dos camponeses, ou seja, servir àqueles que se predispusessem a um inteiro engajamento, cujo fim único e alienável fosse a revolução, em detrimento dos valores decadentes de outrora e de quaisquer resquícios coloniais, conquistando, pois, novos valores que emergiriam em sintonia com o “homem novo”, teoricamente, em harmonia com o florescer de um novo *ethos*. Ora, ao virar as costas para as múltiplas tradições ancestrais, o próprio Samora Machel proclama que “é preciso matar a tribo para construir a nação” (FRY, 2001, p.14). Todavia, a falta de quadros formados para ocupar o setor informativo da FRELIMO levou à utilização das infraestruturas dos grupos dinamizadores e das células do partido para, nos meios de comunicação, fazer ecoar uma nova gramática social resultante, sobretudo, da difusão da voz do prócere da nação, de seus discursos, de seus atos oficiais.

Em relação à produção literária subjacente ao cenário da revolução que se configurou nos alvares da independência, Russel G. Hamilton, em *Literatura africana, literatura necessária* – obra pioneira no âmbito das literaturas africanas de língua portuguesa e, como podemos verificar, cronologicamente mais próxima do período em questão – estima que o momento para os escritores era, afinal, de incertezas:

Naturalmente, as convergências históricas, sociais, e políticas nos primeiros anos pós-independentes fomentaram certas hesitações e dúvidas quanto à função social da literatura. A relação entre forma e conteúdo [entidades diferentes, mas inseparáveis] e o conflito entre a voz intimista e a voz colectiva na transmissão duma mensagem socialmente significativa preocupavam os escritores experimentados e aspirantes (1984, p. 74).

Chefe de redação de Mía Couto na revista *Tempo*, quando o mais admirado escritor moçambicano ainda era incógnito nas veredas literárias, o importante testemunho

do jornalista, poeta e escritor Albino Magaia – aqui relevante por se tratar de uma figura pertencente aos universos da literatura e da imprensa concomitantemente, a exemplo de Elton Rebello e Calane da Silva – é bastante elucidativo para compreendermos, à luz da militância, como a imprensa moçambicana se comportou nos primeiros anos sem o jugo do colonialismo português, afinada pelo diapasão da FRELIMO:

Como jornalista ainda fiz muito artigo a favor da Frelimo, não a favor mas *da* Frelimo. Eu sou membro da Frelimo, com muita honra não tenho problema. A Frelimo é a filha deste país. Eu eduquei a juventude deste país para a Frelimo. Se a Frelimo é o partido do povo, ou se a Frelimo é o partido da maioria, morreu, existe ou não existe, isso não interessa. Mas membro da Frelimo vou ser até à [*sic*] morte e com muito orgulho, não me envergonho disso. Quando eu trabalho nos órgãos de informação sou militante da Frelimo e estou lá a trabalhar, na área da informação, nem mais nem menos.

[...] Na história da transição para a independência tem que se falar na revista *Tempo*. Era uma revista que estava em cima dos acontecimentos, e que nem sempre, até, pautada exatamente à mesma medida da Frelimo. Quer dizer, nós sempre fizemos jornalismo militante, mas sem nos esquecermos nunca de que éramos jornalistas. Jornalistas que tinham, como destinatário principal, não o partido, mas o leitor. Isso para um bom jornalista é sagrado. Escrevia para o bem do leitor, para o bem da comunidade, e isso já me causou alguns problemas cardíacos (CHABAL, 1994, p. 246).

Todavia, através de sua experiência jornalística em Moçambique, nos primeiros anos do pós-independência, Albino Magaia ainda aponta, no mesmo relato, momentos distintos nos quais houve a necessidade de ter que seguir orientações não tão coniventes com a sua postura profissional:

[...] Eu fiz jornalismo depois da independência, como uma forma de consolidar a independência nacional. A partir de uma outra fase, eu faço jornalismo a sério, não um jornalismo “engajado”. Houve uma altura em que era necessário fazer esse tipo de jornalismo, depois não. A situação aqui, se a Frelimo não tem apoio dos órgãos de informação, falhar não falharia, mas teria uma luta mais difícil. Não que eu seja pela censura nos jornais. Eu tenho um alto conceito de jornalismo. E se em alguma fase eu tive que, enfim, abdicar das minhas crenças profissionais em favor de uma causa, foi muito conscientemente (*ibid.*).

É justamente nesse período da história moçambicana em que há praticamente um hiato dos já raros títulos da prosa de ficção à medida em que o aumento da produção poética servirá a desideratos revolucionários, constituindo-se, assim, como a frequentemente dubitável³⁴ poesia de combate, cujas balizas serão estabelecidas

³⁴ Em certa ocasião, ao conceder entrevista, Ungulani Ba Ka Khosa afirmou que “[...] principalmente nos anos que se seguiram à independência [...] os poemas que saíam nos jornais eram fracos e de uma grande militância” (LABAN, 1998, p. 1058).

conforme a voz que se elevou unívoca na luta de libertação, a mesma que a partir de 1975 apressa-se a conceder os contornos de nação independente em todo o território de Moçambique. Diante de tal contexto, seguem-se três antologias que cristalizam o fazer literário dessa fase: *Poesia de combate II*, publicada em 1977, *Poesia de combate I*, lançada em 1979 a recuperar uma antologia anterior à independência intitulada *Poesia de combate* que datava de 1971 e, finalmente, *Poesia de combate 3*, lançada em 1983. Enfim, toda essa produção poética teve como objetivo contribuir sistematicamente com o ideário revolucionário frelimista, pois “ombro a ombro com alguns consagrados escritores que militam nas fileiras da FRELIMO, ganha direito à palavra o simples combatente (CABAÇO, 2013, p. 213).

Questionado por Michel Laban em relação a uma espécie de travamento qualitativo da literatura moçambicana em virtude do período revolucionário, Luís Bernardo Honwana³⁵, o célebre autor de *Nós matamos o tinhoso*, fornece-nos subsídios para uma melhor compreensão desse contexto, isto é, do vértice no qual se encontram o signo literário e os ideais da revolução:

[...] Concedo que há uma baixa de qualidade, mas evocar fantasmas é recorrer a justificações fáceis. Há efetivamente um fenómeno estranhíssimo que se passa em Moçambique: é o que acontece à produção literária depois da independência, e talvez um pouco antes da independência mesmo. Há uma quebra que em minha opinião tem mais a ver com um problema geracional do que com o período revolucionário. Eu penso que os artistas, para serem criativos, precisam de se distanciar dos processos administrativos, dos processos políticos. E, no caso de Moçambique, a participação dos intelectuais no processo foi muito intensa, não deixou espaço: nem espaço de crítica, nem espaço de produção. Isto criou uma solução de continuidade porque a geração seguinte levou algum tempo a preencher em qualidade e em quantidade o nosso panorama literário. Eu não penso que a isto se possa caracterizar como travão (1998, p. 680).

³⁵ Além da notoriedade literária, a avaliação de Luís Bernardo Honwana sobre o período revolucionário se reveste de grande importância, uma vez que seus dados biográficos se entrelaçam com a história de Moçambique. Militante da Frelimo, em razão de suas atividades anticoloniais, em 1964, foi encarcerado pela PIDE durante três anos. Após a independência de Moçambique, em 1975, foi nomeado Diretor de Gabinete do Presidente Samora Machel, tendo participado ativamente da vida política moçambicana. Em 1982, tornou-se Secretário de Estado da Cultura de Moçambique e, em 1986, foi nomeado Ministro da Cultura de Moçambique. Em 1987, foi eleito membro do Conselho Executivo da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Em 1991, fundou e foi o primeiro Presidente do Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa (FBLP). Em 1994, foi convidado para entrar para o Secretariado da UNESCO e foi nomeado Diretor do escritório regional da organização, com base na África do Sul. Honwana também é membro fundador da Organização Nacional dos Jornalistas de Moçambique, da Associação Moçambicana de Fotografia e da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO). Atualmente é diretor executivo da Fundação para a Conservação da Biodiversidade (BIOFUND) (2017, p. 142).

Ao analisar com profundidade o tema da literatura de combate e as decorrentes imbricações epistemológicas pós-coloniais, Maria-Benedita Basto lança mão de importantes informações a respeito do 1º Seminário Cultural Nacional da FRELIMO, sucedido entre 30 de dezembro de 1971 e 21 de janeiro de 1972, em Tunduru, na Tanzânia. A partir da análise de relatórios do evento, a pesquisadora destaca três grandes eixos das preocupações da FRELIMO dispostos em “comissões de trabalho” para tentar abarcar tópicos teóricos e práticos da atividade cultural moçambicana, nomeadamente, a “Comissão de trabalho sobre danças e canções”, “Comissão de trabalho sobre drama e poesia” e “Comissão de trabalho sobre diversos campos da cultura”, as quais a depender da abrangência do tema a ser tratado poderiam se fragmentar em subcomissões. Desse modo, seguem transcritos algumas orientações para a arte do guerrilheiro-poeta:

Portanto, é necessário que os nossos poemas tenham realmente uma forma poética, além de serem portadores dum fundo político.

Na poesia moçambicana, devemos realçar os seguintes pontos: [...]

Fonte de inspiração – os nossos poetas devem inspirar-se nas nossas actividades da luta de libertação do nosso povo, assim como nas várias situações de vida do nosso país, o sentimento de solidariedade internacional, etc. [...]

Na época actual – para o poeta ser autêntico ele deve estar engajado na luta de libertação nacional e assumir a linha ideológica da FRELIMO.

([Relatório da] Comissão de Dramas e Poesias, s/d, p. 8-9, *apud* BASTO, 2006, p. 129).

Por conseguinte, a vitoriosa luta de libertação nacional do povo haveria de ser a fonte de inspiração para a arte da palavra do poeta-guerrilheiro, o qual incorporava a figura de célebre herói da independência em toda a sua imagem benigna, de solidariedade, de ativo e altivo participante do processo de reconstrução do país. Ademais, a linguagem desse tipo de poesia deveria ser clara e objetiva para transmitir às massas a premente mensagem de unidade política e estética não cabendo, portanto, nem o ócio, nem práticas pequeno-burguesas como paradigmas literários, sequer os poemas de amor esvaziados de conteúdo revolucionário seriam bem-vindos.

Autores tais como Marcelino dos Santos (Kalungano), Jorge Rebelo, Sérgio Vieira, Armando Guebuza, entre outros, em prol de uma espécie de massificação da literatura de combate, menosprezavam a “poesia mulata”, designação de cunho pejorativo a que se referiam à produção poética dos anos 1950, apontada como politicamente defensiva e formalmente elitista (FERREIRA, 1977, p. 57). De resto, é de se ressaltar que ainda sob as imposições advindas de dentro da Frelimo a ordem era de anulação de lirismos em primeira pessoa e também da noção de autoria para fazer imperar o ideal de

coletividade, individualizando-se apenas a figura do herói como sinônimo de guerrilheiro engajado, cuja arte não se destinava a uma restrita elite intelectual, antes deveria chegar às camadas populares das regiões mais inóspitas de Moçambique.

Conseqüentemente, operava-se a implementação e o fortalecimento da consciência da unidade nacional a qual estava atrelada igualmente o desenvolvimento de uma nova cultura e, portanto, o Primeiro Festival Cultural que o Departamento de Educação e Cultura se dispôs a organizar reafirmava tais desígnios (COSTA, 2013, p. 218). Assim, em *Educar o homem para vencer a guerra: criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria*, publicado em 1975, com o seu costumeiro tom nacionalista, Samora Machel institui as balizas que gostaria de ver sedimentadas no campo artístico de moçambicano:

Que na arte se procure combinar a forma antiga com o conteúdo novo e depois se origine a forma nova. Que à dança, à escultura, ao canto, tradicionalmente cultivados, se junte a pintura, a literatura escrita, o teatro, o artesanato artístico. Que a criação de uns se torne a de todos, homens e mulheres, jovens e velhos, do Norte e do Sul, para que de todos nasça a nova cultura revolucionária e moçambicana (p. 37).

Ora, nas primeiras páginas de *Poesia de combate I*, cuja publicação se dera em 1971, configurando-se como uma coleção de poemas não apenas de militantes da Frelimo, como também de combatentes da luta de libertação, podemos constatar claramente uma viragem na seara da literatura, no sentido de popularizá-la e retirá-la do exclusivismo da elite:

Graças à Revolução em Moçambique, a poesia, como todas as outras artes, deixou de ser um privilégio de uma elite, de uma classe. [...] O homem do povo, o camponês, o operário – dizem os colonialistas, dizem os capitalistas – não é capaz de sentir e compreender a poesia, e muito menos expressar-se sob forma poética. [...] Um dos grandes méritos da Revolução é precisamente de permitir ao povo produzir, libertar a sua energia criadora, que esteve sufocada durante tanto tempo. E quando é libertada, essa energia como que explode – e nós vemos então o povo produzir coisas maravilhosas em todos os campos – na política, na arte, na técnica, na ciência (p. I).

Ao partilhar suas reflexões sobre os aspectos culturais e sociopolíticos de Moçambique na guinada para a independência, Lourenço do Rosário nos explica que o período da luta de libertação serviu para estabelecer certo *know-how* nas práticas de comunicação que abrangiam a imprensa escrita e a radiodifusão de conteúdos ideológicos, basicamente alicerçados em três matrizes: Liberdade, Revolução e Democracia Popular, cuja propagação pode ser verificada nos principais textos

jornalísticos da época. Assim, podemos conferir as palavras deste importante acadêmico moçambicano para aumentarmos a espessura de nosso debate:

O interesse de se alcançar o objectivo da luta determinou, naturalmente, os parâmetros por que se devia reger toda a comunicação produzida pela Frente, quer fosse para dentro ou fosse para fora. A Luta Armada durou dez anos, tempo suficiente para consolidar uma prática de produção de comunicação baseada no interesse da ideologia subjacente ao movimento de libertação, à luta armada e à cultura plasmada através da experiência e convivência de segmentos militares, político-militares e civis em situação de combate libertados. A Voz da Revolução, rádio e imprensa, eram a face visível de como a liberdade era entendida. E o nosso olhar deve encará-los no contexto em que esses veículos foram produzidos. O momento era épico e por isso não nos espantará que a liberdade aspirada fosse vestida de roupagem própria dos mitos, das gestas e epopeias, próprios dos heróis fundadores, que Moçambique ascende à independência em Junho de 1975. A liberdade aspirada nas décadas anteriores estava finalmente ao alcance. Portugal, como potência colonial, era então o obstáculo que acabava de ser removido (ROSÁRIO, 2010, p. 92).

João Paulo Borges Coelho, para além do pendor literário que será abordado mais adiante, tem contribuído significativamente no campo da historiografia moçambicana, uma vez que leciona História Contemporânea de Moçambique e África Austral na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo. Eis que o historiador nos ajuda a refletir sobre os primeiros anos do pós-independência aqui implicados:

Enquanto prática, a luta de libertação permitiu iniciar a revolução nas zonas libertadas e imaginar o futuro do país logo que aquela experiência fosse nele aplicada. A memória da luta de libertação e da experiência revolucionária das zonas libertadas desempenhou assim um papel central na política e na vida após a independência, não só como um passado que reverberava no presente mas também como farol e referência na caminhada para o futuro (2015, p. 155).

No sentido de reforçar um ambiente que desejava ser visto sob uma perspectiva democrática e cioso de seu quilate cultural, como incentivo à literatura, há a criação da AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos) por decisão do Comitê Central da FRELIMO, em 1982, encabeçada por importantes personalidades do meio literário ligados à Frelimo, como Luís Bernardo Honwana, Rui Nogar e Marcelino dos Santos, os quais investiram esforços na tentativa de dinamizar os meandros editoriais moçambicanos, haja vista os inúmeros literatos que ainda não gozavam do fato de terem seus títulos publicados, pelo que se seguiram três coleções: *Timbila*, destinada à poesia, *Karingana*, para os títulos de ficção e *Início*, reservada aos jovens escritores (AFONSO, 2004, p. 159).

Surgida no seio da AEMO, na tentativa de se desvincular de uma tutela essencialmente política, há a criação da revista *Charrua* fundada por Juvenal Bucuane, Ungulani Ba Ka Khosa, Pedro Chissano, Eduardo White e Hélder Muteia, a qual agregará outros nomes ao longo de oito edições, buriladas entre junho de 1984 e dezembro de 1986. Caracterizada por certo ecletismo e cosmopolitismo a contemplar simultaneamente grandes nomes da literatura mundial, de Aimé Césaire a Fernando Pessoa, a intenção maior foi conceder visibilidade à nova geração, um tanto quanto *outsider*, a qual não conseguia espaço para publicar os próprios textos e que não via razão em fazer uma arte de exaltação às políticas socialistas em voga em Moçambique. Dessa forma, com o considerável respaldo, sobretudo do escritor e político Rui Nogar a ocupar os mais altos cargos ligados à cultura naquele momento, os partícipes da *Charrua*, tal como sugere o nome dessa espécie de arado, puderam revolver metaforicamente o chão literário moçambicano e abrir caminho para uma literatura livre de um viés marcadamente *engagé*:

A criação em 1982 da Associação dos Escritores Moçambicanos (Aemo), cuja designação e estatutos ainda relevam dessa perspectiva e da sua forte componente nacionalitária, e a fundação da revista *Charrua*, no interior da Aemo em 1984, possibilitaram a abertura de um espaço de discussão que escapava ao esquematismo dos pontos de vista formais associados, direta ou indiretamente, à orientação ideológica do Partido Frelimo (MENDONÇA, 2012, p. 94).

Não produzir uma literatura voltada para a exaltação nacionalista e para os bravos guerrilheiros da gesta anticolonial não significava necessariamente ser tomado como subversivo ou reacionário pelas autoridades da FRELIMO, o que pode ser traduzido não como uma medida coercitiva das autoridades do governo diante de uma suposta alienação literária, mas os próprios escritores em sua esmagadora maioria sabiam as *contraintes* e as reservas de suas críticas no labor literário, optando antes pelo exercício de uma espécie de autocensura a ser tomado como inimigo, uma vez que sempre estiveram muito próximos das gentes do poder, principalmente por pertencerem à camada intelectual da sociedade. Porém, não se tratava de uma relação plenamente harmoniosa entre os detentores do poder e os estetas das palavras, pois, vez ou outra, sob pretextos escusos, artistas correligionários ou dissidentes da FRELIMO eram levados à força para os “campos de reeducação” do Niassa, no norte do país, entre outros infortúnios, o que foi e, de certa forma, ainda é motivo de arranhões e ressentimentos entre coetâneos que divergem dos pontos mais sensíveis da política praticada nos primeiros anos pós-independência.

À guisa de ilustração, questionada sobre a intervenção da censura em Moçambique nesse período, Paulina Chiziane reforça que havia receios e que era mais prudente aos literatos seguirem por uma via de autocontenção:

Não existe exemplo de intervenção da censura porque a autocensura é muito forte. Tivemos casos de repressões ligadas a outras coisas, e nós muitas vezes temos medo que nos aconteça o que aconteceu com os que tentaram desafiar as normas. Então, é uma forma de escapar ao problema, mas não é fácil (LABAN, 1998, p. 993).

A ilustrar as dificuldades anteriores ao surgimento da *Charrua*, a primeira tentativa de incursão de Ungulani Ba Ka Khosa na seara literária se deu através de uma narrativa breve. O primeiro conto de sua autoria, à época intitulado “Dirce, minha deusa, nossa deusa”³⁶, após duas recusas: a da página literária do jornal *Domingo*, igualmente a da revista *Tempo*, fizeram com que o jovem literato recorresse a uma terceira, à página “Diálogo”, do *Notícias da Beira*, que finalmente aceitou publicá-lo nos idos de 1982 (LABAN, 1998, p. 1054). Em suma, tendo à disposição a revista *Charrua*, este tipo de indeferimento não mais seria a causa de retração para a criação literária desse seleto grupo de jovens escritores, os quais, não por acaso, possuidores de perfis contestatários, puderam a seu modo se esquivar do beletismo militante.

Ao ser entrevistado, Eduardo White, poeta e co-fundador da *Charrua* nos dá uma noção de como o ambiente literário, em princípios dos anos 1980, estava tomado por questões político-ideológicas:

Havia um objectivo muito importante na *Charrua*: não era só o de nos afirmarmos como fazedores de literatura, mas era sobretudo provocar toda uma literatura vigente naquele momento, instituída, aplaudida e apoiada. [...] O que pretendíamos não era bem destruir, mas era mexer a literatura estatal – porque tínhamos uma literatura estatal –, desaplaudi-la, criticá-la, mas propondo coisas nossas ou doutros, mas coisas novas, coisas que nós achávamos naquela altura que eram de facto importantes para o crescimento de nós mesmos como escritores (LABAN, 1998, p. 1205).

E o autor de *Amar sobre o Índico* – falecido prematuramente aos cinquenta anos, em agosto de 2014 – continua a tecer duras críticas em relação à literatura produzida em

³⁶ Renomeado apenas como “Dirce”, este texto integraria a coletânea de contos, juntamente com outros três, produzidos ao longo da década de 1980, reunidos em *Histórias de Amor e Espanto*, livro que teve sua primeira publicação em 1999. Na reedição de 2008, sob a chancela da editora moçambicana Texto Editores, apesar do prefácio de Marcelo Panguana se referir a quatro contos como os da primeira edição de 1999, nomeadamente, “Dirce”, “Confissão”, “Construção” e “Uma pequena história”, há um quinto texto intitulado “A minha morte”, além do posfácio da autoria de Filimone Meigos.

Moçambique. Segundo suas palavras, textos de má qualidade e escritos por verdadeiros bajuladores eram a marca registrada da literatura de combate:

Nós como escritores vivíamos num país onde a literatura medíocre era aplaudida: todos os dias via-se no jornal a promoção à literatura do chavão, do viva, na fase kim-il-sunguiana³⁷ da bajulação. E então nós propusemos: vamos escangalhar isso, trazer coisas, provocar momentos em que possa vir até nós literatura boa.

[...] E Deus queira que nunca tenhamos de passar outra vez por essa fase do escritor embalalaicado³⁸, a escrever versos em que põe o Partido no pedestal mais alto que possa imaginar e o homem apenas como um subserviente da grande causa colectiva (*ibid.*).

Em 1972, tendo mudado da cidade da Beira para Lourenço Marques para obter formação universitária, em março de 1974, com a escassez de quadros nacionalistas oriundos da luta de libertação, Mia Couto já estava enredado no meio jornalístico a trabalhar como estagiário num vespertino da capital. À época, com apenas dezenove anos, militou em grupos clandestinos que apoiavam a FRELIMO, quando lhe chegou o pedido para que deixasse os estudos universitários e ir prestar serviços a um jornal da cidade, pelo que interrompeu o curso de Medicina, o qual frequentava no terceiro ano. Nessa fase de transição, o comando da base frelimista era para infiltrar ao máximo os moçambicanos nos órgãos de informação, os quais ainda estavam nas mãos dos portugueses e, no mês seguinte, o próprio escritor relata que sucedeu o 25 de Abril (COUTO, 2005, p. 55).

Com a independência de Moçambique a 25 de junho do ano seguinte, Mia Couto passou a exercer funções de Diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM) e se dedicou à causa revolucionária num momento em que era preciso não apenas o fortalecimento da identidade nacional, mas também mitigar as tensões quanto ao estabelecimento de uma nova ordem social e econômica frente à desconfiança do poder estatal recém-conquistado. Nesse sentido, a imprensa teve um papel de relevo e o jovem jornalista assumiu mais adiante a direção da revista semanal *Tempo*, entre os anos de 1979 e 1981, a qual era o único periódico de alcance verdadeiramente nacional e, posteriormente, também esteve à frente do jornal *Notícias* de Maputo, de 1981 a 1985.

Mia Couto é um dos três filhos do poeta Fernando Couto, colono português radicado na Beira, cujas ideias anticolonialistas e a postura de aglutinador cultural indubitavelmente impeliram o jovem, ainda em tenra idade, para as veredas literárias.

³⁷ Referência a Kim Il-sung, líder da Coreia do Norte, país que, à época, fez parte do bloco socialista durante a Guerra Fria, tendo partilhado dos ideais marxistas-leninistas assim como Moçambique.

³⁸ Munido de arma de fogo russa.

Mesmo mantendo-se fiel às propostas nacionais de cunho leninistas-marxistas atreladas ao socialismo e adotadas pela FRELIMO, Mia Couto através de suas funções na imprensa escrita esteve atento à realidade e aos dilemas de Moçambique para tentar compreendê-los e elucidá-los nas páginas de tais periódicos. Com o passar dos anos e a frustração crescente do sonho de ver um país erigido por valores humanísticos e zeloso de maior justiça social, o jovem jornalista sofre não mais com as agruras do colonialismo, mas com controversas diretrizes partidárias que amiúde vão grassando no cotidiano de Moçambique.

Se a Frente de Libertação de Moçambique fora responsável por albergá-lo no ambiente jornalístico, ao que parece, também foi devido ao *modus operandi* das lideranças governamentais que Mia Couto principiou seu afastamento da imprensa, onde havia se dedicado por quase dez anos às redações de cariz formativo e informativo sob os auspícios dessa nova e emergente pátria idealizada. Sendo assim, a partir de um episódio traumático, o chefe de redação começa a perceber certas arbitrariedades do governo, a exemplo da prisão de seu amigo jornalista Carlos Cardoso³⁹, fato que resulta inevitavelmente no desligamento em relação à sua firme militância junto à FRELIMO. Porém, a despeito de muitos de seus poemas veiculados na revista *Tempo*, tal ruptura promoverá a guinada de Mia Couto rumo a uma maior dedicação ao ofício literário.

Na verdade, os poemas de Mia Couto, dessa fase anterior às suas publicações em livro, já acenavam esteticamente para uma certa dissidência no que tange à lide poética, uma vez que não se afinavam pelos preceitos da literatura de combate. Ora se o redator era rigoroso em seu ofício de incorporar a gramática revolucionária e devolvê-la didaticamente ao público leitor, o poeta, por sua vez, mantinha inabalável a sua autonomia. Sob essa perspectiva, não causou estranhamento o seu nome integrar a antologia intitulada *A palavra é lume aceso*, de 1980, a qual, de certa maneira, se contrapunha aos três volumes da antologia da *Poesia de combate* (MACÊDO, 2018, p. 311).

É nesse contexto que o primeiro livro de poesia de Mia Couto, *Raiz de orvalho*, é lançado em Moçambique nos idos de 1983, cujo prefácio será da autoria do poeta Orlando Mendes, à época, um dos decanos das letras moçambicanas, considerado o primeiro

³⁹ Sobre esta questão, Paul Fauvet e Marcelo Mosse dedicam o capítulo “Eu preso em Moçambique?”, que integra uma extensa biografia feita por ambos a respeito de Carlos Cardoso, cujo título é bastante sugestivo: *É proibido pôr algemas nas palavras*, lançada pela Editorial Caminho, em 2004. Em *Pensatempos* (2005), Mia Couto dedica-lhe o texto intitulado “Não bastam palavras” (p. 97-102), à época do assassinato do jornalista.

romancista de Moçambique em razão da publicação de *Portagem*, de 1966. Dessa forma, a estreia de Mia Couto na seara literária será marcada por uma boa recepção do público leitor e igualmente por parte da crítica, conforme demonstra a tiragem de cinco mil cópias se esgotar em menos de duas semanas, o que naquela altura não deixa de ser uma façanha (LABAN, 1998, p. 1000). Na contramão da literatura militante, mesmo que tenha deixado ao longo dos poemas marcas evidentes de seu ponto de vista ideológico, Mia Couto não se furta a falar da revolução nem das temáticas caras às gentes moçambicanas que ele acompanhou de perto enquanto jornalista. No entanto, o poeta faz opção por uma visada mais intimista, imbuído pela chave do lirismo, a resgatar, a despeito da poesia de combate, não o filão da coletividade, mas da valorização do subjetivismo.

Os anos meantes de 1980 serão o marco importante para estabelecermos um desfecho a respeito da dinâmica mantida até então entre literatura e imprensa nos primeiros tempos do pós-independência, cujas bases político-sociais pautadas pelo socialismo para a estruturação da emergente nação demonstrarão fortes indícios de falhanço. Não obstante, o cenário para a literatura parece seguir gradativamente evoluindo. Assim, através dos apontamentos de Francisco Noa – um dos mais respeitados críticos literários de Moçambique – podemos reafirmar nossas balizas epistemológicas, igualmente justificar este recorte cronológico, pois “em praticamente todo o percurso desta literatura, a maior parte dos textos é difundida sobretudo na imprensa, fato que irá prevalecer sensivelmente até meados da década de 80.” (NOA, 2016, p. 14).

Dentre os escritores moçambicanos presentes em nosso escopo, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa parecem ter sido os que mais fizeram uso da imprensa para tentar divulgar seus trabalhos iniciais. Por seu turno, João Paulo Borges Coelho, diferentemente dos demais, estreará no mundo literário com seu romance *As duas sombras do rio*, em 2003, num momento em que o gênero romanesco já estará ligeiramente mais estabelecido em Moçambique, podendo, por isto, prescindir dos periódicos. Embora tudo indique que Paulina Chiziane também tenha utilizado os espaços dos jornais para fazer escoar seus primeiros contos, é de se espantar que registros ou fontes fidedignas acerca dessa gênese não sobejem, pelo que podemos deduzir a probabilidade dessa hipótese através de dados circunstanciais trazidos à baila por Mia Couto:

[...] num país em que, por razões de carências materiais, não se pode publicar – tu não podes publicar nem todos os anos, nem de dois em dois anos, nem de cinco em cinco anos, provavelmente, em Moçambique –, o escritor tem que aprender a usar outros recursos que não sejam só o livro. O jornal é uma possibilidade. (LABAN, 1998, p. 1022).

Nesse decênio notável e de ares pressagiadores de certo reavivamento literário, outras revistas começarão a surgir, tais como *Eco*, *Forja*, *Cartola*, *Garimpeiro*, publicadas em Maputo, *Munhacueita*, em Quelimane, e *Xiphexo*, em Inhambane (AFONSO, 2004, p. 159). Evidentemente que essa expansão é reveladora da irradiação da palavra literária e decerto fomentará diversas atividades culturais, principalmente no sentido da consolidação da oficialidade da língua portuguesa em detrimento das línguas nacionais. Mas tal fenômeno deve ser compreendido de maneira relativa, pois o país fora estremecido por inúmeras destemperanças históricas, as quais ocasionaram ou, ao menos, agravaram seríssimos problemas de analfabetismo⁴⁰.

Se em 1986 a última edição da revista *Charrua* virá a lume, nesse mesmo momento Paulina Chiziane estará gestando o primeiro romance moçambicano de autoria feminina: *Balada de amor ao vento*, o qual, por vários motivos, dentre eles o enfrentamento da supremacia masculina nos circuitos editoriais de Moçambique será fato determinante para o livro somente ser publicado em 1990. Enfim, a chegada de Chiziane à esteira literária, e sobretudo seu exercício romanesco, esgarçará o tecido literário moçambicano para a entrada de um arguto olhar feminino nunca antes impresso com tamanha intensidade. Logo, a própria escritora assumirá essa difícil tarefa: “A condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema. Coloquei no papel as aspirações da mulher no campo afetivo para que o mundo as veja, conheça e reflita sobre elas” (1992, p. 16).

No mesmo ano, haverá uma tragédia que impulsionará o desmantelamento das estruturas socialistas de Moçambique a acelerar uma transição rumo ao caminho do liberalismo econômico. Trata-se da morte de Samora Machel, o qual terá sido vítima de um terrível acidente aéreo na encosta da colina de Mbuguzini, a nordeste da África do Sul, morte cujas causas até hoje permanecem envoltas de mistérios. Com efeito, Moçambique dará início a um programa de ajuste estrutural comandado pelo FMI e pelo Banco Mundial indicando as principais alterações a serem feitas na economia moçambicana

⁴⁰ O Professor José Luís Cabaço pontua que, no momento da derrocada do colonialismo português, a taxa de analfabetismo no país era da ordem 95% segundo as estatísticas do Ministério da Educação de Moçambique (2013, p. 208). Ainda sobre os índices educacionais, o historiador Allen Isaacman e a professora de Direito Barbara Isaacman, ambos com inúmeros livros publicados sobre Moçambique, assinalam que durante os seis primeiros anos pós-independência as matrículas nas escolas primárias duplicaram de setecentos mil para aproximadamente um milhão e quatrocentos mil, enquanto os números do ensino secundário subiram de vinte mil para cento e trinta e cinco mil (1983, p. 139).

daquele momento em diante, o que incluirá privatizações e liberação do mercado de alimentos (VISENTINI, 2012, p. 118).

No âmbito literário, Ungulani Ba Ka Khosa publicará *Ualalapi* em 1987, livro que indubitavelmente inaugurará uma nova etapa da literatura moçambicana contemporânea no que concerne ao exercício de práticas romanescas voltadas para questões que permeiam a construção identitária da nação, as quais paulatinamente vão se sedimentar como possibilidade genológica para os escritores de Moçambique. Assim, o romance progressivamente posicionar-se-á ao lado da poesia e do conto, gêneros literários, os quais gozavam até o momento de muito mais prestígio entre os literatos e o público leitor por diversas razões. Em síntese, na sequência deste estudo faremos um breve apontamento sobre *Portagem*, livro que inaugura o gênero romanesco em Moçambique, como veremos, ainda sob fortes influxos do neorrealismo português.

1.3. ORLANDO MENDES: *PORTAGEM* PARA O ROMANCE MOÇAMBICANO

A maioria dos críticos que se debruça sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, e especificamente sobre a literatura de Moçambique, considera *Portagem*, da autoria de Orlando Mendes, efetivamente como o primeiro⁴¹ romance moçambicano, publicado em 1966, nos primeiros anos da guerra de libertação. No desfecho da trama romanesca podemos conferir, entretanto, a indicação de local e data, esta última um pouco difusa a encetar o término da feitura do livro: “Lourenço Marques, anos 1950” (1981, p. 163). Sendo assim, o enredo do romance parece refletir muito mais o contexto social das décadas de 1940 e 1950, centrando-se nos conflitos racionais da lógica colonial

⁴¹ Na revista *Luso-Brazilian Review*, no artigo intitulado “Esboço de uma história da literatura em Moçambique no século vinte”, Orlando de Albuquerque e José Ferraz Motta, em tom encomiástico, citam o nome de Rodrigues Júnior como sendo uma “marcada e versátil figura intelectual da época”, a quem atribuem a autoria de “algumas obras de ficção, nomeadamente de romances de temática moçambicana (*Sehura*, 1944; *O branco da Motase*, 1952; *Calanga*, 1955; *Muende*, 1960) (1996, p. 29), supostos títulos romanescos que seriam anteriores ao *Portagem* de Orlando Mendes. Entretanto, após fazer a leitura de *Literatura ultramarina*, de Rodrigues Júnior, Gilberto Matusse salienta que o autor se recusa a admitir a existência de uma literatura moçambicana, considerando, pois, apenas a literatura ultramarina a refletir os anseios do homem português, o meio em que ele se movimenta e a influência desse meio sobre ele (1998, p. 13). Em suma, as obras romanescas indicadas pelos articulistas parecem se enquadrar teoricamente no rol da literatura colonial e não na construção de uma identidade moçambicana no universo das letras.

portuguesa, opondo-se sobremaneira à literatura colonial⁴² que serve de instrumento ideológico num momento no qual “a ideia de doutrinação impõe-se precisamente porque tanto os eventos como as próprias personagens funcionam como títeres” (NOA, 2015, p. 55) dos princípios salazaristas no seio literário.

Com o advento do Estado Novo português, em 1926, as políticas coloniais em Moçambique tenderam a ser mais rigorosas, sendo imperioso, portanto, o surgimento de textos que ludibriassem o real sentido da colonização e contribuíssem para o bom e secular engodo de levar a fé cristã aos selvagens. Desde então, houve alguma iniciativa para o desenvolvimento da literatura do ultramar, porém, em relação ao que acontecia nas colônias inglesas e francesas no primeiro quarto do século XX, Portugal parecia estar aquém de uma satisfatória administração, tanto que em texto da autoria de José Osório de Oliveira intitulado “Literatura Colonial”, o jornalista exige como elemento indispensável para a formação da mentalidade colonial uma urgente produção romanesca:

As nossas colônias sofrem, sobretudo, da indiferença da opinião pública da metrópole. É absolutamente necessário criar entre nós uma mentalidade colonial. Essa mentalidade, só a literatura pode criar. É por isso que eu insisto sobre a necessidade de romances... (1931, p. 89)

Nas décadas subsequentes, de fato haverá a publicação de muitos romances que irão constituir a chamada literatura colonial até o esmorecimento do imperialismo português que se dará, afinal, em 25 de abril de 1974, com a Revolução dos Cravos. Dessa maneira, a configurar toda escrita concebida em situação de colonização, a literatura colonial refletirá a preponderância da civilização portuguesa em detrimento de uma cultura alienígena – no nosso caso, a moçambicana – com a primazia de uma ordem ética, estética, ideológica e civilizacional, marcadamente eurocêntrica (NOA, 2015, p. 20).

Perfazendo um subsistema literário cuja leitura crítica raramente foi feita, seja em Moçambique ou Portugal, ao cinzelar com tonalidades épicas este tipo de literatura, portugueses, colonos e assimilados puseram em prática uma escrita que anulou as

⁴² Francisco Noa define a literatura colonial “como sendo toda escrita que, produzida em situação de colonização, traduz a sobreposição de uma cultura e de uma civilização manifesta no relevo dado à representação das vozes, das visões e das personagens identificadas com um imaginário determinado. Isto é, trata-se de um sistema representacional hierarquizador caracterizado, de modo mais ou menos explícito, pelo predomínio, num espaço alienígena, de uma ordem ética, estética, ideológica e civilizacional, neste caso, vincadamente eurocêntrica (2015, p. 20). A seguir, indicamos uma dezena de importantes títulos da chamada literatura colonial: *Sinfonia bárbara* (1935) e *Terra conquistada* (1946), de Eduardo Correia de Matos; *Sehura* (1944) e *Muende* (1960), de Manuel Rodrigues Júnior; *A neta de Jazira* (1957), de Maria da Beira; *Tarantela* (1956), de Francisco de Sousa Neves; *Raízes do ódio* (1963), de Guilherme de Melo; *Cacimbo* (1972) e *O mulungo* (1974), ambos de Eduardo Paixão; *Ku-Femba* (1973), de João Salva-Rey.

possibilidades de distinção entre dois mundos em contato. Quanto à recepção, igualmente “é quase sempre o homem português vivendo em Portugal, a quem o narrador deseja transmitir a sua vivência nessas terras estranhas (CHAVES, 2003, p. 209).

Daí decorre o equívoco de que muitos títulos romanescos, por se situarem em Moçambique e naturalmente conter referências contextuais africanas, serem tomados como literatura moçambicana, o que inclusive foi motivo de algum deslize por parte de críticos experimentados. Todavia, são textos que esteticamente se avizinharam com maior ou menor intensidade dos moldes lusitanos, distanciando-se de uma representação menos estereotipada do *ethos* africano, pois o projeto de assimilação, embora empunhasse a bandeira para melhores condições de vida para os indígenas, fez com que houvesse de certa maneira a negação da africanidade. Consequentemente, a ilusão de que a classe dos assimilados pudesse se tornar uma categoria plena, na qual seus cidadãos gozariam dos mesmos privilégios dos portugueses, paulatinamente, esfumou-se revelando, em termos literários, que o exercício de escrita que se fazia na colônia indica nada mais podia ser que algo minorado, pertencente a uma cultura periférica e imperfeita.

Consequentemente, nem sempre a tarefa de definir culturalmente as origens de determinado fenômeno ou atestar pioneirismos mostrou-se como uma atividade isenta de polêmicas, ideologias e interesses, os quais muitas vezes beneficiaram apenas determinado segmento social. Se hoje podemos falar em *Portagem* como ponto de partida para a compreensão do universo romanesco moçambicano, a sua instituição como cânone não raro enfrentou disputas no campo literário a dividir pontos de vista eclipsados, sobretudo, pelas linhas de aproximação, que em sua fase cosmopolita⁴³, a literatura colonial lançou em direção à literatura moçambicana. Portanto, em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, publicado em 1995, Pires Laranjeira afirma que *Raízes do ódio* (1963), da autoria de Guilherme de Melo é efetivamente o primeiro romance moçambicano (p. 293), asserção refutada de maneira comedida por Francisco Noa, em *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*, publicado em 2015, cujo

⁴³ Em *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*, tendo se debruçado sobre um vasto *corpus* da literatura colonial, Francisco Noa a divide em três fases específicas: fase exótica – tem-se a continuidade da literatura das viagens de exploração, na qual, até meados de 1950, prevalece esteticamente o culto ao desconhecido, às terras e gentes estranhas (p. 50); fase doutrinária – entre os anos 1940 e 1950, encontra-se uma escrita identificada com a ideologia colonialista instituída e divulgada pelo Estado Novo, na qual o protagonista é impelido a agir sobre o mundo do Outro (p. 54); fase cosmopolita – a partir do início de 1960, há um avanço estético e discursivo, no qual entrecruzam-se aspectos culturais e sociais mais complexos a ressaltar uma retórica de superioridade cultural e civilizacional mais elaborada e por vezes ambígua (p. 62).

principal contra-argumento se baseia “na inclusão da voz dos dominados” (p. 236) na narrativa, a que Guilherme de Melo faz hábil uso dando-lhe contornos aparentes de moçambicanidade a acobertar valores ideológicos, éticos e culturais mais condizentes com a metrópole.

É importante ressaltar que Orlando Mendes, antes da publicação de *Portagem*, já havia se consolidado como poeta e, de certa forma, devido às resenhas nos periódicos, como crítico literário, tendo contribuído em jornais de Moçambique e Portugal. Filho de colonos portugueses radicados em solo moçambicano, nasceu na Ilha de Moçambique, em 1916. Com tenra idade mudou-se para Lourenço Marques e, posteriormente, em 1939, fixou-se na Beira. Em 1944, Mendes foi para Coimbra a fim de licenciar-se em Ciências Biológicas. Em 1951, de volta à Moçambique, exerceu atividades jornalísticas em órgãos da imprensa, tais como *Itinerário*, *A voz de Moçambique*, *Tribuna*, *Caliban*, *Notícias e Tempo*. Na seara literária, dedicou-se mais ao universo da poesia, motivo pelo qual possui em sua obra poética quase uma dezena de títulos publicados⁴⁴ entre outros gêneros.

Anos antes de seu falecimento, em 1990, Orlando Mendes redigiu o prefácio de *Raiz de orvalho*, em 1983, primeiro livro de Mia Couto, cuja estreia se deu igualmente no território da poesia – como já referimos, o *incipit* literário do autor de *Terra sonâmbula*. Sobre os dois poetas-prosadores, ao que parece, nessa altura de recém-independência ambos partilhavam também outras afinidades, para além do cultivo da palavra poética: o fato de serem moçambicanos e igualmente filhos de colonos portugueses; a coincidência de residirem na cidade da Beira e não em Maputo, principal cidade do país; ambos terem desempenhado atividades jornalísticas nos periódicos moçambicanos; e, por último, tanto Orlando Mendes como Mia Couto obtiveram formação em Biologia. Enfim, nas páginas preambulares de *Raiz de orvalho*, o primeiro romancista de Moçambique, ao conceder seu beneplácito ao jovem poeta, saudava sem

⁴⁴ São títulos de obras poéticas de Orlando Mendes: *Trajectórias* (1940), *Clima* (1959), *Depois do sétimo dia* (1963), *Portanto eu vos escrevo* (1964), *Véspera confiada* (1968), *Adeus de Gutucumbui* (1974), *A fome das larvas* (1975), *País emerso II* (1976), *Lume florindo na forja* (1980). Seus poemas também figuram em antologias de poesia moçambicana, tais como *Poesia em Moçambique* (1951), *Poetas de Moçambique* (1960) e *Poetas de Moçambique* (1962). Para além do romance *Portagem* (1966), em prosa também publicou *Um minuto de silêncio* (1970), *Papá operário mais seis histórias* (1980), sendo que *País emerso I* (1975) abarca poesia, conto e teatro, e, finalmente, *Produção com que aprendo* (1978) contém poesia e histórias. Para além de tais títulos, postumamente, em 1995, há a publicação de dois livros de contos infanto-juvenis: *Telefonemas a calhar e outros contos* e *A garrafa que veio do mar e outros contos*, os quais são praticamente desconhecidos de um público leitor mais numeroso.

saber o eminente romancista que os moçambicanos veriam projetar-se internacionalmente num futuro próximo, tornando-se o mais galardoado representante da literatura nacional.

Em 1934, quando tinha apenas dezoito anos, Orlando Mendes publicou seu primeiro poema no periódico lisboeta *O diabo*, “órgão independente e eclético, ao menos no começo, em que encontramos as primeiras manifestações direta ou indiretamente antipresencistas” (MOISÉS, 2008, p. 392), e a partir do fim da década de 1940, começou a contribuir regularmente com alguns jornais metropolitanos, a exemplo de quatro poemas que publicou no jornal *Mundo literário*, sob o título de “Poesias Africanas”, ou, em *Seara nova*, seus “Cinco Poemas do Mar Índico”, a que se seguiram outras publicações de sua autoria nas revistas *Vértice*, *Colóquio/Letras* e *África* (MACHADO, 2009, p. 6). Por conseguinte, como se pode deduzir, esse relativo livre-trânsito literário entre o mundo africano e europeu, cuja poética será embasada, a um só tempo, por um olhar moçambicano influenciado inevitavelmente pelas estéticas em voga em Portugal, vai marcar decisivamente a obra de Orlando Mendes e, de tal modo, as gerações vindouras⁴⁵, por vezes discordes, terão reservas quanto ao seu nome figurar como basilar na literatura moçambicana ou como figura de proa a inspirar-lhes a pluma.

À guisa de exemplo, Luís Carlos Patraquim, poeta e importante personalidade da vida cultural de Moçambique, tem consciência da importância de Orlando Mendes no âmbito das letras moçambicanas:

O Orlando Mendes foi para mim – outros conheceram-no melhor – um homem muito discreto, de oficina, escudado num certo número de saberes e de fazeres que, paulatinamente, ele ia pondo cá fora, preocupado com o que estava à sua volta sem dúvida, desde a *Portagem*, com o drama do mulato, desde os poemas que ia fazendo, o ir buscar a terra – este magma poético que ele soube ir buscar. (LABAN, 1998, p. 965)

No entanto, Patraquim faz suas ressalvas, entendendo Mendes como um poeta limitado⁴⁶, mediano, enfim, talvez em simetria com princípios neorrealistas:

⁴⁵ Pertencente a uma novíssima geração de escritores moçambicanos, Pedro Pereira Lopes, cuja escrita abarca diversos gêneros literários – de poesia, conto e romance a títulos infanto-juvenis – em sua página pessoal das redes sociais (Facebook), em postagem de 21 de março de 2020, diz o seguinte: “Orlando Mendes, proficuo escritor, escreveu aquele que é, talvez, o primeiro romance de Moçambique, *Portagem* (1966). É uma pena que sua obra, mais de 20 títulos, esteja incrivelmente esquecida.”

⁴⁶ Em entrevista concedida a Patrick Chabal, a qual integra uma das obras pioneiras sobre a literatura de Moçambique – *Vozes moçambicanas* – há também um tom depreciativo nas palavras de Orlando Mendes ao se referir aos jovens escritores, sobretudo, no que tange ao descomprometimento de Patraquim com a causa revolucionária: “[...] a temática, mesmo que eles digam – e não sei se dizem – que não querem saber da política para nada como motivação para a

[...] Era um homem fechado num determinado número de fórmulas, de que há exemplos gritantes. Entrou naquelas categorias dos operários, dos camponeses, aquele catecismo marxista redutor, que não tinha nada a ver com aquela realidade. E, para o fim, estava preocupadíssimo em deixar a obra dele. Tinha lá calhamaços de livros com títulos existencialistas, sartrianos, *A engrenagem*, *A roda dentada*, assim umas invenções que têm a sua importância sem dúvida. É um poeta importante daquilo tudo, sem dúvida que é... [...] Se calhar tinha a ver também com a personalidade dele. E em termos literários é um ofício mediano das coisas – com muita atenção a sinais, símbolos, à terra, sem dúvida. No exercício, se calhar, tem mais a ver com o neo-realismo (*ibid.*).

A respeito de tais alegações, é verdade que dispersamente há indícios da forte influência do marxismo em toda a obra de Orlando Mendes, verificáveis com facilidade, por exemplo, até mesmo através de títulos tais como: *Lume florindo na forja* e *Papá operário mais seis histórias* – respectivamente, livro de poesia e de contos publicados em 1980, já no pós-independência – nos quais há no aparelho paratextual a clara referência à classe operária analisada com rigor por Karl Marx em seus escritos a desvelar sobejamente as arbitrariedades do capitalismo, isto é, a incidência exploratória e contínua do operariado no chão de fábrica e não só.

No entanto, numa primeira fase desvinculada de sua voluntária contribuição literária com intenções deliberadamente revolucionárias, ou no mínimo com propósitos ideológicos mais velados, isto é, menos panfletários, a produção literária de Mendes parecia gozar de maior liberdade de criação, o que coincide paradoxalmente com o período anterior à independência. Isto posto, no célebre livro *Sobre a literatura e a arte*, de Marx e Engels, este último acrescenta que “quanto mais as opiniões [políticas] do autor se mantêm escondidas melhor vai para a obra de arte” (1971, p. 196). Todavia, o primeiro romancista moçambicano, para além desse *cache-cache* figurado nas intrincadas camadas do discurso literário, assegura impassivelmente que “a política governa sempre a nossa escrita, quer se seja reaccionário quer se seja revolucionário.” (CHABAL, 1994, p. 82) Assim, peremptório em suas escolhas, o autor de *Portagem* argumenta:

produção literária, se nós formos ver o que eles escrevem, há certas referências políticas. Veja o Patraquim, que é um escritor, um poeta hermético, talvez, digamos que vive numa torre de marfim, mas na poesia dele, nós é que notamos a referência moçambicana. Há dados que dizem que ele é um escritor moçambicano, embora não seja uma temática política de adesão à revolução, até, presumivelmente, terá dados contra-revolucionários, mas a verdade é que não deixa de ter moçambicanidade. Isso é o futuro da literatura moçambicana: ser moçambicano.” (1994, p. 82) Em suma, apesar de Mendes ser talvez menos incisivo em seu parecer, trata-se certamente de um embate entre gerações e seus respectivos modos de olhar e conceber o substrato literário.

[...] Eu penso que, depois da independência, eu fiz realismo socialista. Não estou arrependido. Porque penso que era disso que a revolução naquele momento precisava, de escritores que falassem numa linguagem que fosse mais acessível, de situações que fossem mais compreendidas sobre a realidade moçambicana daquela altura. Poder-se-á dizer que é literatura menor, bom, não discuto isso. Realismo socialista, houve em todos os países com uma revolução socialista. Eu penso que era uma fase necessária para a literatura (*ibid.*).

Antes de mais, é prudente lembrarmos que o realismo socialista⁴⁷ representou através da literatura, sobretudo na primeira metade do século XX, pontos de inflexão extremamente relevantes sob uma perspectiva histórica e social se aproximando do socialismo, uma vez que sedimentou na arte literária, como em nenhuma outra época, a afirmação do conteúdo social como pedra de toque para muitos escritores e poetas, ao passo que as preocupações formalistas e os subjetivismos tornavam-se cada vez mais símbolos verdadeiros de alienação. Portanto, a literatura desse período acompanhou de modo solidário os inúmeros acontecimentos que muito tensionaram a vida em sociedade nos mais diversos quadrantes, não apenas a consolidação da revolução soviética e o stalinismo, a crise econômica dos anos 30, o advento da Frente Popular na França, mas também a instauração de regimes totalitários na Itália, Alemanha e Portugal⁴⁸, além dos desarranjos políticos que culminaram com a Segunda Guerra Mundial.

⁴⁷ Gestado sob a tensa atmosfera política anterior à revolução, o realismo socialista soviético urdia seus esboços teóricos e doutrinários desde o início do século XX. Por conseguinte, no “Estatuto da União dos Escritores Soviéticos da URSS”, parte III, § 1º, podemos verificar o tom dogmático da definição de seu conceito: “O realismo socialista é método fundamental da literatura e da crítica literária soviética que exige do escritor a descrição verdadeira, historicamente concreta, da realidade vista em seu desenvolvimento revolucionário, e a veracidade e a correção histórica da representação artística da realidade devem acompanhar a tarefa de uma transformação ideal e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo” (*apud* ANDRADE, 2010, p. 160).

⁴⁸ Ao longo da década de 1930, a Europa testemunhou o surgimento de diversas forças sociais, políticas e econômicas que favoreceram o surgimento de ideais revolucionários no seio de inúmeras elites intelectuais. Nesse contexto, ainda sob o efeito do golpe militar de 1926, e buscando firmar as bases de sua política interna, mesmo um tanto quanto alheio aos conflitos internacionais, Portugal não pôde se esquivar de influências exógenas. Consequentemente, em inúmeros jornais e periódicos portugueses um debate com viés reivindicatório começou a ganhar espessura e a fazer circular as primeiras teorizações críticas sobre o “novo humanismo”, o qual teve como escopo uma almejada equidade social, cuja corrente literária ficou conhecida como neorealismo: “um movimento preocupado com a comunicação de uma mensagem [...] de teor acentuadamente ideológico e com as transformações (ou as deformações, ou os desvios) que o crivo da linguagem literária impunha” (REIS, 1983, p. 17). Joel Serrão considera que “aquilo que no Neo-Realismo se jogava e comprometia era, a um mesmo tempo, uma dada concepção do homem e uma dada aposta no devir histórico, considerado, sobretudo, como decorrente das tensões entre classes sociais [...] [buscando o] equacionamento mais justo e humanizador do problema [...] [e] das relações entre homens (1972, p. 29).

Oriundo do mundo soviético, o realismo socialista privilegiou uma representação verídica, historicamente concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário para transformar ideologicamente os trabalhadores pela chave do socialismo, mas é certo que tomou rumos diversos nos mais variados territórios em que serviu como paradigma. Do baiano Jorge Amado ao ribatejano de criação Alves Redol, para ficarmos apenas com dois expoentes literários do universo supranacional de língua portuguesa, no qual o apodado romance de 30⁴⁹ e o neorealismo português parecem se constituir como correntes literárias depositárias diretas do realismo socialista, nessa altura a arte da palavra engajada serviu, pois, para denunciar as mazelas, expor os reais problemas do povo e, indiretamente, enfrentar figuras ditatoriais como Getúlio Vargas e António de Oliveira Salazar.

Por conseguinte, com a atenuação de publicações de títulos neorealistas, as quais foram um pouco mais duradouras em Portugal estendendo-se até a Revolução dos Cravos, em 1974, quando tudo indicava que os ideais do socialismo não mais fariam tamanho eco no mundo de língua portuguesa, eles ressurgem como força revolucionária nos processos de independência das colônias africanas atreladas a Portugal, haja vista também a ascensão da União Soviética após a Segunda Guerra Mundial a polarizar o mundo contra os Estados Unidos numa guerra psicológica entre socialismo e capitalismo, a chamada Guerra Fria.

No caso específico de Moçambique, para além da oficialidade da língua portuguesa, instituída em 1975 – considerada por muitos escritores como verdadeiro *butin de guerre*⁵⁰ – a FRELIMO, na dianteira do poder governamental, adotará práticas

⁴⁹ Devido a inúmeras publicações de títulos romanesco, é com o romance de 30 que surgem à época alguns dos mais significativos escritores preocupados em discutir a realidade brasileira, fazendo da letra literária um instrumento de denúncia social, o que inaugura uma segunda fase do Modernismo brasileiro (1930-1945). Se num primeiro momento, em decorrência da Semana de Arte Moderna de 22, há a proposta de ruptura com os padrões estéticos europeus e a valorização da identidade nacional brasileira, será através do romance de 30 que o público leitor se conscientizará dos problemas sociais do Nordeste e de outros rincões, isto é, de um Brasil profundo nunca antes perscrutado. Ao analisar o período, Antonio Candido tece o seguinte comentário: “[...] surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente. Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período” (1992, p. 182).

⁵⁰ Em debate realizado no Instituto de Estudos Avançados, da Universidade de São Paulo, a 4 de dezembro de 1986, o escritor angolano Luandino Vieira afirmara que a língua portuguesa é um “despojo de guerra” (CHAVES, 1999, p. 167). Em 2009, Mia Couto reuniu em *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções* diversos textos de opinião, dentre os quais destaca-se “Lusoafonias – a lusofonia entre viagens e crimes”, que elaborou para servir de oração de sapiência na

marxistas-leninistas de governo e a literatura de combate vai resgatar com novo ímpeto o realismo socialista, sobretudo a figura necessária do poeta combatente com sua linguagem estrategicamente mais acessível às massas, anulando-se individualmente em prol da coletividade, o que Patraquim, ligado a uma nova geração expressamente avessa a vestir farda nas palavras, talvez tenha designado como “catecismo marxista redutor” (LABAN, 1998, p. 965) ao se referir a Mendes, cuja vivência entre o mundo colonial e a aposta na nação que sonhava ver nascer, imputou no autor um consentido engajamento, como pudemos conferir, sem arrependimentos.

Enfim, a institucionalização dessa produção literária como hábil mecanismo de controle do Estado, que se verificou também em muitos outros países, acarretou inevitavelmente em perdas de elementos estéticos e à submissão sistemática do signo literário a cânones preestabelecidos, nos quais as personagens ficcionais deveriam necessariamente encarnar a figura do operário ou do camponês, a exemplo do realismo socialista. No caso de Moçambique, a literatura de combate procurou dar ênfase ao destemido guerrilheiro da Frente, o qual venceu epicamente a luta de libertação contra o colonialismo português, alçado como modelo social a refletir a cartilha revolucionária. Mas, ao contrário do que pôde ser visto em outras paragens, o texto narrativo não se constituiu no território moçambicano como um gênero discursivo de aceitação relativamente fácil e com grande força de penetração junto ao seu público-alvo, papel que coube com maior eficácia nesse momento à poesia.

Tal fenômeno talvez se esclareça parcialmente pelo viés linguístico, isto é, pela aquisição da língua portuguesa, alienígena diante da diversidade das línguas nacionais, sendo muito mais um pensado recurso das estratégias frelimistas de união e construção da nação que fruto das necessidades do povo. Em suma, excetuando-se as clássicas epopeias, a leitura de um livro de poesia pela população, cuja linguagem é sistematicamente fácil e fluida, torna-se um desafio decerto menos penoso, e naturalmente menos oneroso para o Estado, se comparada à compreensão de volumosas páginas romanescas.

Universidade de Faro, em 2001. Eis um trecho em que discorre, na esteira de Luandino Vieira, a respeito da língua portuguesa como uma espécie de recompensa bélica: “O lugar e o papel da língua portuguesa como língua oficial foram debatidos, em 1962, nesse primeiro congresso do movimento nacionalista. A maior parte das actas – incluindo a decisão de adoptar o português como língua oficial – foram redigidas em inglês. Alguns dos quadros com formação escolar tinham estudado nos países vizinhos. O português é adoptado não como herança, mas como o mais valioso troféu de guerra” (p. 191).

Como é sabido, Orlando Mendes acompanhou de perto o embate entre presencialistas e neorrealistas de 1944 a 1951, período em que esteve em Portugal. Logo, é de se esperar que ao longo desses anos o escritor tenha absorvido muitos referenciais lusos, principalmente da estética neorrealista em voga nessa altura. No âmbito da poesia, num momento mais pendido para o presencialismo, podemos apontar, kristevianamente, não apenas poemas como “Cais do Sul” ou “Outro mar”, de sua lavra, a estabelecer um jogo intertextual com célebres poemas de Fernando Pessoa, nomeadamente, “Mensagem”, “Chuva oblíqua” e “Ode marítima” (MACHADO, 2009, p. 10), mas também sublinhar, na vertente da prosa, que o romance *Portagem* sofreu influência do neorrealismo português.

Embora os traços neorrealistas presentes no primeiro romance moçambicano tenham sido obviamente readequados ao contexto africano, Orlando Mendes aproveita as potencialidades do gênero romanesco para estabelecer relações de causalidade e salientar os aspectos mais contraditórios da situação colonial, pois tecnicamente, mais que a poesia e as narrativas breves, o romance se mostra apto para aglutinar uma grande quantidade de informações, enquadrando, desse modo, algo que talvez escape a outras formas literárias, como o complexo dinamismo das relações humanas e seu detalhado inventário, o qual poderá ter papel preponderante no enredo.

Com efeito, uma vez minuciosamente articulados, os dispositivos diegéticos do romance terão grande préstimo nesse contexto, seja na ação das personagens tipificadas para revelar a continuidade ou as transformações sociais, seja através do espaço para ambientar os conflitos geodésicos próprios do mundo colonial, ou ainda, o tempo atrelado ao movimento histórico para explicar o destino coletivo das personagens, as quais, necessariamente, têm que fazer parte da contemporaneidade do autor, tal como verificado no neorrealismo português.

Contudo, o próprio escritor não partilha dessa possível filiação com a literatura portuguesa⁵¹, tampouco com a brasileira. Sendo assim, sua atitude ao afastar ingerências

⁵¹ Fátima Mendonça, no artigo intitulado “A literatura moçambicana em questão”, afirma que “há uma consistência estrutural no *corpus* literário reconhecido como moçambicano pela crítica, tendo por referência a literatura portuguesa (1995, p. 41). No mesmo estudo, com o propósito de comprovar tal asserção, a especialista das literaturas africanas faz uma análise entre textos poéticos portugueses e moçambicanos, lançando mão da teoria de Gérard Genette, presente em *Palimpsestes*, nomeadamente, dos conceitos de hipotexto e hipertexto: “toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (1982, p. 11). Igualmente da conhecida noção de intertextualidade desenvolvida por Julia Kristeva: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p.

externas em sua escrita é eminentemente uma postura política, contrária a um suposto “colonialismo” do texto literário. Enfim, as palavras de Orlando Mendes a seguir – não com a soberba de ilibados escritores que cultivam em si próprios o mito da genialidade – parecem antes de mais nada se estruturar conscientemente como a defesa de um patrimônio cultural:

E há quem diga que nós fomos influenciados pela literatura brasileira. Eu penso que não fui influenciado por ela. Suponho que não sofri a influência de ninguém. É possível que tivesse sido influenciado, mas que eu próprio não me desse conta disso. Foi dito no tempo colonial que nós tínhamos a marca do neo-realismo português. Não concordo. Penso que sou um poeta realista. Mas não um neo-realista, com aquela feição do neo-realismo italiano e português (CHABAL, 1994, p. 76).

Embora Orlando Mendes se posicione sob a figura de poeta e não como romancista, visto que sua produção poética foi muito mais copiosa e constante se comparada à sua prosa, interessa-nos com maior profundidade, evidentemente, seu pioneirismo como romancista. Assim, a propósito do realismo presente em *Portagem*, de certa maneira o escritor moçambicano parece que esteve imbuído na tentativa de reproduzir a realidade, tal como nos elucidava Roland Barthes a respeito do realismo presente na obra literária de Robbe-Grillet: “Tudo se passa como se houvesse de um lado o real, e de outro a linguagem, como se um fosse antecedente ao outro e que a linguagem tivesse por tarefa, de certa forma, correr atrás do real até o apanhar.” (2007, p. 102)

Não deixa de ser sintomático que Orlando Mendes tenha se enveredado muito mais pela via da poesia em detrimento de uma produção romanesca mais consistente, aqui novamente temos de compreender a importância da imprensa na divulgação e circulação dos textos pertencentes a essa literatura que emerge, bem como a escassez material de um período colonial também marcado pela guerra e praticamente seguido de embates fratricidas, além de um público-alvo diminuto e a quase inexistência de uma crítica devidamente especializada para assinalar as recensões, auxiliando, assim, o amplo desenvolvimento da atividade literária em Moçambique.

85). Assim, Mendonça confronta não apenas os sonetos “A um poeta” de Antero de Quental (1979, p. 52) e “Surge et ambula” de Rui de Noronha (1936), como também “Manifesto” (1945, p. 60) e “Navegação à vela” (1945, p. 40) poemas atribuídos a Joaquim Namorado e “Poema para Rui de Noronha”, da autoria de Noémia de Sousa – edição mimeografada depositada no Arquivo Histórico de Moçambique, em 1951 – demonstrando que se os hipertextos moçambicanos têm, a princípio, os hipotextos portugueses como referência palimpséstica, essa escrita começa a apontar também para uma construção identitária marcadamente africana, distanciando-se de Portugal e fundando as bases para erigir a literatura moçambicana.

Entretanto, os possíveis mal-estares de inaugurar um gênero novo em Moçambique – que abundava apenas na míope literatura colonial – não assomaram à escrita do prosador, cujo entendimento que teve dessa experiência o levou a crer num exercício literário que exigia apenas uma postura autoral mais criteriosa e disciplinada. Dessa forma, na década de 1960, com o referido romance no prelo, ao conceder entrevista a Eugénio Lisboa, Orlando Mendes afirma:

Sinto-me à vontade perante o romance, no sentido em que gosto de escrever ficção. Todavia, essa forma de expressão literária exige persistência no inquérito às vidas e seus ambientes, selecção cuidadosa dos temas, sistemática repartição de afazeres e lazeres do escritor e acurada disciplina na longa tarefa de realização.⁵²

Desde meados do século XX, à guisa de referenciais romanescos que trouxessem uma prosa solar, fraternal, ares tropicais e tramas povoadas por personagens negras construídas como sujeito e não como objeto de seu próprio destino, Jorge Amado já era o escritor mais lido e enaltecido pelos intelectuais moçambicanos. Os romances escritos por ele até então resultavam em convincentes retratos da vida social e individual do cotidiano e, justamente por isso, serviam como instrumental de análise histórica da sociedade brasileira. Por conseguinte, as envolventes histórias de *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935) e *Capitães de areia* (1937), antes mesmo de chegarem à África, tornaram-se muito populares em terras lusitanas por fazerem reivindicações de mudança no âmbito social e as inúmeras avaliações críticas presentes nos mais importantes periódicos literários de Portugal atestam a influência substancial de Jorge Amado entre os neorrealistas portugueses.⁵³

Em Moçambique, escritos em maio de 1949, os versos de Noémia de Sousa, considerada a mãe dos poetas moçambicanos, chancelam a grandeza do romancista da Bahia nas terras banhadas pelo Mar Índico: “Vem contar-nos mais uma vez / tuas histórias maravilhosas, teus ABC’s / de heróis, de mártires, de santos, de poetas do povo!” (2016, p. 125). Considerado assaz popular para as mentes mais recalitrantes do meio acadêmico brasileiro num passado não tão distante⁵⁴, seja pelo estrondoso sucesso a partir

⁵² *A voz de Moçambique*, Lourenço Marques, n.106, 12 de agosto de 1963, p. 6.

⁵³ Ver *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*, da autoria de Edvaldo Bergamo, São Paulo: Editora Unesp, 2008.

⁵⁴ Eduardo de Assis Duarte afirma que “A crítica brasileira, salvo raras exceções, poucas vezes dedicou-se a uma leitura do romance amadiano que levasse em conta a natureza de seu projeto ou as convenções adotadas para sua concretização. Marcadas pelas balizas estéticas do modernismo, dedicou-se em grande parte ora a uma *crítica dos defeitos*, ora a uma *crítica das belezas* [...]. No primeiro caso, buscando ressaltar tão-somente as fragilidades; no segundo, apenas os méritos, e,

de *Gabriela cravo e canela*, publicado em 1958, seja pelas convicções políticas ou pelo despojamento linguístico, não será despiciendo notar que o seu “escrever de ouvido”, segundo a feliz expressão que lhe atribui a escritora Ana Maria Machado, talvez se constitui como o elo inquebrantável entre Jorge Amado e as literaturas africanas de língua portuguesa, no que concerne a uma produção artística insofismavelmente marcada pela oralidade.

Seja no passado ou no presente, em tentativas bem-sucedidas ou não, com a aquiescência de alguns escritores ou o desabono de outros, a marca da oralidade na utilização de uma linguagem performativa capaz de conceder ao texto literário alguma peculiaridade da ambiência de tradição oral mostra-se ainda como fator de relevância nas literaturas africanas. Apesar do uso indiscriminado da díade oralidade *versus* escrita a servir *partout* como chave interpretativa de contextos mais densos – normalmente acompanhada de outra: tradição *versus* modernidade – não raro desvia muitos pesquisadores para leituras simplistas matizadas de exotismos, nas quais a cultura africana é vista tal como estalactite, cristalizada no tempo, não como um fenômeno dinâmico.

Na trama de *Portagem*, a oralidade está timidamente presente na tentativa de mimetizar algumas falas que revelam uma assimilação dificultosa da língua portuguesa pelas personagens moçambicanas, o que Orlando Mendes tenta reproduzir na escrita com marcados erros de ortografia e concordância, próprios de indivíduos que estão em processo de alfabetização. No entanto, guardiã da ancestralidade, a velha Alima, avó do protagonista, simbolicamente reveste-se de uma grande importância no enredo a encetar um universo em ruínas, cuja fundação se deu pela oralidade ora ameaçada de se extinguir, no qual ela “é já a única pessoa viva que ouviu da boca dos escravos a história recontada do mundo da planície” (MENDES, 1981, p. 6). Assim, se no passado literário a oralidade tem o seu lugar logo na abertura do romance, no presente, o argumento de Mia Couto através do narrador de *Mulheres de cinza* poderá nos ajudar a endossar a primazia da escuta como traço característico deste tipo de escrita africana: “Tudo aquilo parecem desenhos, mas dentro das letras estão vozes. Cada página é uma caixa de infinitas vozes. Ao lermos não somos o olho; somos o ouvido.” (2015, p. 268)

em ambos, não conseguindo uma compreensão mais profunda e global desses escritos” (DUARTE, 1996, p. 32).

Todavia, se o protagonismo das personagens negras nos romances de Jorge Amado exerceu verdadeiro fascínio nos escritores moçambicanos, como é o caso emblemático de Antônio Balduino, de *Jubiabá* – o primeiro herói negro da literatura brasileira (DUARTE, 2013, p. 42) – no plano estético-formal, o autor de *Mar morto* parece ter servido muito mais de fanal temático e ideológico para reivindicações em prol de transformações sociais que propriamente de modelo genológico a se incorporar às cores moçambicanas, sendo *Portagem* a única exceção, romance no qual podemos constatar, através da amizade de Xilim e Juza na gamboa, uma atmosfera praieira com marulhos amadianos. Ademais, Jorge Amado e outros expoentes do chamado romance de 30 (ou neorrealismo brasileiro), já tinham gozado de muito prestígio em certames e recensões críticas no meio literário português desse período.

No início da trama de *Portagem*, Alima, a avó de João Xilim, será a representação do passado, a evocação dos saberes e dos laços ancestrais e, metonimicamente, funcionará como elo para a lembrança do espaço iniciático, o chão sagrado do Ridjalembe, toda vez que o protagonista rememorar atavicamente suas origens. Assim, à medida em que a narrativa se desenrola, esse lugar primordial ganhará contornos míticos. No entanto, podemos observar, logo no capítulo de abertura, que há um esforço para elaboração de uma ambiência africana autóctone – o que Orlando Mendes consegue com relativo êxito se compararmos com os modelos das narrativas breves como *Godido e outros contos* e *Nós matamos o cão tihoso* – porém, a despeito dessa primeira cena, de modo geral, o escritor ao avançar faz outras opções diegéticas e nos capítulos subsequentes esse timbre se esvai, adensando-se, em contrapartida, em inúmeras peripécias do herói a dar vez a formas menos cultivadas no continente:

Portagem pode ser tomado como pioneiro no contexto das narrativas africanas, em geral. Por via de regra, as narrativas africanas genuínas são modeladas pela matriz do conto e tendem para intrigas de fios de acção mais simples, menos urdidos, menos enredadas. No entanto, este romance é caracterizado por uma grande densidade factual de forte influência das narrativas europeias, mas com recurso a determinadas estratégias formais no âmbito da estética realista e neo-realista (PETROV, 2010, p. 6).

Será um recurso muito utilizado por Orlando Mendes, na estruturação dos vinte e oito capítulos do romance, as figuras de sintaxe como analepses e prolepses, sobretudo as primeiras para criarem um efeito de retrospectiva cada vez que uma nova personagem adentrar o enredo. Mesmo em relação ao protagonista, a sua longa deambulação por cenários campestres, citadinos e costeiros será feita em *flashbacks*, pois é de tal maneira

que temos acesso ao seu passado no Marandal, na mineração do patrão Campos ou como tripulante de embarcações que bordejam a costa índica de Moçambique. Destarte, através de Alima, versão moçambicana do seródio paradigma da “mãe África”, a história de João Xilim será antecipada, em tom oracular, pela voz da matriarca, a qual faz ponderações à filha Kati, cujo envolvimento com o colono será a origem de toda angústia que acompanhará João Xilim, seu filho, por todo o romance:

– Você tem um filho que anda na terra dos branco, metido com os branco, não é? [...] Um filho de tua barriga que é filho dum branco! Um filho pra aprender todas as coisas da vida de branco. Mas preto sabe tudo, tudo, ouviu? Já ouviu? Cavar terra de preto pra tirar carvão. Carvão é preto mas não é pra preto, não. Quando tu quer cozinhar o teu farinha vais mesmo apanhar lenha no mato. Não é? [...] (MENDES, 1981, p. 14)

Visto o cariz muito mais ideológico que estético em *Portagem*, o que por razões contextuais tem como objetivo a derrocada do colonialismo, esse romance é essencialmente a representação do não-lugar do mestiço na sociedade colonial encarnada na figura cindida de João Xilim, que por se descobrir filho de mãe negra e pai colono, emaranha-se na “confusão de seus sentimentos” (MENDES, 1981, p. 15) à procura de sua identidade. Fruto dessa relação frequente na vida da colônia, na qual a submissão feminina está condicionada à dominação do colonizador – via de regra, o relacionamento sexual entre o homem branco europeu e a mulher negra africana – Xilim cultiva, ao longo do romance, um sentimento impulsivamente ambíguo entre vingança intempestiva e laivos de fraternidade ocasionados por sua fatal condição de mestiço.

É de se notar que os impasses de ordem racial é uma tópica constante na literatura moçambicana desde seus esfumados primórdios, a qual tendo testemunhado sensivelmente a insolubilidade de tais problemas, revelou as múltiplas faces do preconceito responsável por manter qualquer espécie de alteridade longe do horizonte das relações interpessoais. “E vale a pena aqui destacar que o processo colonial em Moçambique potencializou expressões mais intensas da discriminação.” (CHAVES, 2003, p. 217) Assim sendo, não seria exagero afirmar que “o racismo entra pelos olhos dentro, precisamente, porque se insere num conjunto caracterizado: o da exploração desavergonhada de um grupo de homens por outro que chegou a um estágio de desenvolvimento técnico superior.” (FANON, 2012, p. 278)

Assim, se procurarmos com certo zelo, atendo-nos exclusivamente aos textos em prosa, pelo menos desde 1925 – ano em que *O livro da dor*, da autoria de João Albasini veio a público – flagrar-se-á na literatura moçambicana óbices raciais, cujas marcas

físicas no contexto colonial moldaram socialmente o comportamento humano, como ilustra, a seguir, o excerto que expõe claramente o senso comum colonial das primeiras décadas do século XX, isto é, a maneira pela qual o colonialismo naturalizou o abismo humanitário entre europeus e africanos: “[É] reconhecido por todos que o *mumadji*⁵⁵ a casar com *narras*⁵⁶ só é por dinheiro ” (p. 42).

Trata-se do jornalista Albasini a fazer malogradamente seus apelos a Micaela Loforte, a descendente portuguesa com quem gostaria de contrair matrimônio, o que sua condição de mestiço parece jamais ter favorecido. Assim, Albasini “Refere-se ao costume de existir casamentos”, deixando evidente sua desambição financeira à pretendente, “entre portugueses vindos da Europa e mulheres nativas com largas posses, como forma de ascender socialmente” (NHAMONA, 2016, p. 43). Através das cartas do protagonista autobiográfico, é muito provável que esse tipo de união a que *O livro da dor* faz menção seja resquício da fase anterior da expansão ultramarina portuguesa na África, ou seja, do chamado colonialismo mercantil cujos prazos da Coroa⁵⁷ se constituem como um dos períodos mais marcantes da história de Moçambique. Seja como for, novamente se verifica o enlace de branco colonizador com mulher negra africana.

Se por um lado, o livro *Portagem* é um caso singular de romance situado e concebido no passado colonial, sendo que poetas e escritores da envergadura de José Craveirinha, Noémia de Sousa, João Dias, Luís Bernardo Honwana, entre outros coetâneos de Orlando Mendes, também fizeram da literatura moçambicana, para além dos valores estéticos, um instrumento de reflexão e denúncia das inquietações identitárias atreladas ao colonialismo, cada qual à sua maneira, por outro, na contemporaneidade, tais discussões ainda têm um lugar cimeiro entre nomes que podem ser considerados canônicos na literatura de Moçambique, tais como Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane, Mia Couto e João Paulo Borges Coelho.

⁵⁵ Termo XiRonga, isto é, língua falada pelos indígenas de Lourenço Marques, o qual significa “português europeu”, além de ser uma palavra pertencente também ao changana, língua bantu frequentemente utilizada na província de Gaza.

⁵⁶ Conforme Marciano Nicanor da Sylva – amigo de João Albasini e editor póstumo do referido livro, uma vez que o jornalista falecera no ano de 1922 – o vocábulo significa “negras” e servia para qualificar os nativos do sul de Moçambique.

⁵⁷ Desde fins do século XVI, ao longo do Vale do Zambeze, os portugueses instituíram os chamados “prazos da Coroa” para tentar ocupar Moçambique de maneira efetiva. Assim, os colonos enviados para este vasto território recebiam estas terras da Coroa Portuguesa com o dever de explorá-las. Para tanto, casavam-se principalmente com as filhas dos chefes locais, pois a posse de tais territórios, conforme o estabelecido pelo Estado colonial, só poderia ser transferida por via feminina e com duração de três gerações.

Sem grandes esforços metodológicos, um rápido e desprezioso *coup-d'oeil* pelo acervo literário dos autores elencados neste trabalho permitir-nos-á entrever algumas velhas problemáticas da época colonial e do processo de transição para a independência através de novas tramas ficcionais, nas quais as discussões ráticas envolvendo o colonialismo, seus conflitos e múltiplos desdobramentos ainda não podem ser escamoteadas, uma vez que ficcionalmente se configuram como cerne temático ou como pano de fundo histórico para tais narrativas, concedendo, pois, matéria-prima ao gênero romanesco, o qual tem sido notavelmente mais acionado na atualidade. Nesse sentido, sob a pátina do neorealismo português, *Portagem* não raro é relegado dos discursos dos saberes do chão de Moçambique como valioso objeto cultural. Entretanto, se tivesse o devido reconhecimento, poderia ser compreendido não como um vetusto alfarrábio, mas como um antigo xipefo a iluminar os caminhos literários do presente. Talvez a razão para *Portagem*, de certo modo, permanecer olvidado pela crítica literária se deva também ao fato de sua tese fundamental ser assentada na ideia de o mulato ser uma espécie de “exilado dos exilados”, o que pelo menos desde João Albasini, nas primeiras décadas do século XX, e a própria historiografia apontam para o indígena no abismo social, isto é, o negro como a margem mais profunda do colonialismo português em Moçambique.

Na esteira de tais reflexões podemos nos referir ao conto “A solidão do Senhor Matias”, de Ungulani Ba Ka Khosa, presente em *Orgia dos loucos* (2016); aludir à negra e bela Delfina, protagonista do romance intitulado *O alegre canto da perdiz* (2008); mencionar, da lavra de Mia Couto, *Vinte e zinco* (1999); por fim, trazer à tona o farsesco romance *As visitas do Dr. Valdez* (2004), no qual Vicente, um jovem negro moçambicano, empregado doméstico no apartamento das irmãs Sá Caetana e Sá Amélia, na cidade da Beira, ressignifica a vida das velhas senhoras portuguesas travestido de antigo médico da família, expondo, pois, as relações de poder no ocaso do colonialismo em Moçambique. Enfim, tais títulos estão permeados, central ou lateralmente, por uma gama de pequenas situações conflituosas já experimentadas na arquitetura do romance de Orlando Mendes à espera de contrapontos.

Quanto à aceção das influências, mais que o realismo oitocentista adotado por escritores românticos e naturalistas, os quais atendiam às normas estéticas bastante rígidas daquela época, ampliando o desejo de construir narrativas de cunho objetivo em detrimento do lirismo de caráter subjetivo – o ponto de convergência entre estéticas literárias distintas e cronologicamente separadas – o realismo presente em *Portagem*, apesar da divergência de Orlando Mendes quanto à assunção de tal influxo, aproxima-se

da função documental e do didatismo próprios do romance neorrealista português como concatenado objeto ideológico de transformação social, sendo que os movimentos de João Xilim, cuja “[...] existência é uma permanente gargalhada de escárnio para os seus sentimentos” (MENDES, 1981, p. 80), respaldam no enredo tais marcas.

Para tanto, a tipificação e a ação das personagens, em tese pinçadas do convívio social, terão uma função preponderante como elementos estruturais deste tipo de composição narrativa. Dessa forma, julgar que há um espelhamento fidedigno da realidade no amálgama literário seria uma simplificação grosseira da poética neorrealista, para além de um posicionamento crítico *naïf*. Todavia, o desejo autoral de querer projetar o real no interior do texto literário, ou mesmo direcionar o olhar da crítica para tal fenômeno, deve ser relativizado, pois não apenas uma atenta percepção do universo circundante é o bastante para se lançar à aventura romanesca, como também se faz necessária a interdependência de outros fatores:

[...] o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir (CANDIDO, 2009, p. 74).

Em vista disso, a personagem-tipo é tida quase como uma obrigatoriedade no romance realista, reencontrando-se proficuamente na ficção do século XX, de tendência neorrealista ou similar, prolongando a sua funcionalidade crítica do tipo social (REIS, 2016, p. 125). Por conseguinte, a estratégia da tipificação na concepção romanesca pode realçar traços sociais, desvelar astúcias e vicissitudes dessas personagens nas camadas mais aparentes do texto literário. Disso decorre uma tendência composicional: quanto mais o escritor se apoiar em aspectos externo para compô-las, menos espesso será o viés psicológico delas.

Com finalidades comparativas, as quais decerto enriquecem o exercício da crítica que acompanha o desenvolvimento da literatura, as personagens e demais elementos estruturais de *Portagem* bem que poderiam ser confrontados com os que figuram nos contos e romances contemporâneos para esboçar possíveis linhas evolutivas, nortear a compreensão do tecido social através do tempo histórico, apontar sucessos, reveses, originalidade, manutenção e reprodução de formas em meio ao vastíssimo universo cultural de Moçambique.

Diante disso, algumas questões talvez suscitem algum interesse epistemológico ou curiosidade crítica: simbolicamente, que ilações poderíamos tirar do velho cajueiro presente em *Portagem* e a árvore que permeia o romance *A varanda do frangipani*, de Mia Couto? O que a observação da onomástica nos permitiria dizer sobre João Xilim e Sixpence, o herói de *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane? Ou sobre Manua, o assimilado filho de Ngungunhane que “não é reconhecido pelos seus, nem pelos brancos”, em *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa (LEITE, 2003, p. 95), o que poderíamos conjecturar? O que o protagonista de *Portagem* teria em comum com Muidinga e Tuahir de *Terra sonâmbula*? Em *As visitas do Dr. Valdez*, de João Paulo Borges Coelho, sobre a condição de Vicente, o “repaginado” Dr. Valdez, e João Xilim, o “moleque das limpezas”, o que é possível concluir? Em suma, deixando de propósito essas capciosas indagações sem interlocução, nosso questionamento tem somente a intenção de salientar que o primeiro romance moçambicano está à espera de novas e proveitosas leituras, não havendo razão para deixá-lo no esquecimento, como até agora tem se verificado, mesmo entre os mais requisitados especialistas das literaturas africanas.

Voltando à questão da mestiçagem⁵⁸, a qual é central na formulação diegética de *Portagem* e ainda pensando sob uma perspectiva comparatista, podemos observar pelo excerto retirado d’*O alegre canto da perdiz* que o vazio identitário de João Xilim também constrange o universo feminino moçambicano, tal como depreendemos através da voz que narra o romance:

Memórias da infância. Conflitos ráticos. A luta pela busca de espaço a que qualquer mulato se encontra sujeito. Construir amigos novos, uma família nova feita de retalhos de aceitação, de negação, pelos pretos e pelos brancos. Buscar os seus iguais num mundo sem pretos nem brancos onde se sinta em paz, onde a pudessem ouvir e aceitar sem lhe apontarem um dedo, uma arma, um defeito. Um mundo mais humano onde possam ser vistos como seres com seriedade e maturidade. Os

⁵⁸ Para termos uma ideia do quão complexo é o problema da mestiçagem em Moçambique, a 11 de fevereiro de 2020, ao noticiar o falecimento de Marcelino dos Santos, um dos fundadores da FRELIMO e igualmente um dos símbolos do nacionalismo africano, a jornalista Nádia Issufo escreve: “Como no caso do nacionalista pesam mais os feitos do que os falhanços, na sua terra natal muitas pessoas se perguntaram por que motivo uma figura de peso como Marcelino dos Santos nunca chegou a Presidente. Sem nada que o comprove, especulava-se que por ser mestiço não podia, uma vez que seria rapidamente associado ao colonialismo.” Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-002/morreu-marcelino-dos-santos-1%C3%ADder-hist%C3%B3rico-da-frelimo/a-52339042>>. Acesso em: 20 abri. 2020. A asserção acima liga-se a pelo menos dois momentos históricos e traumáticos para os moçambicanos: a morte de Eduardo Mondlane, presidente da FRELIMO, vítima de uma encomenda-bomba, em 1969, e do presidente de Moçambique Samora Machel, vítima de um acidente aéreo, em 1986, aos quais supostamente Marcelino dos Santos seria um nome à altura para substituí-los, caso não esbarrasse em impedimentos ráticos.

pretos e os brancos acusam os mulatos de todos os males do mundo: criminalidade, prostituição, leviandade (CHIZIANE, 2008, p. 283).

Na esteira de tal problemática, Kabengele Munanga, ao fazer uma atenta leitura de *Essai sur l'inégalité des races humaines*, da autoria de Arthur de Gobineau⁵⁹, cujos quatro volumes datam de 1853 a 1855, traz para sua discussão sobre mestiçagem um ideário cuja alargada difusão chancelou o espólio colonial das potências europeias entre os séculos XIX e XX. Eis alguns preceitos gobineauianos que o antropólogo sumariou:

A civilização só se desenvolve quando uma nação conquista outra. E a conquista faz com que uma nação sem força e sem poder se encontre, de repente, nas mãos de mestres vigorosos e seja chamada a compartilhar com estes um novo e melhor destino. Seguem novas conquistas, o que faz crescer a riqueza, nascer o comércio; os estrangeiros aumentam nas cidades da região civilizada (2019, p. 45).

E o teórico francês segue seu discurso filosófico, assinaladamente colonialista, aliás, que alimentará os desastrosos discursos fascistas das primeiras décadas do século XX:

[...] somente um povo soberano, com propensão para misturar-se a um outro sangue, se mistura rapidamente com um povo inferior. Na mistura, as distinções de raças engendram múltiplas castas sociais; finalmente, o sentido aristocrático e o sentido da superioridade da raça cedem lugar à degenerescência democrática e ao senso de igualdade. A raça branca possuía originalmente o monopólio da beleza, da inteligência e da força. Na sequência das uniões com as outras variedades nascem os mestiços belos sem ser fortes, fortes sem ser inteligentes, inteligentes com muita feiura e debilidade. Os povos só degeneram devido às misturas que sofreram e de acordo com as proporções e as qualidades dessas misturas (2019, p. 46).

A aporia flagrante do discurso de Gobineau é que em termos civilizacionais a mestiçagem é a condição indispensável para a passagem de um estágio supostamente selvagem para o estado da cultura. Entretanto, a mesma mistura responsável por este progresso, conforme sua ótica, também era vista como fonte de degenerescência da raça

⁵⁹ Arthur de Gobineau foi embaixador da França no Brasil e tornou-se grande amigo de Dom Pedro II. Sabe-se que em sua estadia em solo brasileiro, as visitas ao Palácio de São Cristóvão eram frequentes e nessas reuniões os fidalgos discutiam os mais variados assuntos. A abundante troca de correspondência entre ambos atesta a admiração que o francês cultivava pela figura do Imperador e pelas belezas tropicais do Brasil, malgrado sua convicção em relação à inferioridade racial do povo brasileiro: “salvo o Imperador, não há ninguém neste deserto povoado de malandros.” E o intelectual continua a desfolhar sua visão eugenista: “nenhum brasileiro é de sangue puro; as combinações dos casamentos entre brancos, indígenas e negros multiplicaram-se a tal ponto que os matizes da carnção são inúmeros, e tudo isso produziu, nas classes mais baixas e nas altas, uma degenerescência do mais triste aspecto.” Carta a Caroline de Gobineau, 19 de abril de 1869, (apud RAEDERS, 1988, p. 90).

e do declínio cultural. Dessa forma, o narrador de *Portagem* dar-nos-á uma noção dessa “degenerescência”, o que implica em determinadas condutas no mundo colonial moçambicano, invariavelmente negativa a ajuizar a figura do mestiço no romance, duplamente estigmatizado por ser alvo de injúrias, tanto por parte dos colonos como dos próprios africanos: “Alguns negros sentem um certo rancor contra João Xilim. E fazem surdamente, alusão à ignomínia da sua cor mestiça a que atribuem a possibilidade de todas as cobardias e traições” (MENDES, 1981, p. 32). Enfim, o mestiço estará sempre sob suspeição: “Vocês não acredita nele. Mulato não é gente de confiança. Tem sangue de branco. Não quer saber da sorte de preto para nada! Já ensinaram a ele maneira de tramar a gente” (MENDES, 1981, p. 70)

Em Moçambique, no contexto representado em *Portagem*, se o racismo era cultivado no seio da sociedade colonial, a situação do mestiço se agravava uma vez que a desconfiança dos negros, longe de quaisquer abstrações e teses filosóficas, era proveniente do fato de enxergá-lo como signo do colonialismo, tratando-se, conseqüentemente, não do fruto de uma pretensa harmonia social, mas sim de uma dupla opressão racial e sexual: “o mulato como símbolo eloquente da exploração sexual da mulher escravizada pelo senhor branco” (MUNANGA, 2019, p. 32).

Em suma, se as reflexões enviesadas de Gobineau parecem distantes cronologicamente do mundo colonial moçambicano ou, em Moçambique, uma repaginação grosseira ao sabor da época, basta lembrarmos que apenas em 1961 a política do trabalho forçado e o sistema de indigenato foram abolidos (CABAÇO, 2001, p. 95). De resto, podemos dizer que João Xilim, “o negro de meia tinta” (MENDES, 1981, p. 74) concentra em seu fenótipo, utopicamente, o devir moçambicano: o desejo do fim da era colonial e as conseqüências deste complexo contato entre colonizador e colonizado num país que ainda estava por surgir, o que certamente aguçou as mentes mais esclarecidas da *intelligentsia* de Moçambique, tendo como objetivo o rompimento dos grilhões coloniais.

Ora, o próprio Orlando Mendes fala da necessidade de uma tomada de posição por parte da elite intelectual de Moçambique naquela altura:

Em fins da década de quarenta intensifica-se o esforço da colonização mental promovido e apoiado pelas autoridades e entidades oficiais. Ao mesmo tempo, verifica-se um despertar entre jovens, especialmente nas grandes cidades, com destaque para Maputo, de uma nova tomada de posição cultural [...]. [Este movimento] constituído por africanos, que envolve também descendentes de colonos, confronta-se com a política colonial, repudia a violência do opressor, exige que se concedam aos africanos os direitos humanos elementares e, sucessivamente, se identifica com a resistência do povo à ocupação estrangeira e com a

vontade de obter a independência política. O movimento solidariza-se com as aspirações populares e apresenta-se como porta-voz intelectual do nacionalismo (1982, p. 77).

Dos anos decorridos entre a concepção e a publicação de *Portagem*, para além dos entraves oriundos de parcas condições materiais, há de ser principalmente o *status* colonial, configurado e controlado pelo regime de Salazar⁶⁰, a causa de tamanha tardança para que o primeiro romance moçambicano viesse a lume. De tal modo, é no mínimo um ato corajoso publicar um romance anticolonialista em meio a um período de grande recrudescimento bélico, espoletado em 1964 com a luta pela independência. E só para termos uma pálida noção a respeito das vidas humanas friamente transformadas em estatísticas nessa guerra, de início, o confronto se deu com um efetivo de 250 homens moçambicanos contra 35 mil militares portugueses, entretanto, transcorridos três anos, confrontavam-se 8 mil moçambicanos treinados contra um efetivo de aproximadamente 65 mil a 70 mil soldados portugueses (VISENTINI, 2012, p. 92).

Dadas tais conjecturas, no decorrer do século XXI não serão poucas as páginas da literatura moçambicana contemporânea a fazer referência, direta ou indiretamente, à luta pela independência e suas infundas contradições. Sendo assim, mesmo que o romance *Portagem* esteja situado anteriormente à referida guerra, seu pano de fundo esboça um amplo afresco do quão truculento fora o poder colonial em Moçambique às vésperas do conflito armado. A história de Xilim vista, portanto, como diametralmente oposta à literatura colonial, insuflada por Salazar para a manutenção do controle em território africano, demonstra uma inequívoca consciência nacionalista de Orlando Mendes e representa culturalmente uma transgressora ameaça, tal como profere Ikem, personagem de *Anthills of the Savannah*: “Storytellers are a threat. They threaten all champions of control, they frighten usurpers of the right-to-freedom of the human spirit – in state, in church or mosque, in party congress, in the university or wherever.” (ACHEBE, 1987, p. 153)

⁶⁰ Se em Moçambique de meados do século XX, esboçado ficcionalmente por Orlando Mendes em *Portagem*, a censura se fez fortemente presente no meio cultural para a manutenção do controle colonial, em Portugal, Alexandre Pinheiro Torres, na obra intitulada *neo-realismo literário português*, relata que a partir da década de 1930 alguns literatos recorreram a instauração de mecanismos de autocensura. À guisa de exemplo, em texto de Mário Ramos em que havia a expressão “luta de classes” operou-se uma substituição pelo termo alemão “*klassenkampf*”, além da permuta da expressão “materialismo dialético” para uma espécie de abreviatura: “diamática” (1977, p. 14). Em suma, seja em território moçambicano ou português, escritores e poetas frequentemente tiveram de criar subterfúgios para que suas produções literárias de algum modo pudessem escapar aos órgãos censores.

É importante destacar que, assim como nos romances basilares do neorrealismo, *Portagem* possui a primazia do conteúdo sobre os artificios formais, cujo desejo de representação realista está imbuído de ideologia e em consonância com os movimentos históricos, sociais e econômicos da época, a evocar a integração do indivíduo na coletividade. Assim, João Xilim figura como personagem-tipo a incorporar as atribuições ligadas à sua posição subalterna e ao seu biótipo, o que o faz se sentir em permanente condição exílica em sua pátria, uma terra aviltada pelo colonizador, onde jamais conseguirá urdir um laço de pertencimento:

João Xilim está destinado a ser um indivíduo sem pátria e sem identificação, pois por mais que tente criar vínculos afetivos e físicos, encontra-se sempre numa posição de trânsito potencializada pelo preconceito racial e social que vive; logo, precisa locomover-se constantemente para buscar sentido mais palpável a sua existência, como não consegue encontrá-lo, vive um “destino sem passaporte”: um grande clandestino em sua própria morada fugindo de si mesmo eternamente (CRUZ, 2013, p. 113).

Característica neorrealista muito pontual em *Portagem*, mas que terá reverberação na postura de João Xilim em alguns nós diegéticos, o Novo Humanismo, cuja implicação se sustenta na recusa de quaisquer formas de idealismo e alienação, parece se firmar numa concepção de materialismo dialético na qual o homem só poderia ser enquadrado em sua realidade histórica, social e empírica, à luz de uma cultura que levasse em consideração o dinamismo da sociedade enriquecida por conquistas técnicas em seu cotidiano. Assim na trama romanesca, o Novo Humanismo apresenta-se personificado na figura de Tomaz de Oliveira, quando Xilim intervém numa briga ocorrida no estabelecimento do monhé Ibrahimo, altura em que Marques, um branco ex-detento da fortaleza, já tendo provocado, avança violentamente contra Oliveira, o branco da Secretaria do Depósito, o qual, por estar com um braço debilitado, levaria a pior caso Xilim não agisse prontamente. Eis como o narrador onisciente pontua a amizade que floresce entre ambos com contornos pedagógicos:

A intervenção de João Xilim sensibiliza Tomaz de Oliveira. Convida o mulato a ir ao seu quarto. Quer manifestar-lhe a sua gratidão. Lê-lhe livros e obriga-o a assimilar as mensagens de quem os escreveu. João Xilim vai descobrindo novas raízes da vida, compreendendo verdadeiramente os homens que em todos os lugares do mundo têm uma linguagem de fraternidade para falar aos outros por mais distantes que se encontrem e por mais diferentes que sejam as suas condições (MENDES, 1981, p. 74).

Entretanto, diferentemente dos escritores neorrealistas portugueses, os quais tinham como projeto a criação de um tipo de cultura que fosse extensiva às grandes

massas⁶¹, Orlando Mendes, em entrevista concedida a Patrick Chabal, relata que naquela altura cerca de 95% da população moçambicana era analfabeta. Logo, o público-alvo para as eventuais publicações evidentemente não era formado por seus conterrâneos menos favorecidos, pois há antes uma forte demarcação ideológica a antepor-se ao regime salazarista do que propriamente a ânsia de ver chegar seus livros a lugares recônditos:

Para quem é que nós escrevíamos? [...] Escrevíamos evidentemente para os colonialistas. Porquê? Porque era uma maneira de nós marcarmos uma posição em nome do povo moçambicano, que não era capaz de se exprimir, nem era receptivo às nossas mensagens. Estabelecíamos um diálogo. Nós tínhamos que dialogar com o inimigo. [...] Éramos uma espécie de transmissor do pensamento que nós julgávamos que o povo moçambicano tinha, primeiro pela sua resistência e depois pela luta, pela situação a seguir (1994, p. 76).

Tendo como principal destinatário os membros do próprio regime salazarista, é imperioso lembrarmos que tal situação não anula a possível perenidade estética e artística do romance. Se a vigência da mensagem aos colonialistas acaba por ser afetada em graus e adequada às circunstâncias, isto é, na seleção de signos, clareza ou obscuridade de informações, opções discursivas, subalternação ou hipertrofia dos sentidos ideológicos (REIS, 1983, p. 278), no caso de *Portagem*, contudo, parece não haver tantos subterfúgios, uma vez que Mendes já havia experimentado o talho da censura em poemas que lhe foram devolvidos pela *Seara nova*, em 1947. Portanto, em 1966, mais experiente e provavelmente mais indignado com a noite colonial que se alongava, através de formulações romanescas, Mendes vinca com maior força seu posicionamento combativo frente à descabida exploração colonial, sabendo da importância da cultura no desenvolvimento do movimento de libertação que começava a se articular, estimulando ideias sobre a cultura nacional, sobre o papel que cabe ao artista e ao intelectual colonizado, tal como nos dilucida Frantz Fanon:

A responsabilidade do homem de cultura colonizado não é uma responsabilidade frente à cultura nacional, mas uma responsabilidade global perante a nação como um todo, de que a cultura não é, em

⁶¹ Sabe-se, através de dados da UNESCO, que em 1957, por exemplo, Portugal contava ainda com 40 a 50% de analfabetos (REIS, 1983, p. 234). Embora teoricamente as propostas neorrealistas quisessem abranger de modo homogêneo todo povo português, na prática, o projeto esbarrava na multiplicidade cultural do país, cuja variedade de tipos sociais nem sempre podia ser retratada no texto literário. Diante disso, Mário Dionísio argumenta que “Quando se reclama [...] uma literatura e uma arte largamente compreensíveis pelo povo, não posso deixar imediatamente de me perguntar: compreensível por que povo? Pelo empregado ou operário de Lisboa? Pelo camponês do Alentejo? Pelo pescador do Algarve? Pelo pastor da Beira? Ou pelo pequeno-burguês das grandes e pequenas cidades, pelo pequeno funcionário, pelo licenciado geralmente de cultura menos que modesta, que é a camada de onde mais críticas chegam aos artistas, em nome do povo?”, “Palavras e cores”, in: *Ler*, 1, Lisboa, 1952, p. 4.

definitivo, senão um aspecto. [...] Lutar pela cultura nacional é, em primeiro lugar, lutar pela libertação da nação, matriz material a partir da qual resulta possível a cultura. Não existe um combate cultural que se desenvolva paralelamente à luta popular (1968, p. 124).

Entre 1944 e 1965 – portanto, época em que Orlando Mendes concebeu seu romance – muitos dos ideais anticolonialistas que ecoavam em Moçambique vinham da Casa dos Estudantes do Império (CEI), sediada em Lisboa. A princípio, o centro teria a função de apoiar e controlar os estudantes vindos das colônias, fortalecer a mentalidade imperial e impor-lhes a gramática da portugalidade, mas gradativamente tornou-se um local de referência de líderes africanos revolucionários, conscientes da necessidade de romper com as políticas do Estado Novo de Salazar no continente, os quais, em seus respectivos países, não tardariam em ter uma grande importância intelectual no sentido de motivar e mobilizar o povo na luta pela independência. Em Moçambique, foi o caso de Marcelino dos Santos que passara pela Casa, membro fundador da FRELIMO e primeiro ministro da Planificação e Desenvolvimento do país, para além de ter sido poeta combatente, cujos versos revolucionários assinava sob o pseudônimo de Kalungano.

Um outro aspecto muito interessante engendrado por Orlando Mendes é a relação que o título do romance mantém com a designação atribuída ao protagonista. O vocábulo “portagem” consta nos dicionários como sinônimo de “pedágio”, lugar onde há uma cobrança monetária para que seja concedido o acesso ao indivíduo que se desloca, seja para entrar ou transitar por países, estradas, pontes, etc. No romance, o herói deambula constantemente por vários ambientes, entretanto, é pelo viés simbólico que podemos fazer alusão ao seu trânsito identitário, marcadamente movediço, aquele com o qual se vê inúmeras vezes confrontado entre o mundo dos brancos e dos negros.

Não é ao acaso que o nome “João”, tão popular em língua portuguesa, venha seguido de outro muito diferenciado: “Xilim”. Deste modo, podemos conferir na trama romanesca o trecho no qual o herói, em tenra idade, recebe tal denominação:

[...] Quando andava pelos quatro anos, um parente regressado das minas do Kaniamoto, dera-lhe uma moeda reluzente. João nunca a largava nem mesmo a dormir e dizia constantemente: “Tenho xilim, tenho xilim”. A rapaziada alcunhou-o e a própria família passou a tratá-lo por João Xilim (MENDES, 1981, p. 16).

É sabido que a migração para as minas da África do Sul, país com o qual Moçambique partilha suas divisas austrais e cuja colonização foi efetivada pelos ingleses, era um fato recorrente entre os moçambicanos que partiam em busca de salário e condições de vida mais dignas. Ora, os chamados “magaíças”, cujo destino nefasto fora

cantado em verso por poetas do quilate de José Craveirinha⁶² e Noémia de Sousa⁶³, de certa forma estão presentes no enredo de *Portagem*: “Os que partem para as minas de além da fronteira, deixam as mulheres e os filhos e, como são clandestinos, muitas vezes nem mandam dinheiro nenhum. Alguns ficam por lá para sempre e outros voltam tuberculosos ou aleijados.” (MENDES, 1981, p. 30)

Consequentemente, o herói carrega em seu apelido um forte traço do colonialismo inglês, que muito influenciou os costumes em Moçambique na primeira metade do século XX, pois a palavra “xilim” é corruptela do vocábulo inglês “*shilling*”, moeda corrente até 1971 na colônia inglesa vizinha. Destarte, as inúmeras “portagens” podem ser entendidas como barreiras físicas e psicológicas presentes na trajetória do protagonista, porém, João, ao menos simbolicamente, é o detentor do xelim, isto é, do dinheiro, trazendo-o não em espécie, mas sim em seu próprio nome como senha para franqueá-las ao longo da trama.

Como mais um aspecto que nos serviria de endosso para um comparatismo literário a partir de *Portagem* a constituir-se como uma possível matriz romanesca para as gerações vindouras, a observação feita por Ana Mafalda Leite ao discorrer sobre a tipificação das personagens em *O último voo do flamingo* e a implicação dos nomes próprios na artesanaria da letra de Mia Couto parece ser coerentemente aplicável também a João Xilim:

Os Nomes próprios das personagens são, em muitos casos, mas nem sempre, complexificadores, acrescentando aos actos da personagem uma mais valia de sentidos, que ela preenche [sic] através do Nome, ao carregar em si a narração implícita e, por vezes elíptica, que este

⁶² Trata-se do temário dos poemas “lobo calabouço e crown mines”, “História do magaiça Madevo”, “Mamana Sakina” e “In memoriam a Coalbrook”, presentes em *Karingana ua karingana*, obra publicada em Lourenço Marques no ano de 1974, na devida ordem, páginas 40, 44, 74 e 114. De modo mais episódico, consta em pequenas passagens de poemas como “África” e “Subida”, de *Chigubo*, livro publicado em Lisboa pela Casa dos Estudantes do Império, em 1963, respectivamente, p. 13 e p. 22.

⁶³ Publicado pela AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos), em 2001, *Sangue negro é* o único livro de Noémia de Souza que reúne muitos de seus escritos. Reeditado em 2011, sob a chancela da editora Marimbique, apenas em 2016 recebeu uma edição brasileira pela editora Kapulana. Composto em janeiro de 1950, o poema “Magaíça”, assim como muitos outros da coletânea, possui traços narrativos através dos quais podemos perscrutar uma visão disfórica da ida às minas: “Às costas – ah, onde te ficou a trouxa de sonhos, magaiça? – / trazes as malas cheias do falso brilho / dos restos da falsa civilização do compound do Rand” (2016, p. 73). Neste trecho, a palavra *compound*, da língua inglesa, faz referência às pousadas dos trabalhadores, ao passo que Rand é a abreviação que se tornou conhecida para designar a Witwatersrand – vocábulo oriundo do africânder que significa “o cume das águas brancas” – região montanhosa da África do Sul, abundante em minérios tais como ouro e platina, destino de muitos moçambicanos principalmente das zonas rurais das províncias ao sul, como Maputo, Gaza e Inhambane. Em suma, essa histórica migração dos magaiças remonta ao século XIX e teve seu apogeu na década de 1970 (SOUSA, 2014).

proporciona. O Nome, por outro lado, pode designar uma parte do papel a preencher [sic] na acção narrativa (2003, p. 70).

Assim sendo, o nome do protagonista cumpre contiguamente um objetivo narrativo na urdidura romanesca, pois entre a designação da personagem principal e o título do romance há uma relação metonímica, a qual, num remotíssimo cotejo, se ligaria a Édipo e a esfinge. Entretanto, João Xilim não avançará diante de seu enigma pessoal, isto é, o anátema de seu tom de pele (NOA, 2015, p. 238). Qualquer decifração no universo em que astutamente sobrevive não depende somente de si, uma vez que todos os caminhos estão interditados pelas barreiras do colonialismo. Enfim, Orlando Mendes ao conceber seu trágico herói, clivagem de culturas assaz distintas, preconiza o livre-trânsito para o devir moçambicano, longe de preconceitos e atavismos, longe do estigma colonial.

A despeito de outras narrativas para serem confrontadas e servirem de referência para a gênese do romance moçambicano, *Portagem* acena sozinho num hiato retrospectivo de mais de duas décadas. Assim, para chegarmos diacronicamente aos escritores de um novo e mais auspicioso momento da literatura moçambicana, sem a irresponsabilidade do desprezo ao passado, é fundamental termos noção das linhas gerais do romance pioneiro de Orlando Mendes, pois deve ser tarefa da crítica que se atém ao gênero romanesco moçambicano, metaforicamente, também pagar pela contribuição de *Portagem* como peça estruturante desse sistema literário, o que inevitavelmente, por força do contexto colonial, levou-nos a considerar algumas inflexões da estética neorrealista portuguesa nas letras moçambicanas.

Albino Magaia, por quem Orlando Mendes cultivava uma longa amizade⁶⁴, na nota introdutória de *Assim no tempo derrubado* – o primeiro livro de poemas de Magaia publicado em 1982 – faz uma afirmação que nos parece muito oportuna:

Um artista dos tempos coloniais, como testemunha do que o rodeava, mesmo comprometido com uma causa justa, uma causa anticolonialista, sofria inevitavelmente a influência do meio em que vivia e inconscientemente assimilava, deixava-se influenciar, por valores que rejeitava nem que esses valores fossem respeitantes a simples noções de estética (p. 10).

⁶⁴ Em entrevista concedida a Michel Laban, Albino Magaia relembra um episódio em que podemos perceber a relação bastante próxima dos escritores: “Vou aproveitar para te dizer que o livro não tinha por título *Assim no tempo derrubado*, mas *Ecos da suástica verde rubra!* Era o título que eu tinha dado! Depois, um funcionário do INLD (Instituto Nacional do Livro e do Disco) veio-me dizer que o Partido achava que este título era insultuoso para os portugueses e devia ser mudado. Pedi ao falecido Orlando Mendes [que morreu a 11 de janeiro de 1990] para me dar uma sugestão. Saiu *Assim no tempo derrubado*” (1998, p. 841).

Em suma, não há dúvidas de que *Portagem* tenha sido elaborado em nome do povo moçambicano contra o colonialismo português como um engenhoso manifesto ficcional, mas com uma acentuada carga de realismo. Em razão de estudos pouco densos e bissextos, o primeiro romance moçambicano necessita com urgência de leituras mais consistentes e verticais dada a sua relevância na seara literária, aliás, como a este fato poderíamos, alusivamente, tomar por empréstimo de Orlando Mendes os seus versos de “História”: “[...] nada herdei que dome / a grandeza nova que transmito”, cuja dimensão maior irradiada é certamente o prenúncio da independência.

Afinal, se a presença de traços do neorealismo português trai a busca por uma inatingível e mítica pureza africana, basta-nos lembrar das palavras de Antonio Candido para expandirmos nossos horizontes: “Cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude de seus problemas específicos ou da *relação que mantém com outras*⁶⁵” (1981, p. 9). A seguir, passamos a analisar com maior rigor a ascensão do romance enquanto fenômeno literário que paulatinamente vai se consolidando como um dos gêneros mais cultivados em Moçambique.

⁶⁵ Grifos nossos.

II – PARTE

A ASCENSÃO DO ROMANCE MOÇAMBICANO

2.1. AS TRADIÇÕES ORAIS: DO CONTO AO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

Não há como propor uma ancoragem genológica das literaturas africanas, tampouco da modalidade moçambicana, sem antes fazermos uma breve incursão pelos meandros das tradições orais, o que não significa necessariamente asseverar que a essência da matéria literária produzida no continente seja verter para a linguagem escrita a oralidade, ou melhor, as oralidades, como prefere Ana Mafalda Leite (2014, p. 36), já que o registro linguístico-cultural bantu comum à África estará submetido não apenas às etnias⁶⁶ e localidades de onde emanam, mas igualmente fusionado a outras possíveis referências numa mestiçagem que promove a ideia, segundo Édouard Glissant, de uma identidade rizoma⁶⁷ atribuída fundamentalmente a culturas compósitas, como parece ser o caso de Moçambique.

A etimologia da palavra “tradição” remete-nos ao vocábulo latino *tradere*, sendo que seu significado mais prosaico se assume como uma expressão que corresponderia a “isso que é transmitido pelo passado”. No entanto, a palavra tradição, contrariamente ao seu sentido popularesco, não é algo que pertence exclusivamente ao passado, antes designa o que é transmitido pelo passado, mas que faz parte do presente (CLÉMENT, 2000, p. 451). Assim, derivado de *tradere*, o que está semanticamente em questão através dos séculos até nossos dias é *traditio*, cuja significação nos leva aos verbos “entregar” e “passar adiante”, atos que só poderão ser consumados ultrapassando-se os limites da individualidade, isto é, em contextos nos quais alguém entrega algo a outrem. De modo

⁶⁶ Baseada em estudos do antropólogo português António Rita-Ferreira, *Povos de Moçambique: história e cultura*, Olga Iglésias afirma que, apesar da maioria bantu, a nação moçambicana “é palco de diferentes etnias”, cujas formações sociolinguísticas também são distintas, sendo que ao norte há os Yao, Maravi, Maconde, Islamizados do litoral norte e Macua-Lomwe; ao centro, os Nguni, Povos do baixo Zambeze e Xon-Karanga; ao sul, os Tonga, Chope, Tsonga. Embora tais dados sejam um tanto quanto infrequentes, o que, afinal, pode ser deduzido é que em Moçambique a população está concentrada na faixa costeira e nos vales de importantes rios (2007, p. 138).

⁶⁷ Édouard Glissant, poeta e filósofo martinicano, baseando-se na distinção entre “raiz” e “rizoma” anteriormente feita por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mille plateaux* (1980), utiliza tal conceito empregando-o para distinguir identitariamente culturas atávicas e compósitas: “La racine unique est celle qui tue autour d’elle alors que le rhizome est la racine qui s’étend à la reencontre d’autres racines. J’ai appliqué cette image au principe d’identité. Et je l’ai fait aussi en fonction d’une ‘catégorisation des cultures’ qui m’est propre, d’une division des cultures en ataviques et cultures composites” (1996, p. 59).

geral, passando-se um conhecimento falado ou escrito de uma geração a outra, seja através da escrita ou da oralidade.

É certo que a ausência da escrita, no período designado inadequadamente como Pré-História, dificultou os estudos atinentes à organização social de antigas civilizações e, em contrapartida, o advento da grafia pôde transformar radicalmente os métodos de análise do passado. Contudo, no âmbito da historiografia essa mentalidade oitocentista tem se modificado consideravelmente nos dias atuais, uma vez que não apenas a escrita tem a primazia de documentar tempos remotos, mas também inúmeras manifestações artísticas, isto é, a cultura material, os vestígios civilizacionais e, para o nosso debate, igualmente as tradições orais. Portanto, o referido mundo pré-histórico não pode ser considerado como um período cronológico destituído de história.

Todavia, não raro o discurso ideológico hegeliano sobre o caráter a-histórico do continente, aqui já reportado (HEGEL, 1928, p. 187) – revelador do obtuso pensamento colonialista do século XIX – furtivamente surge nas sendas da crítica literária a vincular o homem africano estritamente à oralidade, escamoteando, pois, a supremacia do homem adulto europeu, detentor da escrita, em contraposição ao indivíduo africano, irremediavelmente infantil e iletrado. Diante disso, o angolano Ruy Duarte de Carvalho⁶⁸, com sua voz autorizada tanto nas esferas literárias quanto antropológicas, concede-nos um parecer ainda mais contundente:

A África, para os homens de cultura ocidental do tempo de Burton⁶⁹, é uma reserva de horrores e de insalubridades, um continente maldito,

⁶⁸ Nascido em Santarém, Portugal, aos 12 anos de idade Ruy Duarte de Carvalho foi residir em Angola, país que adotou como sua verdadeira pátria, tendo publicado seu primeiro livro, *Chão de oferta*, em 1972. Seu contributo para as literaturas africanas de língua portuguesa é notável, seja na poesia ou na prosa, para além de sua formação em antropologia e suas constantes experiências cinematográficas. Entre os escritores angolanos, a alertar para uma espécie de “colonização” interna, por razões que se ligam intrinsecamente à sua biografia, deslocou-se literariamente de Luanda para o sul, território que passou a figurar obsessivamente em sua letra literária. Daí sua obra ser pontuada por referências espaciais, na qual o escritor entrelaça saberes geográficos, históricos e antropológicos. Sobre o cariz multifacetado do artista, Rita Chaves afirma o seguinte: “Poeta e ficcionista, Ruy Duarte, além da palavra, percorre o universo da pura imagem e do movimento, traduzindo assim um modo de estar no mundo que o desenho e o cinema ajudam a completar. Sobre a vida, nem sempre camarada, o poeta-cineasta vai lançando a palavra e a câmara e extrai do real a luz e a sombra poéticas que o momento, às vezes, nem sabe que fermenta. Sob o signo da letra e/ou com a cumplicidade para além do verbo, sua obra se tem definido pela pluralidade e não abre mão dos materiais acumulados na experiência da vida diária, transformando seu chão” (2007, p. 110).

⁶⁹ Trata-se de do britânico Richard Francis Burton, escritor, tradutor, linguista, geógrafo, poeta, antropólogo, agente secreto, explorador e diplomata que viveu entre os anos de 1821 e 1890. Em *Desmedida*, livro publicado em 2006, Ruy Duarte de Carvalho verte para a ficção trechos biográficos de Burton, o qual detinha a fama de escrever mil páginas por ano. No entanto, no Brasil ele não conseguiu ser produtivo e parecia estar na “travessia de uma espécie de espesso

teatro do horror absoluto e de uma estupenda selvageria originária. Na melhor das hipóteses é uma África deliciosamente nauseabunda, objeto de fascinação repulsiva, grande reservatório de mitos, pátria romântica de fósseis vivos e de civilizações perdidas. O seu interior é um obscuro e amedrontador vazio de geografias a explorar e de história a inventar. E é a pátria do sangue poluído, amaldiçoado e negro, dos descendentes filhos de Cam⁷⁰ [...] (CARVALHO, 2010, p. 159)

limbo” (2006, p. 29). Não possuindo diploma acadêmico para tamanhas habilidades, sob a ótica de Carvalho, Burton figura como um “personagem com uma vida cheia de turbulências e obras desemparechadas, mas também de lapsos e lances obscuros, e não como homem de ciência” (*ibidem*, p. 30).

⁷⁰ Na Era Moderna, sob o signo do cristianismo e com o intuito de tergiversar escusos interesses econômicos, a cristandade europeia buscou formas de justificar a escravização que impôs em muitos territórios do continente africano. No caso específico de Portugal, Omar Ribeiro Thomaz afirma que “A pobreza do colono – e da Pátria [em princípios do século XX] – transforma-se assim em uma metáfora cristã, próxima à dos apóstolos e do próprio Cristo, que teriam optado pela pobreza como forma de expansão da fé no verdadeiro Deus. Lado a lado com o colono pobre – ou sua mais fiel tradução – surgem os heróis da Pátria que, desde o período das grandes navegações, teriam feito da colonização uma continuação natural das Cruzadas. [...] Retoma, portanto, a espada e o evangelho como chave explicativa e razão de ser do império, o que, novamente, aproximaria o colonialismo português contemporâneo da expansão ultramarina dos séculos XV e XVI” (2002, p. 122). No entanto, o Oitocentos fora o período de maior difusão do mito bíblico a respeito da maldição de Noé lançada sobre Cam, o seu filho mais novo. Consta em Gênesis, primeiro livro do Antigo Testamento (capítulo 9, versículos 20 a 27), que Noé adormecera nu após se embriagar com vinho, tendo Cam entrado na tenda dele e o visto naquele estado, pelo que se apressou, com ares de deboche, a contar aos irmãos Sem e Jafé. Mais prudentes, estes últimos cobriram cuidadosamente o patriarca com um manto sem lhe espreitar a nudez. Assim, a narração bíblica nos apresenta o anátema vituperado por Noé sobre a linhagem de Cam através de seu neto Canaã: “Sendo Noé lavrador, passou a plantar uma vinha. Bebendo do vinho, embriagou-se, e se pôs nu dentro de sua tenda. Cam, pai de Canaã, vendo a nudez do pai, fê-lo saber, fora, a seus dois irmãos. Então Sem e Jafé tomaram uma capa, puseram-na sobre os próprios ombros de ambos e, andando de costas, rostos desviados, cobriram a nudez do pai, sem que a vissem. Despertando Noé do seu vinho, soube o que lhe fizera o filho mais moço, e disse: Maldito seja Canaã; seja servo dos servos a seus irmãos. E ajuntou: Bendito seja o Senhor, Deus de Sem; e Canaã lhe seja servo. Engrandeça Deus a Jafé, e habite ele nas tendas de Sem; e Canaã lhe seja servo” (s/d, p. 13). Importantes documentos medievais e manuais religiosos cristãos, dentre os quais destaca-se a produção de Santo Isidoro de Sevilha (560-636 d.C.), corroboraram para leituras dúbias dos textos bíblicos. Na figura medieval *terrarum orbis* (HENDERSON, 2007), por exemplo, “[...] as terras conhecidas, representadas pelas musas Ásia, Europa e África ficavam distribuídas em forma “T” e cercadas pelos três mares (Mediterrâneo, *Helesponto* e o *Mare Indicum*). O paraíso terrestre estava sempre ao norte e no topo; Jerusalém (cidade sagrada) ficava no centro e os continentes, associados aos herdeiros de Noé. A Ásia era habitada pelos descendentes de Sem, a Europa, pelos descendentes de Jafé e a África, pelos descendentes de Cam. Esta configuração procurava dar conta da totalidade do espaço e do tempo concedidos ao homem pelo Criador. O “T” evocava a cruz, remetendo a Cristo – epicentro da salvação. Nessas representações cartográficas, parte do continente africano era inserida na chamada zona tórrida, confundindo-se com a *Terra Incognitae* da cartografia antiga cristã. Desta forma, a cosmologia judaico-cristã, somada à cartografia da Antiguidade, acabou por dar contornos retóricos à visão segundo a qual o continente africano e seus descendentes estariam relegados às regiões inóspitas da terra, por maldição divina” (IVO; JESUS, 2019, p. 47).

À revelia dessa perspectiva circunscrita à submissão do outro, o escritor Mia Couto afirma que não devemos “olhar a oralidade como um sinal de menoridade” e que “é uma armadilha pensar que a sabedoria tem residência exclusiva no universo da escrita” (2009, p. 107). Nesse sentido, Leila Leite Hernandez nos auxilia na compreensão do que vem a ser a tradição oral:

Na verdade, ligada ao comportamento do homem, e da comunidade, a tradição oral envolve uma visão peculiar de um mundo considerado um todo integrado em que seus elementos constitutivos se inter-relacionam e interagem entre si. Vale dizer que a tradição oral explica a unidade cósmica, apresentando uma concepção do homem, do seu papel e do seu lugar no mundo, seja ele mineral, animal, ou mesmo a sociedade humana (2005, p. 29).

Na esteira de tais reflexões, um dos críticos literários mais influentes do século XX, para além de filósofo e ensaísta, George Steiner elabora uma interessante metáfora com o fito de dimensionar a importância da herança da oralidade diante de um mundo marcadamente letrado, a qual podemos conferir num breve estudo intitulado *Le silence des livres*:

L’écrit dessine un archipel dans les vastes eaux de l’oralité humaine. L’écrit, sans même s’arrêter aux différents formats de présentation du livre, constitue un cas à part, une technique particulière au sein d’une totalité sémiotique largement orale. Des dizaines de milliers d’années avant le développement des formes écrites, on racontait des récits, on transmettait oralement des enseignements religieux et magiques, on composait et on transmettait des formules incantatoires d’amour, ou des anathèmes. Une foule grouillante de communautés ethniques, de mythologies élaborées, de connaissances naturelles traditionnelles est parvenue jusqu’à nous en dehors de toute forme d’alphabétisation (2007, p. 8).

Uma das frases mais frequentemente citadas para aquilatar o potencial das tradições orais do continente, dentre algumas variações, é a célebre sentença: “Na África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima”⁷¹, atribuída ao griô malinês

⁷¹ Na verdade, esta frase atribuída a Ahmadou Hampaté Bâ é uma reformulação de parte de seu discurso proferido na UNESCO, no ano de 1960. Com o intuito de se fazer compreender perante o auditório, o autor de *L’étrange destin de Wangrin* afirma que a África possuía outras riquezas e testemunhos de sua história, para além de monumentos de pedra. Hampaté Bâ compararia a situação de sua região de origem com a concepção ocidental do conhecimento que é, sobretudo, baseada na conservação dos livros. Daí a analogia entre o velho africano e a biblioteca. Eis o trecho original: “Je pense à cette humanité analphabète, il ne saurait être question de livres ni d’archives écrites à sauver des insectes, mais il s’agira d’un gigantesque monument oral à sauver de la destruction par la mort, la mort des traditionalistes qui en sont les seuls dépositaires. Ils sont hélas au déclin de leurs jours. Ils n’ont pas partout préparé une relève normale. En effet, notre sociologie, notre histoire, notre pharmacopée, notre science de la chasse, et de la pêche, notre

Ahmadou Hampâté Bâ, cuja carga semântica exprime “a importância da transmissão oral no continente e a sensação de ouvir um sábio africano relatar suas experiências: é como se vários livros se abrissem, com uma profusão de detalhes, para dar voz às histórias e às tradições locais” (FARAH, 2003). Em síntese, longe de ser uma espécie de repulsa ao letramento, a conhecida asserção e, simbolicamente, a própria figura de Hampaté Bâ⁷² são antes a valorização de outra lógica de obtenção do conhecimento muito diferente das metodologias ocidentais que privilegiam a linguagem escrita. Portanto, o próprio mestre da tradição oral reitera: “nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade, a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda a espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 181).

Assim, um recuo temporal nos permite dizer que o período pré-colonial na África foi marcado pela liberdade de deslocamento ao longo do Saara, pois havia espaço em profusão, o que prescindia a escrita que só começou a ter relevância com o processo de desertificação e a fixação das populações no vale do Nilo (HUGOT, 1974, p. 265). Além disso, a noção de fronteira na África, tal e qual a entendemos hoje no mundo contemporâneo, foi um fenômeno que surgiu juntamente com o colonialismo (KIZERBO, 2006, p. 40). Sobre a relação entre a escrita e o saber, grande conhecedor das tradições africanas, tendo vivido de 1875 a 1939 em Bandiagara, no Mali, cujos ensinamentos foram amplamente divulgados por Hampaté Bâ⁷³, o mestre Tierno Bokar afirma o seguinte:

A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá

agriculture, notre science météorologique, tout cela est conservé dans des *mémoires d'hommes, d'hommes sujets à la mort et mourant chaque jour. Pour moi, je considère la mort de chacun de ces traditionalistes comme l'incendie d'un fond culturel non exploité*”. Cf. <http://dicocitations.lemonde.fr/quelle/questions-reponses/question/quelle-est-lorigine-du-proverbe-un-vieillard-qui-meurt-cest-une-bibliotheque-qui-brule/>.

⁷² Mestre da transmissão oral, “Um dos maiores pensadores da África no século 20, Hampaté Bâ integra a primeira geração do Mali com educação ocidental. Seu vínculo com a tradição oral do povo fula (nação de pastores nômades que conduz seu rebanho pela África savânica) o levou a buscar o reconhecimento da oralidade africana como fonte legítima de conhecimento histórico” (FARAH, 2003), tendo participado da elaboração dos primeiros estudos que utilizaram fontes orais de maneira sistemática, contribuindo, pois, para compor a *História geral da África*, publicada pela Unesco em 1980.

⁷³ Sobretudo na obra *Vie et enseignement de Tierno Bokar : le sage de Bandiagara*, da autoria de Hampaté Bâ, cuja primeira edição é de 1957.

já existe em potencial em sua semente (*apud* HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 167).

A certificar um conhecimento africano bastante apurado e em simbiose com a natureza, não sem um tom de ironia, Alberto da Costa e Silva argumenta que os exploradores europeus, entre as últimas décadas do século XVIII e os alvares do século XX, acreditavam que eles eram “destituídos de inteligência superior e senhores apenas de escassos saberes”. No entanto, mais adiante o africanista aponta que os negros “a dar-lhes lições de hospitalidade, indicavam o rumo e o regime de um rio, a posição de uma montanha e as mudanças de paisagens” e, finalmente, frustrando a visão eurocêntrica, e reiteradamente épica, de cientistas, militares, missionários e jovens aventureiros, o autor de *Imagens da África* conclui: “Os exploradores europeus tinham nos nativos os mestres de geografia e sobrevivência. Era pelas mãos deles que caminhavam, como cegos conduzidos por seus guias” (2012, p. 13-14).

A seguir, dois episódios peculiares ocorridos em terras africanas certamente poderão nos ajudar na compreensão deste intrincado fenômeno das tradições orais, as quais se manifestam como marca incontornável dos saberes e das artes do continente. No primeiro, referenciando um estudo feito por David Kay, *Memory: what it is and how to improve it*, de 1888, o filósofo e diplomata francês Henri Bergson – laureado em 1927 com o Nobel de Literatura, mas não imune à postura redutora do colonialismo que vigorou em sua época – conta-nos em uma de suas principais obras, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, de 1896, que “Un missionnaire, après avoir prêché un long sermon à des sauvages de l’Afrique, vit l’un d’eux le répéter textuellement, avec les mêmes gestes, d’un bout à l’autre” (2012, p. 186).

Noutro, de 2013, intitulado *Le goût de mots*, a antropóloga e etnóloga francesa Françoise Héritier, mais conhecida no Brasil por seus escritos de cariz feminista, não economiza nos matizes de exortação à linguagem escrita, os quais lhe servem para imergir em maravilhamentos de infância, entre sons, cores, toques, sabores e emoções. Entretanto, a nós terá serventia apenas uma curiosa experiência sua no seio de uma comunidade ágrafa africana, tendo a oralidade por vetor de transmissão de conhecimentos e saberes culturais:

[...] J’ai pu bénéficier d’une expérience particulière auprès des locuteurs analphabètes d’une langue africaine dont l’originalité consiste à avoir des tons de hauteur différente que le français ne possède pas. Ainsi, le vocable *tyiri* que j’écris sans tons peut-il revêtir cinq sens radicalement différents (chef, brousse, rein...). Pour ma part, je les reconnaissais dans leur contexte, mais je me trompais le plus souvent

lorsque je prenais la parole. Cela, à la grande stupéfaction de mes interlocuteurs : ils ne voyaient pas du tout pour quelle raison je pouvais faire de telles confusions entre deux mots à leurs oreilles si radicalement distincts. C'est que je voyais le mot écrit et eux non. Seule l'ouïe les guidait et non la vue, même intérieure (p. 12).

À luz derradeira do século XIX, altura do primeiro evento reportado, evidentemente que a expressão “selvagens da África” se torna quase um pleonasma para os europeus que promoveram a Conferência de Berlim. Não obstante, a própria descrição de Bergson amplia o horizonte interpretativo e promove uma reflexão mais aguda sobre esse nativo africano em questão, para além de suas faculdades mnemônicas, como um verdadeiro *performer*⁷⁴. Logo, sob uma perspectiva contemporânea, conviria remetê-lo ao terreno das artes e não da barbárie.

Por sua vez, Françoise Héritier, já no século XXI, ao exaltar a escrita através de sua visibilidade gráfica, evidencia certa incompletude do consagrado método de alfabetização ocidental diante da habilidade africana para estabelecer interlocução numa língua na qual as alturas tonais⁷⁵ têm relevância. Portanto, neste contexto a oralidade não se restringe apenas a um evento de comunicação linguística no sentido estrito do termo, mas se constitui como uma verdadeira atividade semiótica *lato sensu*⁷⁶. Ora, o texto ideal para dar conta desse registro teria que dispor de uma espécie de partitura – ou no mínimo de alguns sinais diacríticos – para indicar adequadamente a altura dos fonemas, o que forçosamente deslocaria tal impasse para o âmbito musical. Em suma, em detrimento dos

⁷⁴ Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, esclarece-nos que o “Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, [é] considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (*to perform*) num palco de espetáculo. O performer realiza sempre uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental, por oposição à interpretação e à representação mimética do papel pelo ator” (1999, p. 284).

⁷⁵ Sobre as alturas tonais das línguas africanas, Francisco da Silva Xavier nos concede a seguinte explicação: “O tom é o contraste de altura da voz captado pelo ouvido e que deriva da velocidade do movimento das pregas vocais. Assim, *alto* é um tom produzido por meio da vibração mais rápida das pregas vocais que a de um tom *baixo*. [...] Em línguas africanas, o número de contraste de alturas tonais é variado, sendo os sistemas que opõem dois ou três tons os mais usuais, mas a existência de sistemas com quatro ou cinco, ainda que bastante discutida pelos especialistas, se atesta em alguns trabalhos. O fato é que em línguas tonais africanas esse contraste é sempre pertinente ao nível paradigmático, isto é, os tons são utilizados para distinguir o significado não apenas de frases, mas também de palavras, tanto ao nível do léxico quanto ao nível da gramática” (2015, p. 112).

⁷⁶ Umberto Eco nos explica que “Dans la communication orale, des formes innombrables de renforcement extra-linguistique (gestuel, ostensif, etc.), de multiples procédés de redondance et de feedback interviennent et se soutiennent réciproquement. Ce qui veut dire qu’il n’y a jamais de communication linguistique, au sens strict du terme, mais bien une activité sémiotique au sens large, où plusieurs systèmes de signes se complètent l’un l’autre (1985, p. 65).

meios ocidentalizados de transmissão de conhecimento, os casos supracitados ilustram certa eficiência africana no gerenciamento da memória e da escuta, o que, longe de valorações, ajuizamos tratar-se apenas de procedimentos diferentes e adjacentes aos labores artísticos.

Ainda sobre a observação de Bergson, à guisa de um cotejo crítico, em *Terra sonâmbula*, romance de Mia Couto publicado em 1992, o velho Tuahir e o menino Muidinga protagonizam uma cena em que a capacidade de reprodução do conhecimento operado pela literacia funde-se engenhosamente ao dessa espécie de “escuta” africana do texto escrito. Nesse determinado contexto, ler não se restringe apenas a um ato individual, mas, segundo uma lógica outra, espraia-se não apenas nas dimensões do verbo ouvir, mas também na expressão “saber de cor”⁷⁷, através da qual contar é “quase viver”, possuir e ser possuído pelo conteúdo do saber. No caso, os cadernos de Kindzu encontrados nos destroços do machimbombo⁷⁸ darão novo sentido à vida desesperançada de ambos. Algo similar ao ocorrido com o “selvagem” bergsoniano acontece no fragmento a seguir. Todavia, por meio da leitura.

Em suma, é o encontro simbólico entre oralidade e escrita e chama-nos a atenção o fato de a transmissão do conhecimento ter sido performada por uma criança:

- Não dorme, tio?
- Não. Desconsigo de dormir.
- É por causa do homem do rio.
- Nada. Nem lembro isso. É que sinto falta das estórias.
- Quais estórias?
- Essas que você lê nesses caderninhos. Esse fidamãe desse Kindzu já vive quase conosco.
- Deixei os cadernos lá no machimbombo. Mas eu já li outro caderno, mais à frente. Lhe posso contar o que diz, quase sei tudo de cabeça, palavra por palavra. – Fala devagarinho para eu compreender. Se adormecer, não pára. Eu lhe ouço mesmo dormindo (2008, p. 92).

⁷⁷ George Steiner reitera que “[...] Une culture orale est celle du souvenir toujours réactualisé ; un texte, ou une culture du livre, autorise toutes les formes d’oubli. La distinction touche au coeur même de l’identité humaine et de la *civilitas*. Là où la mémoire est dynamique, là où elle sert d’instrument à une transmission psychologique et commune, l’héritage se transforme en présent. La transmission de mythologies fondatrices, de textes sacrés au travers des millénaires, la possibilité pour un barde ou un chanteur de raconter de très longs récits épiques sans aucun support écrit attestent du potentiel de la mémoire, à la fois chez l’exécutant et chez l’auditeur. Savoir ‘par coeur’ – que d’informations, ici, dans cette locution – suppose de prendre possession de quelque chose, d’être possédé par le contenu du savoir en question. Cela signifie que l’on autorise le mythe, la prière, le poème à venir se greffer et à fleurir à l’intérieur de nous-même, enrichissant et modifiant notre propre paysage intérieur, comme chacune de nos incursions au travers de la vie modifie à son tour et enrichit notre existence. Pour la philosophie et l’esthétique antiques, la mère des muses était bien la mémoire (2007, p. 14).

⁷⁸ Termo que significa “ônibus”, o qual é muito utilizado em Moçambique e Angola. Provavelmente corruptela do inglês *machine pump*.

A essa complexa malha composta por inúmeras interações que vão muito além de propriedades exclusivamente verbais damos o nome de oratura⁷⁹. Trata-se de um conceito que engloba o conjunto de todos os saberes – cantos, contos, lendas, provérbios e poemas – que, pedagogicamente, na prática tem um efeito moralizante, figurando como grande desafio para o escritor africano, caso ele se disponha a imprimir marcas de oralidade em sua letra, o que não deve ser visto como obrigação, tampouco como sinete de africanidade ou de quaisquer ortodoxias nacionais, as quais porventura possam tolher a liberdade de criação literária.

Difundida quase sem restrições de uso entre os estudiosos das literaturas africanas, a imagem do griô parece exercer um certo tipo de fascínio na crítica literária, sobretudo na brasileira, pelo seu alto grau de iconicidade, situando esse emblemático indivíduo a um só tempo na intersecção dos campos artístico, intelectual e ancestral, constituindo-se como uma das mais expressivas imagens africanas. Esse herdeiro das tradições orais, acompanhado pela *kora* – instrumento musical feito de corda e cabaça – necessita de expectadores e ouvintes dispostos em círculo para que tudo seja bem percebido pelos sentidos. Assim, conforme preceitos animistas⁸⁰, sob grandes árvores guardiãs de

⁷⁹ Segundo Nina Friedemann, oratura é um neologismo de origem africana criado na década de 1960 com a intenção de romper com as hierarquias implícitas do conceito etnocêntrico de “literatura” (1999, p. 25). Sobre o surgimento deste vocábulo africano, Iván Rodrigo Mendizábal conjectura que equivale às formas de “literatura da oralidade ou literatura oral”, o que envolve também uma literatura semiletrada e analfabeta, marcadamente política e de cunho social (2012, p. 100).

⁸⁰ Harry Garuba explica-nos que “o animismo não indica nenhuma religião em específico. Mais do que isso é uma designação mais abrangente para um modo de consciência religiosa, que na maioria das vezes é tão elástica quanto a necessidade que o usuário tenha de alongá-la. Talvez a única e mais importante característica do pensamento animista – em contraste com as grandes religiões monoteístas – é seu quase refutamento [sic] total a uma face não localizada, não incorporada e não física de deuses e espíritos. O animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos. Em vez de erigir imagens esculpidas para simbolizar o ser espiritual, o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local. Dentro do mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais. Os objetos, portanto, adquirem um significado espiritual e social dentro da cultura muito em excesso de suas propriedades naturais e de seu valor de uso. Os rios, por exemplo, não se tornam somente fontes naturais de água, mas também são valorizados por diversas outras razões. O anseio animista de reificação pode ter sido religioso em sua origem, mas os significados sociais e culturais que se associaram aos objetos frequentemente se distanciam de puramente religiosos e adquirem uma existência própria, como parte do processo geral de significação na sociedade. O “aprisionamento” do espírito dentro da matéria ou a fusão do material e do metafórico, que a lógica animista sugere, parecem então serem reproduzidos nas práticas culturais da sociedade.” (2012, p. 239-240).

espíritos, tais como mulembas, ficus e baobás, o ambiente noturno e posterior ao trabalho é propício para a produção e reprodução de conhecimento que emanam de histórias cuja “teatralidade” é elemento indispensável para amalgamar nas mentes os pormenores diegéticos, isto é, rima, ritmo e gesto dando azo para o “texto falado, ouvido e visto” (RUI, 1987, p. 149). Porém, os griôs (ou *griots*, grafia francesa bastante utilizada) pertencem a várias sociedades situadas nas savanas da costa oeste da África, mesmo assim são tomados por empréstimo igualmente como símbolos culturais na margem índica⁸¹, principalmente por agregarem em si, semiótica ou semiologicamente, todas as virtualidades das tradições orais. Em suma, dedicando-se cinco horas diárias para decorar a récita, são, pois, verdadeiros guardiães da memória, vetores de conhecimento, agentes históricos e tradicionalistas, cuja importância é tamanha que devem seguir os exércitos em ocasiões especiais.

Em Moçambique, Lourenço do Rosário avalia que não é possível um entendimento arraçado da escrita e, conseqüentemente, da literatura moçambicana sem antes guiarmo-nos pelas trilhas da oralidade:

Tal é o peso da Tradição Oral nas atividades culturais e artísticas do povo de Moçambique que para chegarmos à compreensão do sentido da escrita teremos que necessariamente passar pela oralidade. Quer isto dizer que, na actualidade, a literatura escrita só toma o seu sentido de moçambicanidade, na medida em que não se ignore essa realidade (1989, p. 9).

Considerando as palavras de Rosário e tendo em conta essas breves linhas sobre as tradições orais vinculadas ao exercício griótico africano, nossa intenção é apenas preparar criticamente o terreno para que as questões dos gêneros literários sejam observadas com maior clareza, principalmente em sua vertente romanesca, que aos poucos irá se tornar bastante frequentada pelos escritores de Moçambique. Dessa forma, para além de paradigmas literários importados, dada a situação linguística ancorada à língua portuguesa, por força das circunstâncias do colonialismo luso, “[...] é já lugar comum indicar o campo das relações entre a oralidade e a escrita como um dos mais fecundos, cumprindo a tradição oral o papel do elemento autóctone no jogo das

⁸¹ À guisa de exemplo, podemos citar o artigo intitulado “*Cronicando: Mia Couto: um griot do tempo*”, da autoria de Simone Caputo Gomes, no qual podemos claramente observar a utilização do símbolo griótico da costa atlântica africana sobreposto à figura de um escritor moçambicano (2013. p. 267-282).

interacções da semiose colonial⁸², (MATUSSE, 1998, p. 55). Logo, será inevitável para alguns escritores a ambivalência da língua portuguesa em permanente entrelaçamento com as línguas bantas moçambicanas resultando numa letra literária que, a seu modo moçambicanizada em termos sintáticos e semânticos, agregará um verdadeiro manancial sógnico ao léxico da arte literária, alargando, pois, o imaginário supranacional de língua portuguesa.

Se a trama de *Portagem* de Orlando Mendes funda o gênero romanesco em Moçambique ainda no contexto colonial de 1966, suas primeiras páginas apontam indubitavelmente para as componentes da contística moçambicana, isto é, para algo já experimentado esteticamente pelos prosadores moçambicanos em títulos anteriores, a exemplo de *Godido e outros contos* (1952), de João Dias e, de modo mais emblemático, em *Nós matamos o cão-tinioso* (1964), de Luís Bernardo Honwana. Assim sendo, não sob uma ótica periférica e extrínseca às gentes secularmente retratadas numa África-Objeto⁸³ – como ainda se verificava na míope literatura colonial produzida à época – mas, a contrapelo, no sentido forjado por Walter Benjamin⁸⁴ (1996, p. 225), Orlando Mendes tenta abordar através de sua escrita romanesca uma África-Sujeito, vista de

⁸² Gilberto Matusse aqui faz referência a Walter Mignolo, para quem o conceito de semiose colonial é uma forma de desvelar as realidades multifacetadas encobertas por sistemas de significado colonial, demonstrando as principais linhas de tensão, de conflito, bem como as inúmeras contradições entre espaços colonizadores e colonizados. Em outras palavras, trata-se do embate entre sistemas de tradições orais e diversos sistemas de tradições de escrita quando se encontram, se cruzam ou se chocam (MIGNOLO, 1991, p. 219).

⁸³ Diz Fábio Leite o seguinte: “existem *duas* maneiras de abordar as sociedades negro-africanas. A primeira, chamada de *periférica*, vai *de fora para dentro* e chega à *África-Objeto*, não a explicando adequadamente. Essa opção é típica da visão ocidental que, com honrosas exceções, está disseminada e imposta por toda parte, inclusive na própria África. A segunda, pouco considera a anterior e faz configurar a visão *interna*, vai *de dentro para fora* e revela a *África-Sujeito*, ou seja, a África da identidade originária, ancestral, mal conhecida, oferecendo interpretações outras do mundo, surpreendentes e distantes das banalidades (2008, p. XVIII). Grifos do autor.

⁸⁴ Eis a tese de Walter Benjamin, a qual preconiza uma clara assunção política em prol da construção de horizontes interpretativos que privilegiem o conhecimento adquirido durante a luta de inúmeros povos oprimidos: “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (1996, p. 225).

dentro para fora, para aludirmos aqui às premissas de Fábio Leite presentes em *A questão ancestral: África negra*.

Por conseguinte, todo o primeiro capítulo de *Portagem* a ser engendrado pelo escritor como uma narrativa breve e autônoma, talvez seja o painel mais bem conseguido de Mendes na prosa de ficção, no que concerne a um enquadramento do *ethos* moçambicano à sua palavra literária. Com isso, o romancista aponta não para um binarismo estéril e estanque entre tradição e modernidade, mas para um mundo em permanente transformação no qual a velha Alima – avó de João Xilim, o protagonista – mesmo sob uma nova ordem social e cultural dominante que se avizinha, será símbolo de um inquebrantável elo de ancestralidade:

A velha sai da palhota e fecha os olhos doridos pela luz crua do sol. Depois abre-os lentamente e a boca encarquilha-se-lhe num sorriso aparentemente sem sentido. No terreiro não há ninguém que lhe faça lembrar coisas do mundo que está esquecendo. Tudo quanto ela entende do exterior é aquele ranger medroso dos ramos nus da árvore mirrada, sacudidos pelo vento quente e vagaroso que passa e se esconde na terra. Tremem-lhe as mãos secas agarradas ao bordão nodoso. Quer alongar a vista para lá do capim ressequido que balouça cadenciadamente, mas abana a cabeça, desiludida. Dia a dia, a vista se limita mais nas expressões para os seus afetos. Amarfanha a capulana até a coxa enrugada e, trançando as pernas, deixa cair mansamente o corpo magro para o chão (MENDES, 1981, p. 5).

Conta-nos Ecléa Bosi, a propósito de Valery, que “Quando os velhos se assentam à margem do tempo já sem pressa – seu horizonte é a morte – floresce a narrativa” (2012, p. 88). A nosso favor, diríamos que no caso do quadro inaugural de *Portagem* haverá o florescimento do romance, visto que a cena descrita não se configura apenas como *incipit* de um livro de Orlando Mendes, antes, é imperioso lembrarmos, entabula-se aí o *point de départ* do fazer romanesco moçambicano, o qual a partir de *Portagem* instaurar-se-á lentamente, embora de modo definitivo. Portanto, nesse preâmbulo ficcional, através da velha Alima, personificação do continente a ecoar o imemorial substantivo composto “Mãe-África”, podemos entrever alguns traços míticos, nos quais o viés telúrico se plasma sutilmente à figura humana. Ademais, o discurso romanesco de *Portagem* é tecido por dialogismo⁸⁵ e interatividade entre o velho (avó Alima) e o novo (neto João Xilim),

⁸⁵ No sentido consagrado por Mikhail Bakhtin: “A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva, intensa” (1988, p. 88).

cujo dinamismo encetando o futuro não exclui a memória do passado como eixo identitário no percurso do herói.

Do ponto de vista genológico, ao passo que podemos aludir aos capítulos de *Portagem* como “quase contos”, não fosse haver distintas personagens nas narrativas de *Nós matamos o cão tihoso* – o que decerto concedeu autonomia a cada conto – possivelmente o livro poderia ser lido como um romance em que a violência colonial é a força subjacente das primeiras às últimas páginas. Todavia, ao agrupá-los numa sorte de caleidoscópio de seres renegados – trabalhadores negros, velhos, crianças, prostituta, etc. –, Luís Bernardo Honwana potencializa a dimensão de agressividade que concatenou para cada parte. Nesse sentido, nossa argumentação quanto aos gêneros literários endossa a visão de Maria Alzira Seixo, a qual confirma que os sete contos:

[Se] apresentam implicitamente como parcela de uma mesma narrativa, larga e impossível, apenas concretizável em fragmentos ou intuições de instantes, adivinhando-se cruel o seu desdobramento coerente, impressionante o saldo das suas significações subjetivas (1973, p. 82).

Pensando nessa tríade como sendo a mais representativa da prosa de ficção do período colonial em Moçambique – *Godido e outros contos*, *Nós matamos o cão tihoso* e *Portagem* – no que tange à concepção das personagens principais, as linhas de força se delineiam acerca do indivíduo irascível que é produto da constante humilhação advinda do sistema colonialista português que o dilacera, em maior ou menor grau, sem constrangimentos num universo em que as “[práticas discriminatórias e de marginalização social] são expressão de um sentimento de ‘casta superior’, profundamente enraizado no subconsciente de cada colono e no consciente colectivo da comunidade branca” (CABAÇO, 2010, p. 211).

Em *Godido e outros contos* – volume organizado por Alda Lara, Vítor Evaristo e Orlando de Albuquerque, membros da Casa dos Estudantes do Império, em 1952, três anos após a morte do autor – o tom de enraivecimento pode ser aferido pela voz do narrador ao apresentar o herói epônimo aos leitores: “Um pedaço de carvão ardendo em uma mentalidade ávida de justiça. Ódio a civilizações tidas por superiores por nelas se esconder qualquer coisa de nefasto. Eis a imagem duma raça: Godido” (1952, p. 23). Trata-se do nome análogo ao personagem histórico nascido em terras moçambicanas, primogênito de Ngungunhane, o Imperador de Gaza, que enceta “a resistência do povo moçambicano ao invasor europeu, funcionando como símbolo das reivindicações sociais no espaço colonial português” (PETROV, 2014, p. 9). Elemento que agudiza as circunstâncias hediondas ficcionais, o herói de João Dias, ao ouvir mãe Carlota, segue à

risca o conselho materno e evade-se da senzala rumo à cidade, a fim de evitar ser abusado sexualmente pelo patrão Manuel Costa, que muito provavelmente é seu pai. Desse modo, mesmo sofrendo na pele as agruras da vida urbana, a personagem é a aposta legitimada de fuga à opressão, pois Godido é um “menino de onze anos que representa o novo ou a esperança no devir” (PEREIRA, 2008).

No caso de *Nós matamos o cão tihoso* – principalmente no conto que dá título ao livro, em “Dina” e igualmente em “A velhota” – o próprio Luís Bernardo Honwana declara o que lhe serviu como elã para enredar sua poética:

Penso que [*Nós matamos o cão tihoso*] é um texto que tem manifesta essa dimensão da raiva; é um texto juvenil; é um texto que coincide com o momento em que o autor exprime a sua raiva de diferentes maneiras. Havia a consciência da subjugação. E talvez tivesse havido a ideia de um aproveitamento consciente de situações de subjugação como forma de denunciar esta submissão e de a tornar evidente e chocante (LABAN, 1998, p. 657).

Em *Portagem*, a partir de semelhante sentimento de raiva, o protagonista João Xilim tornar-se-á para sempre um ser cindido, uma vez que irá flagrar um indecoroso episódio, cujo estigma a personagem carregará por toda a trama romanesca. A propósito das palavras de Honwana, trata-se, pois, também de subjugação, ou seja, de uma relação de poder típica do colonialismo português em terras africanas, a qual podemos verificar através da descrição feita pelo narrador onisciente:

Aproximou-se da margem do rio onde o matagal se tornava menos denso. Correu por entre os arbustos raros, ávido de chegar à água e refrescar-se nela. Mas um insólito ruído o fez parar. Alguns metros adiante, a folhagem caída no chão rangia como se fosse pisada por gente ou bicho. Talvez algum garoto que viera também ao rio para se banhar. Instintivamente, escondeu-se atrás dum arbusto, afastou com cuidado as trepadeiras enoveladas e espreitou. E viu numa clareira o patrão Campos abraçado a uma negra. Estavam sentados de costas para ele. Quem seria aquela mulher com quem o branco da mina andava metido? A negra ria-se, patrão Campos apertava-lhe os seios e encostou-a depois para trás, até a deitar no chão. E João Xilim descobriu que a mulher que estava embrulhada com patrão Campos era a negra Kati, sua mãe.

Voltou-se lentamente e caminhou ao acaso pelo mato. Queria pensar mas tinha a cabeça cheia da imagem monstruosa que vira no matagal da beira do rio. Andou sem destino até cair a noite. Murmurava raivosamente de vez em quando:

– Deixa estar que eu hei de ser homem!... (MENDES, p. 21)

No entanto, excetuando-se as inclinações temáticas para um mundo violento e degradado, no qual os abusos e as submissões sexuais são apenas mais um dos elementos estruturais de cenários que têm o colonialismo como pano de fundo, curiosamente a

incursão do primeiro romancista moçambicano pelas narrativas breves antecede essas duas obras basilares. Em 1941, Mendes tivera a veiculação do conto intitulado “A casa do caju” no periódico *Itinerário*, o qual, ligeiramente modificado⁸⁶, mais tarde integraria o texto original de *Portagem* (MACHADO, 2009, p. 27). Com efeito, personagens como Godido, Madala – o velho protagonista de “Dina” – e Xilim, entre outros que desfilam tanto nos contos quanto no romance, invariavelmente vão permear várias situações de injustiça promovidas pelo jugo colonial português e o conflito entre mundividências distintas que cercam o fenômeno da aculturação e das matrizes identitárias africanas, resultantes da própria essência do colonialismo, como esclarece-nos Mário Pinto de Andrade:

O campo de exercício da colonização é, por necessidade intrínseca, gerador de conflitos. Tal estado de permanente conflitualidade resulta da própria essência da situação colonial que, enquanto totalidade, espelha a complexa confrontação entre a minoria alógena e a maioria autóctone (1997, p. 21).

Sendo único em seu gênero literário a vir à tona em meio à luta de independência, *Portagem* não apenas tem seu valor estético como obra romanesca pioneira e autônoma em território moçambicano, como igualmente se estabelece como uma narrativa crítica do ponto de vista do colonizado e da realidade de tal cotidiano, logo, atravessado por signos sociais e históricos, sobretudo por seu forte viés anticolonialista e reivindicatório como expressão legítima da ideia de nação, bem como do urgente renascimento nacional. Consequentemente, guarnecido de tais predicados, o romance de Orlando Mendes ainda merece uma maior atenção por parte da crítica, pois, apesar de temporalmente recuado, pode decerto estabelecer proveitoso dialogismo com obras contemporâneas e estimular o comparatismo literário fortalecendo “um complexo cultural híbrido, interativo, onde as culturas dos países de língua portuguesa se alimentam produtivamente de pedaços de muitas culturas, sem deixar de receber os efeitos das assimetrias dos fluxos culturais” (ABDALA JUNIOR, 2012, p. 16).

No dealbar da década de 1940, quando as balizas do neorealismo português ainda não tinham sido estabelecidas, época em que os escritores não estavam cientes dos rumos a seguir, tampouco tinham delimitado com acuidade os labores técnico-literários para voluntariamente se afastarem da visada metafísica e subjetiva da revista literária

⁸⁶ Trata-se do capítulo 11 de *Portagem*.

*Presença*⁸⁷, uma figura proeminente das esferas artísticas portuguesas, “o que mais longe conseguiu chegar” quanto à compreensão e teorização do neorrealismo português, conforme a avaliação de Carlos Reis (1985, p. 202), Mário Dionísio faz uma importante *remarque*⁸⁸ acerca dos primeiros romances de Alves Redol, na qual o crítico aponta que o escritor português cometia estruturalmente sérios equívocos do ponto de vista genológico:

[...] não se patenteia claramente, por exemplo, no conceito errado que Redol tem de capítulo, demonstrado ao dar-nos um romance que não é propriamente dividido em capítulos mas constituído pela reunião de composições isoladas, quase contos, cada um deles com princípio meio e fim (DIONÍSIO *apud* REIS, 1983, p. 136).

Cabe aqui uma distinção muito oportuna, embora pouco difundida, entre o conto pertencente às correntes de uma escrita ocidental, tal e qual é compreendido e praticado literariamente em parte considerável do globo, e outro muito específico, cuja base está nos liames das tradições orais moçambicanas. É sabido que há uma notável pluralidade étnica em Moçambique – e a coexistência de mais de vinte e cinco línguas ao longo do território – na qual os rongas, povo de origem bantu situado ao sul, fazem uso constante da expressão⁸⁹ *karingana ua kariangana* como introito de uma contação de história tradicional. Daí decorre que esta fórmula inicial nos remete ao vocábulo *karingani*, termo que “tanto pode ser conto, fábula e lenda” (NHAMONA, 2016, p. 190), uma vez que deriva de um verbo altamente polissêmico, cujos significados se estendem desde “cantar”, “ser igual”, “suficiente” a “tentar pôr à prova pelo fogo”, dentre outras definições.

⁸⁷ Em 1927, um grupo de estudantes (José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca) funda, edita e dirige em Coimbra a revista literária *Presença*. Trata-se da primeira manifestação de caráter vanguardista em Portugal no século XX, na qual defendem o primado da “literatura viva” sobre a “literatura livresca”, a preferir “o individual ao social, a intuição a qualquer verdade objetiva ou racional, o “mistério” ao realismo fotográfico” (MOISÉS, 2008, p. 363), tal é o motivo para que os asseclas do neorrealismo acusarem os presencistas de fazer uma literatura por demais intimista e psicologizante, enfim, muito distante dos problemas por que passavam os portugueses naquela altura. Maria Teresa Arsénio Nunes afirma que “a *Presença* não seria propriamente um baluarte da resistência, mas a sua intransigente defesa dos puros valores estéticos, de uma independência relativamente a valores políticos e morais, e o espírito polémico que apesar de tudo soube promover, não lhe serão por certo estranhos (1982, p. 18).

⁸⁸ Trata-se da “Ficha 5” presente no número 765 de *Seara Nova* de 1942.

⁸⁹ Transitando entre os limites da crônica e do conto, Minyetani Khosa, pseudônimo de Félix Paulo Cossa, dá o título de *Karinganas do Índico* às onze narrativas breves publicadas pela Editora Kulera, de Maputo, em 2020. O termo “karinganas” deve ser entendido aqui como um neologismo que nos remete à antiquíssima tradição das raízes identitárias da cultura moçambicana, na qual “à volta da fogueira um ancião (ou anciã) narra factos, muitas vezes fictícios e alegóricos, a um público não muito numeroso (MIAMBO, 2020).

Sob esse aspecto, o “conceito errado” atribuído a Redol por Dionísio, tendo em pauta a elaboração romanesca segmentada em “quase contos”, poderá ser observado sem muito esforço em *Portagem*, principalmente no capítulo de abertura que funciona – com a cooperação interpretativa do leitor *in fabula* (ECO, 1985) – como uma narrativa breve, com começo, meio e fim. Logo, se nos primórdios da literatura moçambicana Mendes teria se inspirado nas narrativas breves de Moçambique e em obras neorrealistas, a ilação a que podemos chegar é que a literatura moçambicana contemporânea, com maior ênfase através das obras de Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane e Mia Couto, surgirá no campo da ficção com uma escrita altamente hibridizada quanto aos procedimentos romanescos, ligando-se consideravelmente às matrizes orais tradicionais, isto é, ao universo *karingani*, sem no entanto dispensar consagradas *poiésis* alienígenas.

No sentido de tentar superar o pensamento ocidental abissal⁹⁰, que amiúde acomete o continente africano, enquadrando-o a obsoletos e descabidos estereótipos, sobretudo na arena das artes, em *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*, ao discorrer sobre os inúmeros entrelaçamentos que compõem a poética dos escritores de Moçambique, Ana Mafalda Leite adverte para o risco de leituras críticas equivocadas, cuja lógica, operada pela inconveniência de um rearranjo colonialista, tende a submeter a legitimidade da criação literária africana a um mero subproduto europeu:

A intertextualidade e afinidade dos textos literários africanos com as literaturas europeias e a complexa rede de relações que com elas estabelecem é um facto incontornável. Contudo, uma vez que estas literaturas, além deste enquadramento, são escritas na maioria dos casos na língua do colonizador, semelhante “colagem” levou por vezes a análises tendenciosamente paternalistas e a encarar a produção literária africana como uma espécie de produto neo-colonial.

Se, antes das independências, as obras e os autores são enquadrados dentro do sistema literário da metrópole, posteriormente, muitas das leituras tendem a situá-las intertextualmente devedoras de obras e movimentos literários europeus, tendo em conta o espaço matriz de colonização, o que, naturalmente é necessário fazer, mas não

⁹⁰ Tal expressão é da autoria de Boaventura de Sousa Santos: “O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que estas últimas fundamentam as primeiras. As distinções invisíveis são estabelecidas por meio de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o “deste lado da linha” e o “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção de inclusão considera como o “outro”. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. O universo “deste lado da linha” só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante: para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética” (2010, p. 33).

unicamente. A autonomização dos processos literários africanos, de língua portuguesa por exemplo, partilha diversas heranças intertextuais além da literatura portuguesa (literatura latino e hispano-americana, literaturas africanas em outras línguas e os intertextos da tradição oral) que são igualmente importantes para a caracterização dos aspectos especificamente regionais e nacionais diferenciadores (2014, p. 13).

Não desconsiderando o que designou como “uma esporádica tradição anterior” (2003, p. 92), isto é, remetendo-nos certamente a autores como João Dias, Luís Bernardo Honwana e Orlando Mendes, fundamentais para o florescer da ficção moçambicana, tampouco rechaçando os influxos da literatura portuguesa e de outros quadrantes, Ana Mafalda Leite apontará o nome do poeta José Craveirinha como a voz matricial da escrita narrativa em Moçambique, o que não deixa de ser notável por tratar-se de um poeta a consolidar, desde uma fase preambular, hibridizações no que compete os gêneros literários:

O achamento de uma vertente poético-narrativa, cujos fundamentos se alicerçam nas práticas orais do sul de Moçambique, que o poeta conheceu e aprofundou, contribuiu, pensamos, para o alargamento e a localização de uma escrita, mergulhada, como a parte invisível do iceberg, nesse território cultural /oral, dinamizador e fundacional da futura escrita narrativa moçambicana. [...] Com efeito, aparentemente, com uma esporádica tradição anterior, os novos autores de ficção, *ao recriarem a sua enunciação no terreno das poéticas orais*, recorrem ao modelo, iniciado pela poesia narrativa de José Craveirinha, ao *Karingana wa Karingana*, capaz de narrar as histórias que se multiplicam, de inverosímeis à mais crua e terrível verossimilhança. Estes novos narradores, repõem na escrita a arte griótica, o maravilhoso do *era uma vez* e, refrânica e encantatoriamente, vêm contar *a forma como se conta*, na sua terra, *encenando as estratégias narrativas*⁹¹, em simultâneo à narração (2003, p. 92).

A publicação de *Karingana ua karingana*, de José Craveirinha, se dá em 1974, às vésperas da independência de Moçambique, e “o poeta efetiva sua potencialidade criadora ‘inventando’ seu texto enquanto manifestação discursiva orientada para o devir, tal como este se afigurava na imagem-ação dos escritores militantes do período pré-insurrecional dos anos 1950” (ABDALA JUNIOR, 2012, p. 277), sendo que corrobora para isso algumas indicações cronológicas que podem ser verificadas na marginalia da primeira edição⁹². Assim, a servir de pórtico para a seleta poética, cuja narratividade é uma marca

⁹¹ Grifos da autora.

⁹² O poema “Dádiva do céu” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 21) traz a referência do ano de 1958 e no aparelho paratextual, especificamente na dedicatória, podemos observar a data de 1963. Além disso, logo após o último poema, “Sia-Vuma”, consta a indicação de 1964 (ibid., p. 141). Em suma, todas estas referências cronológicas apontam para uma obra que parece ter ficado em estado

a um só tempo popular e nacionalista, o poema “Karingana ua karingana” instituirá definitivamente em sua potência invocatória o elo inextrincável entre as tradições orais e a emergente literatura moçambicana, pois “karingana”, como afirma o professor Benjamin Abdala Junior, é a “procura de sonho libertário rompido no passado” (*ibid.*), através do qual o simples “jeito de contar” revelará não apenas uma poética a servir de bússola, como também uma natural proposta de ruptura com os gêneros literários, cujas fronteiras voláteis oscilarão entre o narrativo e o poético, a realidade e o sonho, enfim, em rastros de uma possível ascendência literária que as gerações vindouras voluntariamente irão perseguir:

Este jeito
de contar as coisas
à maneira simples das profecias
– Karingana ua karingana
é que faz a arte sentir
o pássaro da poesia.

E nem
de outra forma se inventa
o que é dos poetas
nem se transforma
a visão do impossível
em sonho do que pode ser.

– Karingana! (CRAVEIRINHA, 1974, p. 3)

Sem abnegar o legado linguístico cultural português, mas a impulsionar a valorização das tradições moçambicanas em sua heterogeneidade e em consonância com uma cultura letrada – “E guiaremos as nossas charruas / editaremos os nossos livros”⁹³ (CRAVEIRINHA, 1974, p. 140) – o gênio de Craveirinha e a via aberta em *Karingana ua karingana* terão ressonância na geração de Ungulani Ba Ka Khosa, cofundador da importante revista *Charrua* aqui já referida, uma vez que a publicação de *Ualalapi*, em 1987, não apenas irá inaugurar uma nova fase da narrativa moçambicana, mas sobretudo dará nova magnitude às práticas romanescas de Moçambique, nas quais a tradição oral terá um destacado papel:

Of all the works by Khosa, *Ualalapi* was an instantaneous success – one that has survived the test of time and is bound to remain as a lasting

de maturação, antes e durante a guerra de libertação (1964-1974) e não deixa de ser simbólico o seu surgimento coincidir com o (re)nascimento da nação sem os grilhões coloniais.

⁹³ Versos do poema que encerra *Karingana ua karingana* intitulado “Sia-Vuma”, expressão oriunda de tradições do sul de Moçambique que funciona como um refrão que deve ser pronunciado a cada prece invocatória como uma espécie de “amém” proferido em coro (CRAVEIRINHA, 1974, p. 144).

legacy of Khosa's artistic ingenuity. When *Ualalapi* was published in 1987, it quickly brought to the attention of Mozambicans a new way of narrating history or of fictionalizing historical events. Narrating the rise and fall of Ngungunhane who resisted the Portuguese in the 19th century, Khosa plays with a different version from the oral tradition in which the emperor was portrayed as a tyrant instead of a hero. Manipulating history through "controlled fiction"⁹⁴, Khosa sets in motion the interaction of myth with history while validating the oral tradition in the process – as the domain where there is no demarcating line between history and its narration since within the oral tradition, versions of narrations or embellishments are permissible as it is passed from generation to generation (AFOLABI, 2010, p. 6).

Conforme a análise de Ubiratã Souza que realça a complexidade do fenômeno romanesco moçambicano, cujos novos estetas serão os grandes responsáveis pela ascensão desse gênero pouquíssimo cultivado até então, *Ualalapi* é “um caleidoscópio formal que aponta para uma pluralidade de articulações estéticas capaz de gerar uma hibridização que constrange o ato crítico, muitas vezes cioso por definir seu gênero específico, algo entretanto sempre fugidio [...]” (2018, p. 174). Anteriormente, fora o que levou Ana Mafalda Leite a concluir que *Ualalapi* se organiza “num conjunto de seis contos que funcionam como unidades independentes e ao mesmo tempo interdependentes” (2010, p. 222), ambivalência que tende a permanecer como desafio para a crítica e a demonstrar a argúcia dos escritores do continente, dentre os quais Khosa se notabiliza⁹⁵ por incorporar à sua escrita o imaginário tradicional “numa espécie de rejeição da racionalidade científica” (MATUSSE, 1998, p. 152). Aliás, à época da primeira edição de *Ualalapi*, “o livro de Ungulani Ba Ka Khosa foi apresentado como uma compilação de contos” (CAN, 2020, p. 25).

Diante disso, Ana Mafalda Leite tece reflexões muito importantes no sentido de enfatizar que a escrita é de certa forma um elemento alógeno no seio das comunidades moçambicanas, dado o fato de tal população ser fundamentalmente campesina, o que não inviabiliza a oralidade, vertida agora em signos linguísticos nas páginas literárias, o resgate cultural e simbólico de valores tradicionais inerentes aos indígenas, que são

⁹⁴ A expressão destacada por Niyi Afolabi faz referência à uma asserção da autoria da escritora portuguesa Augustina Bessa-Luís: “A História é uma ficção controlada”, a qual está presente em seu romance histórico intitulado *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983, p. 207). Tal frase fora utilizada por Ungulani Ba Ka Khosa como epígrafe nas primeiras páginas de *Ualalapi* e funciona como uma importante chave de leitura do romance.

⁹⁵ A intrincada composição de *Ualalapi* foi responsável por alçar o nome de Ungulani Ba Ka Khosa à lista dos cem melhores autores africanos do século XX.

sabidamente anteriores à cartilha colonial portuguesa, podendo, pois, contribuir para um forte sentimento de nacionalidade:

A imposição da escrita numa sociedade de tradição oral é um elemento de desequilíbrio. A escrita aqui não é produto da evolução histórica normal e responde a uma necessidade imposta pelo exterior. Por outro lado, a desvalorização das formas de culturas indígenas, que caracterizou a política colonial de assimilação, contribuiu para a descaracterização e rasura de valores ancestrais. A tematização da revalorização da oralidade é uma forma de manifestar a recuperação simbólica desse estado civilizacional anterior à introdução da escrita, em Moçambique, reivindicando uma reposição de valores próprios, portanto um meio de afirmação de uma cultura que é subjugada pela hegemonia da escrita.

A este propósito é importante recordar que a oralidade é o domínio da cultura peculiar à maioria da população moçambicana, essencialmente rural e camponesa. Por outro lado, se o oral coincide com o popular, este domínio da tradição oral é conotado com a camada considerada depositária. Valorizar esse domínio é uma forma de conhecer e respeitar, reaver, talvez, contributos importantes para a recriação e reformulação de uma cultura nacional (2010, p. 225).

A ambiguidade genológica em *Ualalapi* é um fator fundamental para a compreensão da marca da oralidade no cerne da letra literária em Moçambique que aponta indiscutivelmente para o universo *karingani*, híbrido em sua essência, e intimamente ligado aos contos tradicionais, cuja imanência simultaneamente contempla fabulários, lendas e cantos, como pudemos observar (NHAMONA, 2016, p. 190). Por conseguinte, o conto como recurso textual e peça de encaixe indispensável na estruturação romanesca, sem negar os múltiplos pontos de inflexão de distintas e distantes origens, firma-se como raiz dos primeiros romances contemporâneos do período pós-independência, em razão de possuir, tal como o verificado em atividades romanescas alhures, propensão para inúmeras experimentações formais, históricas e míticas:

Atentos às propostas da contemporaneidade, sem perderem de vista uma literatura oral colectiva que continua a suscitar colectâneas de contos em línguas africanas, os escritores iniciaram uma literatura narrativa escrita, construída no limite do escrever e do falar, mas sempre criação total de seu ator. Um tipo de discurso híbrido, directamente concebido na escrita, seduzido pelo enraizamento na memória das tradições e profundamente aberto à inscrição dos abalos da História [...]. Não denega os modelos ocidentais, mas perverte-os através de práticas que incluem os mitos, as estratégias da oralidade, os valores culturais negados por séculos de colonialismo (AFONSO, 2004, p. 98).

Na esteira de tais reflexões, por décadas a história literária de Moçambique quanto à prosa registrara o conto como modalidade narrativa mais frequentada pelos literatos até surgirem – muito tardiamente em relação a outros espaços africanos de língua oficial

portuguesa⁹⁶ – cultores mais assíduos do romance, tipo literário tão soberanamente difundido que, não ao acaso, recebeu o título de gênero-rei na seara das teorias literárias (LEJEUNE, 2008, p. 108). Desse modo, *Ualalapi* será um marco na literatura moçambicana e a sua estrutura assentada nas balizas dos contos de tradições orais não poderá ser negligenciada, uma vez que se trata de uma legítima marca de identidade literária. Ademais, o interstício de mais de vinte anos, entre *Portagem* de Mendes e *Ualalapi* de Khosa, é um intrigante fenômeno que sucessivas guerras, de libertação e fratricida, somado à escassez material e ao engajamento revolucionário, afinal, não parecem justificar a inconsistência de um período tão minguado de produção romanesca, o que revela a dissonância entre literatura e política nessa altura:

[...] foram necessários mais de vinte anos para que surgisse o primeiro romance do período pós-independência, *Ualalapi* (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa. A tardia inauguração da Associação de Escritores Moçambicanos, sete anos após a independência (e sete anos depois do surgimento de sua congênera angolana), é outro sinal revelador da tensão entre os campos político e literário (CAN, 2020, p. 25).

É certo que a poesia se fez muito presente antes de nomes como Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane, Mia Couto e, mais tardiamente, João Paulo Borges Coelho, a figurar como prática literária mais disseminada no território moçambicano, mas é fundamental lembrarmos, sob pretexto de um brevíssimo balanço, que *Portagem* instaurou a escrita de romances em Moçambique na década de 1960, inserindo-se num universo ficcional ainda incipiente e de esporádica circulação de narrativas breves. Austinianamente, seu título parece se impor como um enunciado performativo para o crítico que intenta franquear o fenômeno romanesco moçambicano desde suas remotas origens. Afinal, sob a estrutura colonial prestes a se dismantelar, os textos poéticos assomavam nos reduzidos espaços destinados a conteúdos culturais de jornais e periódicos moçambicanos da época, de modo que frente aos órgãos censores da PIDE, conforme afirma o próprio Orlando Mendes, “a poesia permitiu sempre usar trocadilhos, usar imagens aparentemente obscuras que iludiam a censura.” (CHABAL, 1994, p. 77)

⁹⁶ À guisa de exemplo, sobre as primeiras manifestações romanescas em Angola, Rita Chaves diz o seguinte: “Desde 1934, quando António de Assis Jr. publicou *Os segredos da morta (romance de costumes angolenses)* a primeira obra do gênero na literatura angolana, a trajetória do romance em Angola vem deixando nítida a vontade de seus autores de, através da literatura, colocarem em prática um projeto de investigação sobre as realidades que compõem o país. Potencializando a sua capacidade de analisar com certa dose de objetividade a matéria artisticamente transfigurada, o romance, naquele sistema literário, aproveita-se do senso de historicidade que também o define como gênero para oferecer ao leitor um instigante painel das múltiplas faces que particularizam o país” (1999, p. 21).

Em recensão crítica para o lançamento da edição portuguesa do romance *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane, em 1999, Luís Carlos Patraquim esboça, sob a orientação de um fio diacrônico não tão preciso, uma interessante perspectiva sobre a literatura moçambicana através da qual é possível entrever uma espécie de guinada genológica, do “país de poetas” para o território da prosa, onde o fenômeno romanescos a despontar ainda era visto com incertezas:

“País de poetas” – basta lembrar Rui de Noronha, Reinaldo Ferreira, Rui Knopfli, José Craveirinha, Orlando Mendes, Rui Nogar, Glória de Sant’Ana, Noémia de Sousa, João Fonseca Amaral, Eduardo White, Heliodoro Baptista, Gulamo Khan, Jorge Viegas, Sebastião Alba, tantos outros – Moçambique ascende sobretudo no pós-independência, à condição de lugar onde a crónica, o conto, a novela, quiçá o romance, começam a emergir. Solitário, no seu esplendor de acabada obra-prima, ficou durante largos anos o livro de Luís Bernardo Honwana. “Nós Matámos o Cão-Tinhoso” (1964) pairou, só levemente tocado pelo contributo do malogrado Carneiro Gonçalves, (“Contos e Lendas” – 1974), como obra de referência, ascendendo mesmo à condição de mito⁹⁷. Outras incursões avulso cabem em pequena estante: Orlando Mendes com “Portagem” (1966) problematizando a condição ambígua e conflituosa do “mulato” e Albino Magaia em “Malungate”⁹⁸ – abordagem do desapossamento da terra e das contradições entre o “branco” e o agricultor moçambicano no colonato do Limpopo (1999, p. 3).

⁹⁷ Patraquim faz alusão à prematura morte de Carneiro Gonçalves, cuja contribuição para a prosa moçambicana fora as magras páginas de *Contos e lendas* reunidas postumamente. Em certa ocasião, o poeta Rui Knopfli, ao ler duas lendas de Gonçalves – provavelmente “A gruta de cantaia” e “Malidza”, a princípio veiculadas no hebdomadário *Tempo* e postumamente adicionadas à primeira edição da obra – afirmara que “Carneiro Gonçalves comete [...] às letras moçambicanas, o ânimo e a frescura do seu discurso lesto e elegante, de um rigor que não pactua com fáceis efeitos de embelezamento, antes se cinge aos calculados riscos de uma disciplina que é, simultaneamente, a da cultura e a de uma ática simplicidade” e, seguindo em tom laudatório a exaltar o belo universal, declara que o escritor “estatui haver sempre um grego no coração de um negro” (KNOPFLI, 1973). Enfim, as circunstâncias da morte de Carneiro Gonçalves são brevemente informadas na nota introdutória da primeira edição de *Contos e Lendas*, assinada pelo poeta Sebastião Alba, seu irmão mais velho: “Na noite de 20 de janeiro de 1974, meu irmão ia ao volante, ao largo das estrelas. Seu companheiro de viagem ter-lhe-ia dito: ‘Carneiro Gonçalves, olha que noite!’; e o carro em que seguia despistava-se a vinte quilómetros de Vilanculos; ele morreria hora e meia depois, no posto sanitário dum areal nocturno. Tinha trinta e dois anos e – rigorosamente – o que sonhou. A mim, apenas quinze meses mais velho do que ele, fora destinado o definitivo infortúnio de escrever estas linhas” (GONÇALVES, 1980, p. 9). Ademais, sabe-se por intermédio de Alba que não apenas havia escritos que Gonçalves insistentemente lapidava sem chegar à uma versão final, como também seu desejo e incursão pelo ofício romanescos: “O romance que reescrevia transportava-o na bagagem, em longas laudas dactilografadas, com emendas a tinta, um assomado ar oficial (*ibid.*, p. 12).

⁹⁸ Lançado pela AEMO como segundo volume a integrar a “coleção karingana”, da autoria de Albino Magaia, *Malungate* traz em seu paratexto o suposto gênero literário ao qual pertence: romance. No entanto, trata-se *a priori* de uma novela, o que não deixa de ser um indício da preocupação da Associação dos Escritores Moçambicanos em relação a inexistência de títulos romanescos neste período. Apesar de não veicular a data da publicação, no desfecho da narrativa podemos observar a referência de “Outubro de 1984” (*s/d*, p. 125).

Poucos anos mais tarde, perceber-se-á com maior nitidez que a ficção começa a se sobrepôr à poesia: “A grande diferença em relação ao período colonial manifesta-se hoje pelo maior número de prosadores em relação a poetas” (LEITE, 2003, p. 91). Portanto, nas sendas da prosa, aberto a diversas experiências formais de um mundo em permanente transformação, o conto moçambicano sempre esteve muito mais próximo de contemplar as múltiplas facetas populares e o cotidiano de parcela considerável da sociedade, a qual tem servido de principal substância no cadinho dos escritores para a alquimia literária.

Porém, ao longo de sua recente história, a exemplo de outros países saídos de traumáticas experiências do colonialismo, o corpo social moçambicano tem padecido da indiferença crônica dos governantes e frequentemente tem sido obliterado das decisões políticas nacionais. Desse modo, nas páginas de uma investigação de fôlego sobre o conto enquanto gênero literário em Moçambique, *O conto moçambicano*, Maria Fernanda Afonso nos auxilia a compreendê-lo:

O conto aparece como um texto de predileção para exprimir o olhar do escritor africano face a um mundo em transformação em que se debatem quase às cegas homens anónimos. Permitindo fazer experiências de estilo ou de forma, assume-se como enunciado eminentemente moderno, livre dos constrangimentos que pesam sobre o contador tradicional, solicitados pela tradição ou pela reacção de um público que podia interromper a narração ou manifestar, quer o seu entusiasmo quer o seu desacordo (2004, p. 68).

Em 1990, a prosa de ficção moçambicana ganha definitivamente uma figura de enorme importância, sobretudo no tocante à escrita de autoria feminina, pois Paulina Chiziane ascende ao posto de primeira romancista do país com a publicação de *Balada de amor ao vento*. Entretanto, sob as lanternas da crítica, célere, a própria escritora preferirá se filiar literariamente às tradições orais de um ambiente mais condizente com os costumes africanos, no qual impera a oralidade através de contação de histórias, em detrimento do romance enquanto gênero literário, por sua não rara associação a um saber erudito, para além de sua proveniência a que poderíamos chamar de *ocidentalocêntrica*⁹⁹,

⁹⁹ Inocência Mata, a almejar a neutralização do mal-estar advindo de uma cultura humanística tão rigidamente apoiada sobre a visão eurocêntrica, tece o seguinte comentário: “Faz, portanto, sentido equacionar o *etnocentrismo* e o *eurocentrismo* (e, por que não, o *ocidentalocentrismo*) a partir do desvelamento de beligerâncias soterradas pela consensualidade da ideia de um mundo sem fronteiras que *naturaliza* as desiguais relações de poder geradas pelos efeitos homogeneizantes da globalização contemporânea, cujos circuitos (econômicos, sociais, culturais, até científicos) são orientados para o Ocidente (a Europa e a América do Norte)” (2012, p. 125). Grifos da autora. Poucos anos antes, em 2008, tal neologismo pode ser encontrado no prefácio

em alusão ao termo cunhado por Inocência Mata. Dessa forma, Chiziane sai em defesa de suas origens:

Dizem que sou romancista e que fui a primeira mulher moçambicana a escrever um romance (*Balada de Amor ao Vento*, 1990), mas eu afirmo: sou contadora de estórias¹⁰⁰ e não romancista. Escrevo livros com muitas estórias, estórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte. Nasci em 1955 em Manjacaze. Frequentei estudos superiores que não concluí. Actualmente vivo e trabalho na Zambézia (CHIZIANE, 2003)¹⁰¹.

Antes de publicar *Balada de amor ao vento*, assim como outros escritores de sua geração, Chiziane se dedicou aos contos e os fez circular em publicações nos periódicos moçambicanos, tendo efetivamente começado sua trajetória literária em 1984. Ao que se sabe, no lançamento desse romance, Albino Magaia e Rui Nogar tiveram que interceder perante críticas infundadas para que o livro fosse aceito e levado a sério em Moçambique. Conforme esclarecimentos prestados em entrevista a Michel Laban, seu primeiro romance começou a ser gestado em 1986, imbuído de uma marcante cosmovisão tradicional: “Este mundo tradicional, que eu escrevo no livro, é o meu mundo, é a minha vivência – não direi uma vivência do dia a dia, mas foi o mundo que mais me marcou, o mundo que criou minha personalidade” (1998, p. 973). Ao que tudo indica, mais do que a radicação da cultura tradicional vertida para a tessitura literária, a sagacidade da escritora para galgar seu espaço – num meio marcadamente masculino, com raríssimas

que Mata redigira para *Mia Couto: espaços ficcionais*, livro da autoria de Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury (p. 7-10).

¹⁰⁰ O termo “estórias”, utilizado conscientemente por Paulina Chiziane, parece incorporar mitos, contos, fábulas e adivinhas, uma vez que tais narrativas – sejam de cariz animista, sobrenatural, fantástico, heroico ou trágico – contêm frequentemente um sentido pedagógico comunitário e advertências morais a formar um registro vivo das tradições populares, em contraposição ao vocábulo “histórias” que poderia restringir-se aos acontecimentos históricos reais, portanto, não fictícios. De qualquer modo, é novamente o embate entre oralidade e escrita que está posto como pano de fundo.

¹⁰¹ Trecho presente no aparelho paratextual do referido livro.

exceções¹⁰², sobretudo na modalidade poética¹⁰³ – consistiu justamente em notar a ausência de vozes femininas¹⁰⁴ na prosa moçambicana e incorporá-las à sua escrita, não apenas como temática de um ou outro título, mas como verdadeiro projeto literário para ser levado a cabo:

Olhei para mim e para as outras mulheres. Percorri a trajetória do nosso ser, procurando o erro da nossa existência. Não encontrei nenhum. Reencontrei na escrita o preenchimento do vazio e incompreensão que se erguia à minha volta. A condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema. Coloquei no papel as aspirações da mulher no campo afectivo para que o mundo as veja,

¹⁰² De Abrantes, mas residente em terras moçambicanas desde a década de 1940, para onde veio em lua-de-mel, colaboradora não apenas na *República*, *Diabo*, *Humanidade*, *Gente Livre*, *Sol Nascente*, *Pensamento*, *Esfera*, ou seja, num rol seletivo e extenso de periódicos portugueses, como também em *D. Casmurro*, no Brasil, ou a exercer igualmente a atividade jornalística em Moçambique, em veículos tais como *Itinerário*, *Notícias*, *Notícias da Tarde*, entre outros, Maria Pinto Silva é um nome que parece ter se esvanecido nas brumas do tempo junto com seu talento de prosadora. Pelo menos é o que nos transmite o registro de Eugénio Lisboa a apostar numa trajetória literária que na verdade não se concretizou: “Eis um nome quase desconhecido, excepto, é claro, para os *happy few*, como é da praxe. Maria Silva Pinto é, no entanto, e de longe – dizemo-lo sem receio e até com o desejo de afrontar, de inquietar, de ‘desarrumar’ –, o maior prosador que hoje escreve (quando escreve) em Moçambique” (1996, p. 361).

¹⁰³ É o caso incontestável, por exemplo, dos poemas de Noémia de Sousa reunidos em *Sangue negro* e de Glória de Sant’Anna, nascida em Lisboa, mas radicada em Moçambique de 1949 a 1974. Esta última é autora de vasta obra, sendo que *Distância* fora seu primeiro livro publicado ainda em terras portuguesas. Posteriormente, em 1954, escrito e lançado em Moçambique, *Música ausente* antecede uma dezena de títulos poéticos, além de incursões bissexuais pela prosa, que Sant’Anna traria a lume até 2003, seis anos antes de sua morte. Sobre a poeta, o crítico “mais temido” (LABAN, 1998, p. 158) naquela altura segundo a própria autora, Eugénio Lisboa tece loas ao *Livro de água*, de 1962, de cujos versos “Breve a tua frase. / Parado teu grito. / Mas é nele inteiro / que me crucifixo.”, o exegeta avalia: “Dir-se-ia encontrar-se definida, nestes quatro versos, toda a ‘arte poética’ de Glória de Sant’Anna – uma arte líquida, secreta, discretamente deslizando, atenta e comovida, contidamente dramática, ilusoriamente tranquila, rica nos seus meios de uma simplicidade enganadora, nítida, mas plena de mistério, límpida mas ‘mortal’ e tocada pela asa de uma angústia que mal se mostra. Uma arte de rigor e de modéstia – clássica portanto. Mas viva” (1996, p. 154).

¹⁰⁴ Inúmeras pesquisas desenvolvidas no âmbito da prosa de ficção moçambicana frequentemente lembram de Lília Momplé, autora de *Ninguém matou Suhura* (1988), *Neighbours* (1995) e *Os olhos da cobra verde* (1997), deixando escapar a importância de Lina Magaia, não apenas as que se pautam por uma investigação vertical de determinado autor ou obra, como também outras que investem numa catalogação ou visão panorâmica. No entanto, além de *Dumba nengue*, de 1987 – obra também editada no Brasil pela Ática e inserida na ‘coleção de autores africanos’ – há pelo menos mais dois títulos de Lina Magaia que podem ampliar a perspectiva da produção literária de autoria feminina: *Duplo massacre em Moçambique*, publicado em 1989 e *Delehta. Pulos na vida*, de 1994, cuja protagonista, Delehta, revelará a nova opção estética de Magaia por uma escrita revestida de contornos epistolares, predominantemente em primeira pessoa, a qual pode ser apreendida através das cartas que a enfermeira envia a um soldado anônimo da FRELIMO, seu amante. Resultado de conversas que tivera com Marta Mbocota Guebuza, mãe do então presidente moçambicano Armando Emílio Guebuza (2005-2015), Lina Magaia publicou seu derradeiro livro, *Recordações da Vovó Marta*, em 2011, ano do centenário desta célebre figura materna.

conheça e reflita sobre elas. Se as próprias mulheres não gritam quando algo lhes dá amargura da forma como pensam e sentem, ninguém o fará da forma como elas desejam. Foi assim que surgiu minha primeira obra, *Balada de amor ao vento* [...] (CHIZIANE, 1994, p. 14).

Tais palavras figuram em “Eu, mulher... por uma nova visão do mundo”, um inabitual texto de intervenção, de forte teor testemunhal, ao mesmo tempo, potente, lúcido e definitivo para a compreensão da obra de Paulina Chiziane e de seu *entourage*, pois o meio social moçambicano, moldado ao longo do tempo pela supremacia masculina, parece ter tornado natural o silenciamento das mulheres. Diante de tais circunstâncias, é perceptível seu empenho em querer romper com as amarras, reais e simbólicas, de uma sociedade na qual certas práticas tradicionais, somadas aos resquícios patriarcais da experiência colonial, acabaram por anular as subjetividades femininas. Ademais, não podemos olvidar o fato de que nessa altura a autora não tinha lançado ainda seus mais aclamados romances: *Ventos do Apocalipse* (1995) e *Niketche: uma história de poligamia* (1997). De resto, sua irrefreável entrada para os concorridos bastiões dos escribas provocou-lhe infortúnios à medida que suscitou certo incômodo no *establishment* moçambicano:

Escrevi a minha primeira obra debaixo de estrondos e ameaças de morte. Publiquei-a. Escrevi a segunda debaixo do mesmo ambiente. Está no prelo. Trabalhar numa atmosfera de morte é minha forma de resistir¹⁰⁵. Ninguém tem o direito de interromper os meus sonhos (*ibid.*, p. 18).

A primazia de simbolicamente “estar à volta da fogueira” para a arquitetura de um ambiente legítimo de troca de saberes está sempre preestabelecida na escrita de Paulina Chiziane, não sendo fortuita, portanto, a disposição dos partícipes em círculos à escuta de histórias tradicionais. Ora, o “estar à volta de” mantém o espaço propício a diálogos mais horizontais, no qual cada indivíduo estará necessariamente ligado à comunidade e apartado da solidão. Logo, a palavra literária ilumina e aquece numa corrente a atar uma espécie de sororidade, firmando-se como símbolo de autonomia feminina, miçangas de

¹⁰⁵ Fica subentendida uma atmosfera bélica neste fragmento, a qual temporalmente não coincide com o ano de 1994, data da publicação, uma vez que a assinatura do Acordo de Paz para o fim da guerra entre FRELIMO e RENAMO se deu anteriormente, a 4 de outubro de 1992, em Roma. Todavia, este testemunho escrito, “Eu mulher... por uma nova visão de mundo”, foi redigido em 1992 e publicado em meados de 1994, por iniciativa da UNESCO em fase preliminar à Conferência Internacional sobre a Mulher, Paz e Desenvolvimento, que se realizaria em Pequim, em 1995. Dessa forma, o texto permaneceu inédito no Brasil até 2013, quando circulou na Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense, sob o aval da autora. Ver Revista Abril, nº10, vol. 5, 2013, p. 199-205.

um mesmo adereço africano. Em gesto solidário às mulheres, a escritora moçambicana não se levanta como *griotte* a monopolizar o discurso, mas concede voz e vez às inúmeras personagens através de narradoras performáticas¹⁰⁶ que aos poucos vão desfiando suas mágoas, dissabores, proezas e desejos.

Em *Balada de amor ao Vento*, Sarnau é a protagonista que personifica a mulher moçambicana enredada pelas raízes culturais ancestrais, nas quais as crenças e as liturgias, a exemplo do *lobolo*¹⁰⁷, colocam-na em condição subalternizada, impotente, coisificada, mesmo pertencendo neste enredo a uma certa elite social. Dessa forma, nos territórios de Mambone e da Mafalala, onde atravessa o rio Save, de oeste a leste em direção ao Índico, em um período depreendido como o colonial, a personagem principal viverá com Mwando sua trágica história de amor e constatará com amargura que a poligamia é destinada apenas aos homens: “[...] fecha os olhos e não chores porque o homem não foi feito para uma só mulher” (CHIZIANE, 2003, p. 44).

Seduzido pelos encantos de Sarnau, esboçada como espécie de Eva do livro de Gênesis, metonimicamente simbolizando a serpente e o fruto proibido, será por ela que Mwando abdicará de sua vida de seminarista para se entregar aos prazeres do amor. Todavia, confuso pelas tramas dessa arrebatadora paixão, o jovem eclesiástico tentará, em vão, conciliar o celibato com sua aventura amorosa: “Se o padre descobrir minha paixão expulsa-me do colégio na frescura do entardecer tal como Adão do Paraíso. Mas como Adão não, não vai acontecer. Saberei encontrar um esconderijo neste jardim do Éden e ninguém descobrirá (CHIZIANE, 2003, p. 21). Portanto, o hipotexto bíblico será um interessante artifício estético para a arquitetura romanesca, bem como para estabelecer um contraponto com as práticas religiosas tradicionais da região central de Moçambique, mas sem nunca se distanciar do horizonte das mulheres.

Ao acatar a decisão de sua família, Mwando abandona Sarnau e casa-se com a sedutora Sumbi, que ficara grávida dele. Não sem um sentido de justiça, a qual intenta

¹⁰⁶ Aqui intimamente ligado às personagens de Chiziane, tal a razão para o feminino e plural – trata-se do “narrador performático”, um conceito teórico com contornos ensaísticos elaborado por Terezinha Tabora Moreira ao analisar o narrador na ficção moçambicana: “Com essa noção, procuro evidenciar o fato da performance oral do contador de histórias moçambicano sofrer um processo de metamorfose que lhe permite inserir-se no texto escrito feito corpo cultural, inscrevendo na escrita as práticas da oralidade primordial da cultura oral. [...] O trabalho de produção do dizer que o narrador performático realiza é uma forma de traduzir, transcrever as formas da tradição oral, inscrevendo-as [...] no texto escrito” (2005, p. 24-25).

¹⁰⁷ Espécie de compromisso em que determinado valor corresponde ao dote e que os pais da noiva recebem pela mão da filha e se comprometem a devolver caso ela não esteja virgem ou se mostre estéril (CRAVEIRINHA, 1974, p. 143).

e elevar as personagens femininas ao patamar de artimanhas e peripécias masculinas, na trama romanesca Chiziane opera um contragolpe a favor da malfadada Sarnau, uma vez que Mwando é igualmente preterido pela gananciosa Sumbi:

A raiva dominava-lhe o ser. Buscava e rebuscava a razão pela qual ele, homem jovem e bem-parecido, inteligente, educado, bom marido, meigo, carinhoso, excelente amante, podia ser abandonado por uma mulher, preferindo trocá-lo por outro muito mais velho que, além de ter quatro mulheres, possui uma ninhada de quinze filhos. Talvez pelo facto de esse homem possuir mais dinheiro (CHIZIANE, 2003, p. 59).

Com *Balada de amor ao vento*, primeiro romance escrito por uma autora moçambicana, Paulina Chiziane já nos dá mostras de sua potente voz literária, voz de contadora de estórias, voz aliciante cuja tonalidade é prementemente feminina, antipatriarcal, e que convida a todos a participarem de sua ciranda de reveladoras palavras em torno à fogueira, a qual, simbolicamente, está presente desde o início do romance como elemento de importância vital: “[...] o peito queima como vela acesa no mês de Maria, o passado desfila como um rosário de recordações que já nem são recordações, mas sim vivências que se repetem no momento em que fecho os olhos transpondo a barreira do tempo (CHIZIANE, 2003, p. 11).

Para além das evidentes referências cristãs, ao cotejarmos o elemento fogo da trama romanesca, podemos estabelecer um elo com a reflexão proposta por Gaston Bachelard em *La flamme d'une chandelle*: “[...] La flamme nous force à imaginer. Devant une flamme, dès qu'on rêve, ce que l'on perçoit n'est rien au regard de ce qu'on imagine” (2015, p. 1). Desse modo, na diegese de *Balada de amor ao vento* “O fogo é o elemento que vem aquecer os fatos e os afetos narrados por Sarnau e também lembrar as chamas das fogueiras em volta da qual os mais velhos contavam suas estórias, obedecendo o tempo em que as chamas duravam acesas (FREITAS, 2016, p. 59).

No desfecho do romance a matéria ígnea se exaure, indicando, conseqüentemente, o fim da contação da história, isto é, a chama acesa era a palavra viva de memórias ancestrais se reatualizando através da voz narradora:

Enterrei o passado. Puxei o candeeiro, soprei, apagou-se. Mergulhámos na escuridão da paz, no silêncio da paz, no esquecimento de todas as coisas, naquela ausência que encerra todas as maravilhas do mundo. A solidão desfez-se. O vento espalha melodia em todo o universo. Continua a chover lá fora (CHIZIANE, 2003, p. 149).

Detentor de uma escrita envolvente, o poeta e filósofo francês tece algumas linhas que podem ser muito oportunas para entendermos melhor a recorrência desta imagem tão africana das histórias noturnas junto à fogueira, sobretudo à luz da chama – ou, no caso,

da fogueira – como elã para o sonho, igualmente no entrelaçamento da imaginação com a memória para acessar um mundo poético pleno de estórias, uma vez que a voz griótica não deixa de ser também bafejo de poesia:

Il y a une parenté entre la veilleuse qui veille et l'âme qui songe. Pour l'une comme pour l'autre le temps est lent. Dans le songe de la lueur se tient la même patience. Alors le temps s'approfondit ; les images et les souvenirs se rejoignent. Le rêveur de flamme unit ce qu'il voit et ce qu'il a vu. Il connaît la fusion de l'imagination et de la mémoire. Il s'ouvre alors à toutes les aventures de la rêverie ; il accepte l'aide des grands rêveurs, il entre dans le monde des poètes. Dès lors, la rêverie de la flamme, si unitaire en son principe, devient d'une foisonnante multiplicité (2015, p. 12).

Para uma leitura crítica deste primeiro texto romanesco moçambicano de autoria feminina, independentemente da abordagem, a escritora moçambicana parece fazer questão de deixar à mostra as múltiplas formas de violência a que o universo feminino moçambicano está sujeito e potencializar, pois, a questão de gênero. Em suma, tanto nos romances quanto nas narrativas breves¹⁰⁸, vigorará essa preocupação de Chiziane com a representatividade feminina e, por essa razão, seu modo de narrar as histórias será sempre marcado pela perspectiva das mulheres, não mais como meras coadjuvantes, mas como protagonistas:

O crescente interesse pela obra de Paulina Chiziane no âmbito literário tem revelado uma poética amalgamada pelo extremo cuidado com a palavra e uma raríssima habilidade para contar histórias, as quais, certamente, têm sua gênese nos intercâmbios efetivos com a oralidade. Para além de virtudes estéticas, o quilate da obra da primeira romancista moçambicana se deve também a um privilegiado olhar feminino – invariavelmente contestador –, que incide e inspira uma urgente emancipação. Diante de uma mentalidade recalcitrante que caracteriza o universo de dominação masculina, a voz de Paulina Chiziane tem feito muito alarde e há muito extrapolou as balizas de Moçambique, não apenas no sentido de desvelar o real papel das mulheres nas sociedades contemporâneas, mas também no aumento da espessura da problemática pós-colonial (FRANZIN, 2017, p. 151).

Decorridos trinta anos da publicação de *Balada de amor ao vento*, não restam dúvidas de que a obra de Paulina Chiziane tenha servido de inspiração a novos títulos de autoria feminina em Moçambique¹⁰⁹, mesmo que haja uma significativa discrepância entre

¹⁰⁸ Em 2008, Paulina Chiziane publica *As andorinhas*, volume composto por três contos de vincado cariz histórico, que resgatam importantes figuras da construção da identidade moçambicana, dando-lhes um tratamento estético mitológico, dentre os quais destaca-se Ngungunhane, o último monarca do Império de Gaza. Em 2013, a obra obteve uma edição brasileira sob a chancela da editora Nandyala, de Belo Horizonte.

¹⁰⁹ A respeito da escrita de autoria feminina em Moçambique, destacam-se mormente estudos sobre poesia, tais como o de Maria Nazareth Soares Fonseca, “Literatura africana de autoria

os gêneros masculino e feminino em relação não apenas à quantidade de publicações, como também à presença constante em eventos literários¹¹⁰. À semelhança do passado, ainda fora do cânone, emerge um número expressivo de poetas¹¹¹ em detrimento das prosadoras e a quase inexistência de romancistas¹¹².

Do ponto de vista da prosa de ficção, na esteira de Chiziane, desde a publicação de *Romeu é Xingondo e a Julieta Machangane*, seu primeiro romance vindo a lume em 2005, com formação em Direito, tal como Clarice Lispector ou Lygia Fagundes Telles, a jovem escritora Virgília Ferrão¹¹³ tem incursionado pelo gênero romanesco com apurada técnica e domínio de linguagem, os quais podem ser verificados em *O inspetor de Xindzimila*, obra publicada no Brasil, em 2015¹¹⁴, igualmente em *Corais e rosas*, obra

feminina: estudo de antologias poéticas”, de 2004, igualmente o de Carmen Lucia Tindó Secco, “A voz, o canto, o sonho e o corpo: reflexões sobre poesia feminina em Moçambique”, presente em *Passagens para o Índico: encontros brasileiros com a literatura moçambicana*, publicado em 2012. Outrossim, em *Cartografias em construção: algumas escritoras de Moçambique*, de 2019, ao notar a exclusão das mulheres em publicações e fóruns literários nos espaços de língua portuguesa, Ana Rita Santiago realiza um importante trabalho de catalogação de trinta e oito escritoras moçambicanas – ou artistas ligadas de alguma forma à palavra – do passado e da contemporaneidade, entre as quais algumas são luso-moçambicanas, sem, no entanto, se restringir ao âmbito da poesia.

¹¹⁰ À guisa de exemplo, podemos mencionar a FLIPOÇOS (12ª Feira Nacional do Livro de Poços de Caldas), ocorrida entre 29 de abril e 7 de maio de 2017, na qual Moçambique foi o país homenageado e apenas Paulina Chiziane esteve presente como representante feminina da literatura de seu país em meio a seis escritores homens, nomeadamente, Ungulani Ba Ka Khosa, Rui Laranjeira, Lucílio Manjate, Mbate Pedro, Sangare Okapi e Dany Wanbire.

¹¹¹ Na poesia, nomes como o de Lica Sebastião, em livros tais como *De terra, vento e fogo*, publicado em 2015, ou *Roda das encarnações*, de 2017, da lavra de Sónia Sultuane, já circulam em edições brasileiras (ambas lançadas pela Kapulana) e tendem a se firmar para a ampliação do terreno crítico. A primeira divide seu tempo entre poesia e artes plásticas, tendo estreado na literatura em 2011 com seu *Poemas sem véu*, a última, em 2001, com o volume intitulado *Sonhos*. Ademais, Hirondina Joshua com seu primeiro livro de poemas, *Os ângulos da casa*¹¹¹, de 2016 (editado no Brasil em 2017 pela Penalux), cujo prefácio é assinado por Mia Couto, não deve tardar a receber recensões críticas fora do espaço cultural moçambicano, assim como Melita Matsinhe com *Ignição dos sonhos*, lançado em 2017, sem adentrarmos à esfera musical, na qual Matsinhe apresenta-se como talentosa pianista e cantora *jazzy*.

¹¹² No levantamento de Santiago (2019), em quase quatro dezenas de escritoras e artistas vinculadas às letras, somente três são referidas como autoras de romances: Maria Bernadete Cipriano Roque, co-autora juntamente com Carlos Roque, seu cônjuge, do livro *Rainha do bem e a escola de iniciação. Identidade* (2008); Almica Ismael, com o *Casa de recordações* (2010), cujo prefácio é da autoria de Paulina Chiziane; Cri Essencia, autora de *Em busca do mar certo* (2018).

¹¹³ No referido romance, publicado pela Imprensa Universitária de Maputo, lê-se a autoria de Awaji Malunga, pseudônimo utilizado pela escritora.

¹¹⁴ Trata-se de um romance policial, no qual o sucesso e a inveja que gravitam em torno da trajetória de Dionísio, protagonista e inspetor da vila fictícia de Xindzimila, impõem-lhe o desvendamento de uma série de intrigas e mortes cuja suspeição, paradoxalmente, aponta para si, uma vez que a permanência de mais de uma década em Lyon, na França, para formação intelectual e profissional, fá-lo ser olhado como forasteiro pela população local na altura de seu retorno.

ainda inédita, mas responsável por atribuir-lhe o título de primeira mulher a vencer o Prémio Literário 10 de Novembro¹¹⁵, concedido pela AEMO/CMM¹¹⁶, em 2019.

Mas retornando aos autores de nosso escopo, para completar a tríade que fora responsável por revigorar o universo romanesco moçambicano, no ínterim de 1987 a 1992 – com respeitáveis títulos que apontaram novos caminhos à prosa e cuja originalidade estética move com vigor a atividade crítica desde então – ao lado de Ungulani Ba Ka Khosa com *Ualalapi* (1987) e Paulina Chiziane com *Balada de amor ao vento* (1990), é imperioso adicionarmos a figura de Mia Couto e o impacto que *Terra sonâmbula* (1992) suscitou dentro e, sobretudo, fora de Moçambique, alçando-o como pórtico para as literaturas africanas de língua portuguesa, bem como para as múltiplas tradições que veiculam:

[...] em *Terra sonâmbula*, algumas constantes se configuram: uma escrita transgressora, o diálogo com o universo da oralidade, a palavra escrita ocupando papel de mediação e conservação das tradições e dos rituais das falas. Num mundo que se fragmenta, palco de guerras e deslocamentos, descaracterizações, a palavra escrita assume-se como local privilegiado de conservação e reinvenção da memória. Além disso, ela, escrita, se converte em possibilidade de retomada do espaço de pertença, de um espaço em que o homem possa se reconhecer (FONSECA e CURY, 2008, p. 25).

Em entrevista concedida a Michel Laban, Mia Couto avalia o efeito que os contos da tradição oral tiveram em sua poética e como os contadores de histórias foram determinantes para as suas experimentações formais, no sentido de auxiliá-lo no seu exercício de transgressão linguística, dado que a partir de uma *mimesis* cabível nos limites literários, o escritor começou a explorar as capacidades performáticas da escrita à procura

Assim, uma quase malfadada história amorosa serve de fio condutor diegético, através da qual o inspetor se apaixona pela bela Quina, cujos olhos cor de esmeralda o fascinam: “Nunca antes tinha visto em rosto negro, olhos com aquela cor” (FERRÃO, 2015, p. 22). Como uma brevíssima nota crítica, poderíamos dizer que a linguagem romanesca conseguida pela autora é fluida e cativante. No entanto, os mistérios tardam a surgir no enredo, pondo em compasso de espera a inspeção doyleana que justificaria mais prontamente o título do romance, o que parece forçar as muitas e longas analepses do desfecho, mas nada que comprometa decisivamente a qualidade deste romance. De modo geral, a jovem escritora Virgília Ferrão adentra sem temores ao restrito universo das romancistas de Moçambique. Enfim, *O inspetor de Xindzimila* teve sua primeira publicação pela Editora Selo Jovem, localizada na cidade do interior paulista de Ribeirão Preto.

¹¹⁵ Criado em 2005, o prêmio disponibiliza, a quem vencer, um valor monetário de 100 meticais (moeda moçambicana) e já foi atribuído a 14 escritores, dos quais integram: Calane da Silva, Amin Nordine, Lucílio Manjate, Alexandre Chauque, Aurélio Furdela, Léo Cote, entre outros.

¹¹⁶ Associação dos Escritores Moçambicanos, conjuntamente com Conselho Municipal de Maputo.

da construção de um mundo ficcional que fosse capaz de produzir encantamento através da palavra:

Agora já quase que não existem [os contadores de histórias], há muito pouco, são velhos. Mas eles contam histórias no sentido completo, eles fazem o teatro todo: cantam, dançam... E eu pensei: seria necessário transportar para o domínio da escrita, do papel, este ambiente mágico que esses contadores de histórias criam. E isso só é possível através de, número um, a poesia e, número dois, uma linguagem que utilize este jogo de dança e de teatro que eles faziam. Então foi aí que eu comecei, de facto, a experimentar os limites da própria língua e a transgredir no sentido de criar um espaço de magia (LABAN, 1998, p. 1016)

Tal como sucedera a Ungulani Ba Ka Khosa e Paulina Chiziane, novamente são as tradições orais a inspirar a letra e a mover a pena dos escritores pelas inexploradas veredas do romance em Moçambique. No caso de Mia Couto, como bem apontou Inocência Mata, o autor empreende uma obra “sem medo da língua, e decidida a ‘desinventar’ sentidos e normas e a rasgar e acrescentar sonhos, que os portugueses iniciaram há cinco séculos nos portos de expansão” (1998, 267). Consequentemente, para além da inovação linguística destes primeiros anos, atravessada por neologismos¹¹⁷ e “brincadeiras” *à la* Guimarães Rosa – objeto de um sem-número de artigos no meio académico brasileiro e não só – a palavra literária de inspiração tradicional também tenta se revestir mimeticamente de uma pele sagrada atribuída à ancestralidade:

Eu vivo num país onde os contadores de histórias têm uma grande importância. Nessas zonas rurais eles são, de fato, os grandes defensores, os grandes reprodutores dessa via antiga dos valores rurais. Os contadores de histórias têm um sistema muito ritualizado de narrar, o que é uma cerimônia muito complicada, com interdições [...]. E dos rituais, uma das normas é que o contador de histórias nunca se intitule ele próprio de criador; ele está reproduzindo a palavra divina dos antepassados. (COUTO, 1998, p. 13).

No prefácio do livro de contos do escritor angolano Ondjaki, intitulado *Momentos de aqui*, publicado em 2001, Mia Couto reitera o cariz hierático da criação literária, muito em consonância com o que ele já havia percebido no universo dos antigos contadores de histórias ao construírem suas cosmologias através da oralidade:

A literatura é o território sagrado onde se inventa um chão e nos sentamos com os deuses. No momento dessa relação, estamos fundando um tempo fora do tempo. E nos religamos com o universo. É isso que torna num momento divino esse pequeno delírio que é o acto de inventar (COUTO, 2001, p. 13).

¹¹⁷ Será a partir de *A confissão da leoa*, romance publicado em 2012, que Mia Couto deixará de cultivar abundantemente o recurso neológico em suas histórias, o qual tinha se tornado uma marca de sua escrita desde a publicação de seus primeiros contos e crônicas em fins de 1980.

No oitavo capítulo de *Terra sonâmbula*, “O Suspiro dos Comboios”, uma cena entre as personagens principais – o menino Muidinga e o velho Tuahir – contém emblematicamente todos os elementos que reproduzem de certa forma a atmosfera tradicional da contação de histórias. No entanto, há a inversão de seus papéis, pois Mia Couto concede a voz griótica ao garoto, por ser ele a dominar a literacia. Assim, os manuscritos de Kindzu encontrados numa mala entre os destroços do machimbombo, mais uma vez, servir-lhes-ão para afugentar a tristeza e nutrir o espírito. Finalmente, se faltava a fogueira como foco de luz e calor, Tuahir apressa-se no improvisado de uma candeia e apura sua escuta:

O velho pede então que o miúdo dê voz aos cadernos. Dividissem aquele encanto como sempre repartiram a comida. *Ainda bem você sabe ler*, comenta o velho. Não fossem as leituras eles estariam condenados à solidão. Seus devaneios caminhavam agora pelas letrinhas daqueles escritos.

– Me lê, miúdo. Vai lendo enquanto eu faço um serviço.

Então, o velho improvisa um xifefo, solta um pano vermelho. Apanha um ramo de palmeira e inventa uma vassoura. Varre o interior do machimbombo enquanto canta. O miúdo desfolha os cadernos sorridente. O velho se recriava, igual ao seu antigo emprego. E é como se o próprio Muidinga estivesse sentado na estação, aguardando o próximo comboio. Tuahir vai juntando os resíduos do queimado numa velha tampa. Depois, sai do autocarro e espalha as cinzas pelas terras em volta.

– O que está a fazer, tio?

– Estou semear este adubo. É para amanhã quando chover. Continue, filho. Não pare de ler (COUTO, 2013, p. 139).

Ora no desfecho de *Ualalapi*, o primeiro romance da era pós-independência, a presença da fogueira – entendida aqui não apenas como fonte de luz e calor que apontam para tempo e espaço originários, mas simbolicamente a representar o elo com as tradições orais e seu *locus* privilegiado de difusão e ampliação de saberes – é também o vínculo com os desdobramentos do universo *karingani*, que servindo de base para o exercício literário dos primeiros romancistas contemporâneos, como temos vindo a constatar, outorga-lhes, desde sua fontes, uma predisposição inata para hibridizações genológicas a imprimir, para além das inegáveis e múltiplas referências externas, um traço genuinamente moçambicano na produção artística literária, cujos limites formais entre conto e romance encontram-se necessariamente numa zona de intensa porosidade.

Enfim, a propor novas leituras da historiografia de Moçambique através da ficção, nas quais há que se considerar a importância da oralidade, a última cena romanesca de

Ualalapi, a se configurar como um ambiente próprio onde se desenrolam a contação de histórias tradicionais, remete-nos para fins do século XIX, altura em que Ngungunhane, derrotado pelo exército português, após ter feito seu vaticínio e bradado o malfadado futuro dos moçambicanos, segue cativo para o exílio junto com sua corte. Assim, através da confluência de vozes polifônicas que ecoam no romance, uma das marcas mais notáveis de *Ualalapi*, podemos constatar tais elementos:

[...] Ditas estas palavras finais, Ngungunhane virou-se e caminhou em direção ao navio, acompanhado pelas mulheres e o filho e os outros homens. Subiu as escadas sem voltar uma única vez o rosto. Desapareceu no interior do navio. Durante uma hora, aproximadamente, ficaram à espera que o navio arrancasse. Os motores trabalhavam. As águas em volta estavam revoltas. O navio não arrancava. Passada a hora ouviu-se um canto a elevar-se pelos ares e os pássaros a invadir o céu. Ngungunhane cantava e dançava. A voz, em barítono, tirou lágrimas aos velhos e novos que olhavam o navio a abrir as águas, afastando-se da costa. Depois de o barco se perder no mar ouviu-se ainda o canto a cobrir o céu e a terra. Ngungunhane desapareceu.

Levou duas achas ao fogo e soprou.

– A seca invadiu estas terras – continuou. – A colheita foi má. [...] O império desabou para todo o sempre.

– Já tinha desabado com a partida de Ngungunhane.

– É isso – redarguiu o velho. – Já tinha desabado. Os Portugueses venceram.

– Mas perderam num campo mais vasto.

– Ngungunhane tinha predito.

– Tem razão. Não vai dormir?

– Vou dormir aqui junto ao fogo.

Levantei-me. Estava cansado. A noite clara, sem nuvens, dava total liberdade à lua. Comecei a afastar-me da fogueira. Com a cabeça apoiada entre as mãos, o velho soluçava. Comecei a andar depressa. Não sei o porquê, mas à medida que ouvia o choro do velho apressava o passo. Afastei-me da cabana que me estava reservada e virei o rosto em direção à fogueira. Entre duas mangueiras enormes, o velho, com a cabeça entre as mãos, não via o fogo e a noite. Chorava. E eu afastava-me da cubata do meu quarto, e atirava-me à noite de luar. Algo me intrigava no velho e no discurso de Ngungunhane (KHOSA, 2018, p. 104-105).

A seguir, passaremos a analisar algumas especificidades do universo romanescos moçambicano. Para tal, procuraremos definir como o romance, diferentemente do que se verificou em experiências europeias anteriores, surge no espaço moçambicano como uma voz representativa da coletividade, em detrimento de uma tonalidade marcadamente individual. Além disso, retomaremos brevemente a discussão sobre o conto como uma espécie de unidade formal para a elaboração dos romances. Dessa vez, alicerçando-nos

sobre o que Tzevtan Todorov designou como narrativa de engaste e Emmanuel Obiechina, estudioso dos romances contemporâneos africanos, conceituou como provérbios narrativos. Também como algo peculiar à produção moçambicana, apontaremos algumas razões plausíveis para o romance enquanto gênero literário ser considerado um fenômeno tardio em Moçambique, o que se relaciona fortemente com o fato de encontrarmos ao longo de seu território uma população majoritariamente rural. Por último, traremos alguns argumentos que refutam a afirmação de que no território moçambicano não há um grande romancista.

2.2. ESPECIFICIDADES DO UNIVERSO ROMANESCO MOÇAMBICANO

No Ocidente, desde seu surgimento como um específico modo narrativo, ainda no século XII, foram necessários ao menos seis séculos para que o romance pudesse ser reconhecido como tal, tendo apenas seu pleno triunfo como gênero literário em fins do século XVIII, pouco antes de Honoré de Balzac, na França, instituí-lo como expressão artística atrelada fortemente à realidade histórica e social (ZÉRAFFA, 1971, p. 20). Se levarmos em consideração a tese veiculada em *Portagem*, mesmo que seja questionável a proposta de Orlando Mendes em alçar o protagonista na sua condição de mestiço como paradigma de grande pária da sociedade colonial em Moçambique, decerto estaremos diante de um romance pioneiro no qual a atenção dispensada aos problemas históricos e sociais também será marcante. Na realidade, em meados do século XX, período retratado na trama, sabemos que os negros invariavelmente sofreram as maiores sevícias e as piores agruras do colonialismo luso. Portanto, constituíam-se como uma classe cuja subjugação foi mais implacável em relação ao sofrimento do “negro de meia tinta” (MENDES, 1981, p. 74) do romance de Mendes.

Em 1987, também houve uma preocupação com aspectos históricos e sociais em *Ualalapi*, primeiro romance pós-independentista, no qual imbuído de um olhar extremamente perquiridor, Ungulani Ba Ka Khosa percorreu tempos pré-coloniais, época em que o colonialismo português ainda não se fazia presente nos rincões do sul de Moçambique, o que coincidiu com o momento anterior à partilha da África pelas potências europeias na Conferência de Berlim, ocorrida entre fins de 1884 e princípios de 1885. Em suma, em *Ualalapi*, Khosa deliberadamente conduziu sua escrita no sentido de

desconstruir mitos do passado e do presente de Moçambique, como a seguir assevera Gilberto Matusse:

Será importante dizer ainda que *Ualalapi* é uma desmistificação das versões correntes da História de Gungunhane (a colonial, que o apresenta como covarde e traidor, e a revolucionária, que lhe atribui um incondicional estatuto de herói) – o que convida a reflectir sobre a validade de uma e outra, transmitida oralmente, a qual contém também, obviamente, as suas doses de parcialidade – e é, em certa medida, uma forma diferente de olhar para a História de Moçambique dos últimos cem anos. Há, com efeito, uma abordagem dos seus acontecimentos mais marcantes, feita através do premonitório discurso de ngungunhane na altura da partida para o exílio. Trata-se, portanto, da adopção do imaginário tradicional na leitura dessa História, uma vez que as desgraças que se abatem sobre o país são vistas como sendo devidas ao desrespeito pelo sistema de valores da tradição (1998, p. 154).

A respeito destes dois romances, de modo geral, extremamente relevantes para as literaturas africanas e, particularmente, para a compreensão do fenómeno romanesco em Moçambique, ambos mantêm possíveis semelhanças com os romances do século XVIII, evidentemente guardadas as devidas proporções de contextos muito distintos. No entanto, quanto a uma predisposição genológica, desde suas origens até o surgimento da modalidade moçambicana aqui implicada, o que há como denominador comum é a capacidade dos romancistas, em espaços geográficos também diversos, dialogarem com a realidade histórica e social em suas respectivas poéticas. Contudo, debruçando-se sobre a estética do romance inglês, em *A ascensão do romance*, Ian Watt nos fornece pistas reveladoras, as quais, logo veremos, servir-nos-ão como pontos de inflexão para compreendermos melhor o tardio surgimento do romance moçambicano, bem como algumas de suas especificidades:

Parece que o interesse do romancista pela vida cotidiana de pessoas comuns depende de duas importantes condições gerais: a sociedade deve valorizar muito cada indivíduo para considerá-lo digno da sua literatura séria; e deve haver entre as pessoas comuns suficiente variedade de convicções e ações para que seu relato minucioso interesse a outras pessoas comuns, aos leitores de romances. Provavelmente essas condições só vieram a prevalecer em época mais ou menos recente, pois resultam do surgimento de uma sociedade caracterizada por aquele vasto complexo de fatores independentes que se denomina “individualismo” (2010, p. 63).

Sobre tais considerações é necessário lembrar que a estrutura colonial portuguesa jamais teve interesse em fomentar uma produção romanesca nas colônias africanas que não tivesse um pendor ideológico assente nos princípios salazaristas, o que resultou no olhar míope da chamada literatura colonial. Ou seja, “em momento algum a assimilação

representou, na realidade, a integração do colonizado como membro da comunidade portuguesa da colónia” (CABAÇO, 2010, p. 112). Por conseguinte, se a independência e a autonomia intrínsecas dos indivíduos foram fatores preponderantes para a ascensão do romance na Europa, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, em Moçambique, o racismo e a subalternização forçada dos indígenas impediam quaisquer interesses pela vida cotidiana dos autóctones à época de *Portagem*, em meados do século XX. Sendo assim, “no que concerne aos portugueses, fossem eles ou não metropolitanos, afinal, o leitor pretendido, principal destinatário desta literatura, escrita por portugueses para portugueses [...]” (NOA, 2015, p. 19) decerto protelavam o surgimento de romancistas moçambicanos a escrever sobre suas gentes, com o agravante do altíssimo nível de analfabetismo na antiga colônia lusa da África oriental.

Daí a particularidade dos primeiros romancistas moçambicanos cultivarem uma escrita preocupada com o coletivo em detrimento do individualismo – concepção moderna conforme a qual o indivíduo constituía um valor supremo para a nação e não o individualismo contemporâneo ou pós-moderno como parte constitutiva do que Gilles Lipovetsky designou como “a era do vazio”¹¹⁸. No caso de *Portagem*, publicado ainda em tempos coloniais, a trama romanesca funciona como libelo em prol da coletividade e a escancarar situações de extrema opressão, clamando para o urgente renascimento da nação moçambicana.

¹¹⁸ O filósofo francês nos ajuda compreender a distinção entre o individualismo moderno e pós moderno esclarecendo que “La société moderne était conquérante, croyante dans l’avenir, dans la science et la technique, elle s’est instituée en rupture avec les hiérarchies de sang et la souveraineté sacrée, avec les traditions et les particularismes au nom de l’universel, de la raison, de la révolution. Ce temps se dissipe sous nos yeux, c’est en partie contre ces principes futuristes que s’établissent nos sociétés, de ce fait post-modernes, avides d’identité, de différence, de conservation, de détente, d’accomplissement personnel immédiat; la confiance et la foi dans l’avenir se dissolvent, les lendemains radieux de la révolution et du progrès ne sont plus crus par personne, désormais on veut vivre tout de suite, ici et maintenant, se conserver jeune et non plus forger l’homme nouveau. Société post-moderne signifie en ce sens rétraction du temps social et individuel alors même que s’impose toujours plus la nécessité de prévoir et d’organiser le temps collectif, épuisement de l’élan moderniste vers l’avenir, désenchantement et monotonie du nouveau, essoufflement d’une société ayant réussi à neutraliser dans l’apathie ce qui la fonde : le changement. Les grands axes modernes, la révolution, les disciplines, la laïcité, l’avant-garde ont été désaffectés à force de personnalisation hédoniste; l’optimisme technologique et scientifique est tombé, les innombrables découvertes s’accompagnant du surarmement des blocs, de la dégradation de l’environnement, de la déréliction accrue des individus; plus aucune idéologie politique n’est capable d’enflammer les foules, la société post-moderne n’a plus d’idole ni de tabou, plus d’image glorieuse d’elle-même, plus de projet historique mobilisateur, c’est désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse” (LIPOVESTSKY, 1993, p. 15).

Por outro lado, em *Ualalapi*, Ungulani Ba Ka Khosa mostra-se desiludido com as políticas implementadas pela Frelimo, as quais tomaram um rumo muito diverso do que fora idealizado durante o período revolucionário. Será, pois, o recurso da polifonia, a que o escritor recorrerá para evidenciar o descaso com as tradições seculares, o artifício formal para amplificar vozes coletivas que não raro estabelecerão cinesicamente múltiplas relações semióticas através de gestos e expressões corporais¹¹⁹, em suma, componentes que o escritor tentará verter para a linguagem literária a nos conceder uma maior percepção das dimensões da oralidade no chão de Moçambique.

Assim sendo, a noção de Julia Kristeva (1974) a propósito da intertextualidade parece ser deficitário em se tratando da África, como bem aponta Ana Mafalda Leite:

O estudioso das literaturas africanas deve consciencializar-se de que as relações entre as diversas formas de oralidade e a literatura não podem ser exploradas sem o recurso à intertextualidade. A interrelação entre oralidade e literatura evidencia, no entanto, que o termo intertextualidade é insuficiente.

A noção de relação intersemiótica entre sistemas, implícita no uso do termo intertextualidade, é mais adequada para estes estudos críticos, uma vez que não privilegia apenas os textos, enquanto matéria verbal. Isto é particularmente relevante no contexto geral de uma fonte-base indígena, que pode ser constituída não só por textos representativos orais e escritos, mas também por motivos, símbolos, gestos rituais e mesmo assumpções inarticuladas que acompanham as execuções orais. Os códigos da interrelação dos sistemas cultural, sociológico e literário suportam transposição uns nos outros para produzir em literatura qualquer coisa nem sempre reconhecível como pertencendo a um sistema. A ideia de literatura com que podemos ficar, a partir da noção de um espaço intersemiótico, não é de um texto literário como uma superfície reflexiva, mas de uma área de representação de *efeitos prismáticos*¹²⁰, para tomar a acepção de Alain Viala¹²¹ (LEITE, 2003, p. 45).

A ilustrar a potencialidade gestual de comunidades ágrafas, as quais estão nas bases culturais de Moçambique, em sua primeira incursão pelo universo da literatura infantil, em *O rei mocho*, livro publicado no Brasil em 2016, Ungulani Ba Ka Khosa concede-nos um quadro mítico da comunicação holística existente entre a humanidade e

¹¹⁹ Aqui é importante lembrarmos o conceito de comunicação cinésica elaborado por Ray Birdwhistell, antropólogo estadunidense, cuja definição revela que as palavras equivalem a menos de 35% das mensagens transmitidas em uma conversa presencial, sendo 65% de caráter não verbal (1973, p. 27).

¹²⁰ Grifos da autora.

¹²¹ Criado por Alain Viala no artigo intitulado “Effets de champ, effets de prisme”, o conceito de efeitos prismáticos aludido por Ana Mafalda Leite configura “as mediações, as realidades, a um tempo translúcidas e deformadoras que são constituídas pelos códigos, instituições e campos literários interpostos entre o referente social e o texto e entre a obra e os seus leitores” (1988, p. 64).

o reino animal. Trata-se da adaptação de um conto tradicional homônimo originário dos *sena*, etnia do centro de moçambique, no qual um pai conta a seu filho sobre momentos de paz e contenda vividos pelos pássaros em tempos antigos. Em suma, a cena vale para refletirmos também sobre o modo pelo qual se daria a interlocução entre os africanos para além da linguagem escrita:

– Naqueles tempos antigos, o mundo era tão pequeno e paupável que *os gestos se sobrepujam à fala corrente do homem*¹²². Bastava um sinal com a mão, um abanar de cabeça, um roçar das omoplatas, um trocar de pés, um sorriso arreganhado, um bater de palmas, ou um abanar de ancas, para que os animais entendessem a mensagem humana. Aos animais, aves ou répteis, mamíferos ou batráquios, bastava um guincho, balido ou berro, chilreio ou zumbido, para que a comunicação se estabelecesse, filho (p. 5).

O advento da escrita em Moçambique não foi algo resultante de uma paulatina evolução histórica, mas estratégia do colonizador português para impor a gramática colonialista e, ao mesmo tempo, ter o domínio de todo o território moçambicano fazendo frente às principais potências europeias, cuja ambição desmesurada, ainda sob o discurso paternalista de prestar auxílio aos que estavam “aquém da luz da história consciente” (HEGEL *apud* HERNANDEZ, 2005, p. 20), culminou na pilhagem de todo o continente africano, safando-se destes grilhões neocoloniais apenas a Etiópia e a Libéria. Diante de tal cenário, o lastro da oralidade como suporte para os primeiros romances moçambicanos pode ser encarado como uma atitude deliberada de resgate do passado, de resiliência cultural, enfim, de moçambicanidade, como nos demonstra Gilberto Matusse:

[...] a revalorização da oralidade seria como que uma recuperação simbólica desse estado civilizacional anterior ao golpe de força da escrita, uma reposição da pureza original, e, portanto, um meio de afirmação de uma cultura que é subjulgada pela hegemonia da escrita, e que pode ser entendida como o substracto da moçambicanidade. A este propósito, é importante recordar que a oralidade é o domínio da cultura peculiar à maioria da população moçambicana. Por outro lado, se o oral coincide com o popular, [...] este domínio da tradição oral é conotado com a camada considerada depositária da autenticidade nacional, da pureza original e da espontaneidade. Valorizar e adoptar este domínio é uma forma de comungar com o povo essa autenticidade nacional (1998, p. 157).

Na via oposta ao dos romances europeus, os quais contribuíram decisivamente para a consolidação do gênero romanesco como uma das experiências literárias mais cultivadas ao redor do globo, “cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual” (WATT, 2010, p. 13), em suas origens, o romance moçambicano se valerá da

¹²² Grifos nossos.

mundividência coletiva em detrimento da individualidade para arquitetar o urgente renascimento da nação, bem como para despertar um sentimento de pertencimento dessa comunidade ligada a traços culturais comuns historicamente consolidados, uma vez afastado o jugo colonial e a necessidade de perpetuar a própria identidade, retomando o protagonismo de suas histórias, como nos demonstra Edward Said:

As histórias estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo; elas também se tornam o método usado pelos povos colonizados para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria deles (2011, p. 4).

Por conseguinte, na Europa, o gradativo distanciamento¹²³ de antigas formas de composição em prosa que vigoraram durante séculos na seara literária e que estabeleciam um permanente diálogo com mitos, lendas, fábulas, contos tradicionais e, sobretudo, com questões ligadas à História, foi cedendo lugar à prática romanesca, expressão maior da “novidade” e “originalidade” (WATT, 2010, p.13), cuja movência das balizas formais fizeram do novo gênero uma possibilidade de escrita mais livre e sedutora. Por seu turno, como vimos através de suas raízes ligadas ao universo *Karingana* das tradições orais, o romance moçambicano nasce potencialmente híbrido, uma vez que tal termo – alicerce não apenas da prosa, mas da poesia moçambicana – abrange genologicamente uma pluralidade de vertentes literárias, permitindo-se a simultaneidade de poder ser conto, fábula, lenda e ainda se ligar à esfera musical (NHAMONA, 2016, p. 190). Portanto, na Europa, o afastamento de outros gêneros literários mais tradicionais em prol do romance e a valorização das experiências individuais não servirão de paradigma em Moçambique, pois, como grandes projetos literários autorais, a grande diferença estará, por um lado, na “busca do eu” pelo europeu e, por outro, na “busca pela cultura” (APPIAH, 1997, p. 113), sobre a qual o africano priorizará os valores coletivos para a preservação de seu modo de ser e estar no mundo, em consonância com a ideia de nação, seus espaços e seus mitos. De resto, para compreendermos o fenômeno romanesco em Moçambique, poderíamos, *à rebours*, nos valer ainda da ideia do prisma e de seus reflexos: o multicolorido representando a coletividade em seus mais diversos matizes, aos escritores cabendo o papel de luz originária a registrar os anseios da sociedade em linguagem literária.

¹²³ A este propósito, Ian Watt afirma que Shakespeare, Spenser, Chaucer e Milton, por exemplo, de modo similar aos escritores gregos e romanos, frequentemente recorreram à utilização de enredos tradicionais (bíblicos, lendários ou históricos) na composição de suas obras, o que só viria a ser superado por Daniel Defoe e Samuel Richardson no século XVIII (2010, p. 14).

O estudioso do romance moçambicano contemporâneo, portanto, não poderá olvidar, a exemplo do conto, a íntima relação da prática do novo gênero em Moçambique com as tradições orais, depuradas em maior ou menor grau pelos escritores no amálgama literário, o que decerto se concretizará como uma especificidade da atividade romanesca local, a qual também não primará por certa erudição da linguagem, distanciando-se consideravelmente da modalidade verificada no Velho Mundo:

O romance não tem cânone porque, ao contrário de todas as outras formas literárias, não nasceu da oralidade. Sendo o mais recente e o mais livre de todos os gêneros, exerce uma atração poderosa sobre os outros, que são obrigados a adaptarem-se às condições impostas pelo livro e a competir com o dinamismo renovador do romance moderno. Aceita na sua estrutura toda a espécie de gêneros, tanto literários – contos, poemas, sainetes – como extraliterários – estudos dos costumes, textos retóricos, científicos, religiosos. Em consequência, a distinção entre conto e romance impõe-se: ao romance, aberto e plural, que apresenta uma tessitura erudita, visando instaurar a ilusão da totalidade do real que pretende recriar, opõe-se o conto, inscrito em limites preciosos e bastante estreitos, excluindo motivações psicológicas que necessitem de uma explicação mais demorada (AFONSO, 2004, p. 57).

É de se ressaltar que não apenas em *Portagem*, a primeira investida romanesca em Moçambique, como temos insistido em pontuar, o conto aparece recorrentemente na estrutura poética dos romancistas pioneiros do pós-independência como uma espécie de unidade formal narrativa para a feitura dos romances, a que *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane, *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, e *Entre as memórias silenciadas* de Ungulani Ba Ka Khosa, poderiam servir como objeto de análise. Sendo assim, em sua explanação sobre os “homens-narrativa”, no imbricamento entre literatura e linguagem, Tzvetan Todorov postulará sobre um fenômeno que observou e a que designou como engaste, verificável também no universo romanesco moçambicano:

O engaste é uma explicitação da propriedade mais essencial de toda narrativa. Pois a narrativa-engaste é a *narrativa de uma narrativa*¹²⁴. Ao contar a história de outra narrativa, a primeira atinge seu tema fundamental e, ao mesmo tempo, reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa engastada é a um só tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa engastante, que a precede diretamente. Ser o relato de um relato é o destino de toda narrativa, que se realiza através do engaste (2018, p. 114).

Será mediante as reflexões a respeito do conto africano, presentes no artigo intitulado “O sortilégio do conto: entre o fragmento e a totalidade”, que Francisco Noa

¹²⁴ Grifos do autor.

nos ajudará também a lançar luz sobre a produção romanésca, pois, em Moçambique, ambos os gêneros literários, conto e romance, tiveram em sua gênese preocupações que se afinaram pelo diapasão da coletividade:

E é essa realidade ampliada que se vislumbra no conto africano que tem claramente como referência uma sociedade holística ou comunitária, real ou imaginária, em contraposição às sociedades individualistas do mundo contemporâneo. Mesmo quando nos confrontamos com a singularização dos seres e da existência na narrativa, essa mesma individualização corresponde mais à fragmentação de valores, das percepções, das instituições e da sociedade, em geral, do que propriamente a legitimação e consagração de qualquer perspectiva mais subjetiva que caracteriza o mundo e a narrativa ocidental (2015, p. 61).

Emmanuel Obiechina, ao se debruçar sobre romances africanos, observando a abundância de histórias orais neles inseridos – mitos, contos populares, contos de fadas, fábulas de animais, anedotas, baladas, contos de canções, dentre outras práticas oralizantes – cunhou o conceito de *provérbios narrativos*: histórias autônomas encaixadas em narrativas maiores e mais inclusivas, registradas em diferentes planos linguísticos, as quais desempenham funções estruturais e orgânicas tal como o provérbio figura na fala e mesmo na literatura. Segundo o estudioso nigeriano, muito raramente os provérbios narrativos não são usados no romance africano contemporâneo, pois funcionam como imagem, metáfora e símbolo a orientar o leitor para uma melhor compreensão das estratégias romanescas e suas qualidades formais. Por conseguinte, sua recorrente utilização em praticamente todos os quadrantes do continente africano deve ser encarada como um dos elementos de vital importância na poética de um sem-número de escritores.

Em Moçambique, Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane, Mia Couto e João Paulo Borges Coelho – este último talvez de modo menos direto¹²⁵ – podem certamente

¹²⁵ À guisa de exemplo, o primeiro romance de João Paulo Borges Coelho, *As duas sombras do rio*, publicado em 2003, esboça a relevância de mitos da ancestralidade moçambicana oriundos de comunidades instaladas à margem do Zambeze. Nazir Can, um dos maiores especialistas da obra deste escritor, ajuda-nos na compreensão de tais características concentradas na personagem Leónidas Ntsato, o protagonista da trama romanésca: “Cenário por excelência de disputas antigas, o Zambeze se configura, em *As duas sombras do rio*, como o espaço nuclear de uma memória fraturada, marcada pela duplicidade e pelo fragmento. O rio será o testemunho topográfico de uma divisão ancestral assente em dois imaginários opostos: o do Norte, regido por elementos femininos, pela água e pela cobra; e do Sul, tutelado por elementos masculinos, pelo fogo e pelo leão. Como centro do país, o Zambeze possui também seu próprio centro, a ilha do Cacessemo, onde é encontrado, ainda desacordado, Leónidas Ntsato, testemunho humano que carregará o drama de abarcar no corpo os opostos da guerra. Exatamente por possuir capacidade de pertencer a dois mundos, de estar dos dois lados e não querer nem poder se desprender de nenhum deles, numa época e num contexto específicos em que parece ser imperativo escolher e definir, Ntsato representará uma espécie de fronteira entre extremos” (2013, p. 78).

ser considerados como depositários de tal recurso estético. Na verdade, não podemos nos esquecer que tais escritores, mesmo se utilizando das complexas relações intersemióticas possivelmente captadas no ambiente das tradições orais, também escoam na escrita toda uma prévia educação literária, além das próprias experiências entremeadas a seus respectivos imaginários. Enfim, a importância dos chamados provérbios narrativos nos romances contemporâneos africanos apontam incontornavelmente para o fenômeno da coletividade, uma vez que a própria definição de provérbio se vê inserida numa qualquer tradição, na experiência de grupo e no senso comum a privilegiar, portanto, uma consciência comunitária, como nos adverte Obiechina: “The African novel is not a sole product of an individual consciousness (even though the novelist is a conscious individual artist), but is mediated by communal consciousness and impulses arising from group sensibility” (1993, p. 125).

A ilustrar a dimensão de coletividade que emoldura a literatura moçambicana, tendo o romance como tecido genológico, bem como a ambiência das contações de histórias tradicionais, destacamos abaixo as potencialidades do *incipit* de *Ventos do Apocalipse*, da autoria de Paulina Chiziane, considerada a maior romancista de Moçambique:

Escutai os lamentos que me saem da alma. Vinde, sentai-vos no sangue das ervas que escorre pelos montes, vinde, escutai repousando os corpos cansados debaixo da figueira enlutada que derrama lágrimas pelos filhos abortados. Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro, porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão-de nascer. Eu sou o destino. A vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo. Os cajueiros estão carregados de fruta madura, é época de vindima, escutai os lamentos que me saem da alma KARINGANA WA KARINGANA¹²⁶.

A xipalapala soou, mamã, eu vou ouvir as histórias, eu vou. O culunguana ouviu-se do lado de lá, chegou a hora, mãe, conta-me aquela história do coelho e da rã. O búzio enfureceu os meus tímpanos, quero ouvir coisas de terror, da guerra e da fome. Esta noite faremos uma grande fogueira, meu irmão, vamos à floresta buscar lenha. Ao anoitecer, enquanto os mais velhos de requebram na chingombela, deliciar-nos-emos com o contador de histórias, dando tempo para que os papás se amem e nos brindem com um novo irmãozinho na próxima estação (1999, p. 15).

É curioso observar que, em tão breves linhas, Paulina Chiziane congrega uma multiplicidade de saberes tradicionais e traz para o proscênio literário signos autênticos da cultura moçambicana a começar pelo convite à escuta, sentido invariavelmente

¹²⁶ Maiúsculas da própria escritora.

privilegiado não apenas em Moçambique, mas em todo o continente africano. Para além da voz narradora, griótica por excelência, cada indivíduo desta cena de abertura só tem sua importância se for partícipe do grupo, da partilha, da comunhão. Também não será despreciando o irmanar-se ao redor de uma “grande fogueira”, a alusão feita à sexualidade e fertilidade advindas da *chingombela*, dança típica dos namorados, tampouco a presença do búzio como símbolo das artes divinatórias africanas das religiões tradicionais e diaspóricas.

Com o recurso à segunda pessoa do discurso, o que concede um certo tom litúrgico a suas palavras, além do uso do ordenamento típico do imperativo afirmativo, a voz narradora faz uma convocação coletiva, uma vez que a *xipalapala*, corneta feita a partir do chifre da impala, já soou e o *culungwana* (ou *kulungwana*) – forma sonora, profunda e chamativa com a qual o povo moçambicano expressa sua consciência de viver um momento especial – foi ouvido do outro lado, isto é, o grito de exaltação e alegria que se emite para manifestar o momento culminante de um ato ou de uma celebração, no caso, a contação de história que se principia. Ademais, o fragmento também é abundante em figuras de estilo, tais como elipses, apóstrofes, repetições, gradação, além de prosopopeias que apontam para o animismo africano.

À parte a valorização de um léxico moçambicano específico a aumentar a espessura literária do romance de Paulina Chiziane, sua imediata filiação ao universo *Karingana* nas linhas iniciais de *Ventos do Apocalipse*, é um gesto muito consciente e reafirma suas próprias palavras no paratexto do volume: “sou contadora de estórias e não romancista” (2003), salvaguardando-a identitariamente no território das tradições orais, o que também não deixa de ser uma postura política diante de supostas influências exógenas, pois assumir-se romancista, como poderemos ver através das reflexões de Ana Mafalda Leite, implica em dualidades relacionadas à alteridade nunca vislumbrada no *modus operandi* colonialista:

Esta dicotomia, considerada antagónica – conto/romance – enquadra-se obviamente em outras dicotomias mais vastas, implícitas, do género: África/Ocidente, espírito/razão, natureza/cultura, oralidade/escrita, literatura. O facto de “romance” ser encarado como estranho a África, e uma forma levada pelos europeus para o continente africano, não significa, todavia, que entretanto não ganhe raízes nesse novo espaço. Outras formas literárias, tomemos o caso do haiku, apesar de sua origem oriental, ou do soneto cuja origem é italiana, ou ainda do salmo cuja origem é semita, encontram-se difundidas e anexadas e readaptadas um pouco por todas as literaturas dos diferentes continentes (LEITE, 2014, p. 25).

Será em tom de fábula – cuja origem remontaria ao Oriente (SAADI, 1831) – modalidade também abarcada dentro da polissemia do termo *karingana*, que Ungulani Ba Ka Khosa tecerá a “nota do autor” que inaugura *Entre as memórias silenciadas*, romance publicado em 2013. Para tanto, o escritor utilizará como fator de interdependência simbólica os pirilampos, e, como nos lembra Nazir Can, “A singularidade desta representação tem a ver com o fato de estas literaturas não terem aceitado a separação mecânica entre o humano e o animal nem decretado morte às fontes de saber que o intertexto oral proporciona” (2020, p. 23). À vista disso, a corroborar com o sentido de coletividade intrínseco ao fazer romanesco dos principais nomes da literatura moçambicana contemporânea, o recurso à primeira pessoa do plural e a polivalência contida na expressão “nossas independências” poderão funcionar como chave de leitura da obra, uma vez que a crítica se estenderá ao processo revolucionário e ao falhanço do projeto nacional encabeçado pelas lideranças militares do governo:

O que encanta nas noites africanas são os pirilampos, animais de brilho intermitente, descontínuo, fugaz. Por entre as árvores deslustradas, eles adquirem a plenitude do brilho por segundos. A luz ténue dá outra cor à savana. São momentos fascinantes nas noites, segundos que ficam nas retinas da memória. Depois, ao de súbito, vem a escuridão, as trevas. Momentos de incerteza, de receio. E de repente a luz, a vida. Inconstância. O viver intermitente entre a graça e a aflição. Quantos de nós não assistimos, apavorados, ao acender e apagar de luzes das nossas independências? (p. 3)

No primeiro capítulo de *O último voo do flamingo*, publicado em 2000 por Mia Couto, o humor proveniente de um “sexo decepado”, única parte a restar da explosão de um soldado da ONU – crítica aos aspectos bélicos e fálicos dos agentes pacificadores, igualmente da dominação masculina e misoginia moçambicanas – acaba por conceber um tom anedótico no princípio do romance, cuja comicidade aos poucos cede lugar à tragicidade, no desenrolar da trama na vila fictícia de Tizangara. Embora não seja tão evidente, tergiversado pelo viés risível e zombeteiro da cena, o rumor e a curiosidade atestam o cotidiano vivenciado coletivamente e a menção à Estrada Nacional reafirma a ideia de nação.

Portanto, antes de prosseguirmos é fundamental lembrar qual fora o peso que a construção de uma nacionalidade teve no contexto africano sob o colonialismo português, o mais moroso a aceitar a autonomia das ex-colônias da África:

A história das literaturas dos países africanos de língua oficial portuguesa no século XX é a história do trânsito entre dois vetores: o da nacionalidade, que fundava a nação e a consciência nacional; e o de uma nova subjetividade imposta desde a formação de um sujeito negro-

africano, ou simplesmente africano, consciente de sua herança tradicional e de seu lugar num mundo hostil, o que faz da memória – individual e coletiva – a sua permanente mediadora com esse mundo (LUGARINHO, 2010, p. 23)

O indecifrável funciona como introito a interpelar o leitor aos moldes das narrativas detetivescas: “*Tudo começou com eles, os capacetes azuis. Sim, é o que aconteceu a esses soldados. Simplesmente, começaram a explodir. Hoje, um. Amanhã, mais outro*”¹²⁷ (COUTO, 2000, p. 12). Todavia, essa espécie de *big bang* individual a ceifar os militares em atividade em Moçambique não será capaz de inaugurar mundos viáveis, gerar universos mais humanos e menos hostis, principalmente do ponto de vista feminino, o que só ficará claro no desfecho do romance. Contudo, a emblemática cena inicial será indispensável para o entendimento da crítica maior do romance à sociedade moçambicana marcadamente falocêntrica:

Nu e cru, eis o facto: apareceu um pénis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara. Era um sexo avulso e avultado. Os habitantes relampejaram-se em face do achado. Vieram todos, de todo lado. Uma roda de gente se engordou em redor da coisa. Também eu me cheguei, parado nas fileiras mais traseiras, mais posto que exposto. Avisado estou: atrás é onde melhor se vê e menos se é visto. Certo é o ditado: se a agulha cai no poço muitos espreitam, mas poucos descem a buscá-la.

Na nossa vila, acontecimento era coisa que nunca sucedia. Em Tizangara só os factos são sobrenaturais. E contra factos tudo são argumentos (COUTO, 2000, p. 17).

A estrada como localização do ponto de partida do romance não é ao acaso, antes estabelece uma possível relação com a historiografia moçambicana, artifício que Mia Couto já havia utilizado anteriormente em *Terra sonâmbula*: “Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada” (COUTO, 2013, p. 9). Se no primeiro romance do escritor moçambicano a estrada estava “morta” em decorrência da guerra civil, em *O último voo do flamingo*, a locução adjetiva “nacional” demonstra o engendramento da nação. Ora, sabemos que a trama se desenvolve após a assinatura do Acordo e Paz, em 1992, o que nos leva a crer que o período retratado no romance supostamente é de harmonia e conciliação. Entretanto, a jocosidade genitália exposta no meio do caminho, a lembrar o

¹²⁷ Itálicos do autor.

impasse drummondiano¹²⁸, revela não uma dificuldade qualquer, mas um problema de dimensões nacionais, uma vez que se encontra na mais importante via¹²⁹ de Moçambique.

Conforme nos explica Michel Zérafra, o romance não é mais uma obra da imaginação do que um reflexo da realidade: sua essência e sua necessidade residem na expressão das relações entre o real e o imaginário (1971, p. 83). Partindo dessa premissa, e levando em consideração o bom humor que muitas vezes invade a letra de Mia Couto, a sua capacidade para despertar o riso já foi muitas vezes o elemento responsável por escamotear os verdadeiros desígnios políticos de sua escrita, principalmente na altura em que começava a despontar no cenário literário internacional:

Mia Couto s'écarte complètement des thèmes politiques et du style traditionnel pour mêler fiction et peinture de la vie de tous les jours, souvent avec beaucoup d'humour, en faisant entrer dans la langue portugaise les néologismes utilisés au Mozambique, et en intégrant de nombreuses références à la culture africaine traditionnelle. (JOUANNEAU, 1995, p. 175).

Não obstante, as informações que Phillip Rothwell trará à baila em 2004, não apenas irão ressignificar o olhar equivocado dessa suposta alienação política de Mia Couto, como também poderão evidenciar a enorme preocupação dele com as causas sociais mais urgentes de Moçambique, definindo-o como homem de letras bastante conectado a seu tempo:

Itália tem tido um profundo envolvimento no processo de paz moçambicano, e os seus soldados, o maior contingente enviado para policiar os Acordos Gerais de Paz, foram adquirindo uma reputação desagradável por recorrerem aos serviços de prostitutas e pelos abusos a jovens raparigas que aconteceram durante a administração deles. Não é provavelmente uma coincidência que todo o batalhão italiano, o Albatroz, tenha sido repatriado no seguimento da aceitação destas alegações pelo comité das Nações Unidas que tinha sido estabelecido para as investigar¹³⁰ (ROTHWELL *apud* BRUGIONI, 2012, p. 84).

¹²⁸ Referência ao célebre poema de Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho”, publicado primeiramente na *Revista de Antropofagia*, em 1928, o qual depois veio a integrar o livro *Alguma poesia*, de 1930. Trata-se, *grosso modo*, de uma metáfora para os obstáculos que os indivíduos encontram pela vida, no caso, atribuída à incômoda pedra por Drummond. No romance de Mia Couto, nossa alusão ao poema simbolicamente representa, como uma possível leitura, um olhar androcêntrico do mundo que impede as mulheres de serem livres da dominação masculina na sociedade moçambicana.

¹²⁹ Uma leitura possível, já que Mia Couto não a numerou, seria pensarmos na N1: Estrada Nacional nº 1. Trata-se da maior e mais importante rodovia que cruza o país de norte a sul, ligando a cidade de Pemba, na província de Cabo Delgado, à capital nacional Maputo, numa extensão de 2477 mil quilômetros. É importante lembrarmos que não raro há a utilização equivocada da sigla EN-1 para referi-la.

¹³⁰ A tradução do excerto, da língua inglesa para o português, é da responsabilidade de Elena Brugioni.

Evidentemente que o excerto supracitado, da abertura de *O último voo do flamingo*, não tem preocupações aparentes com as tradições orais como verificamos no início de *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane, salvo a referência a um provérbio popular adaptado. O fato deste livro ser o quarto romance de Mia Couto aponta para um relativo amadurecimento de sua poética, mas nem por isso sua escrita abandona certo sentido pedagógico de fundo, em benefício de uma sociedade baseada em relações mais equânimes. Assim, nada o liga ao individualismo dos romancistas europeus de outrora, pois seu intento é, sobretudo, a recriação da nação através da linguagem literária. Para tanto, o próprio escritor consciente de seu papel e avesso à panfletagem, ao comentar sobre o processo criativo¹³¹ de *O último voo do flamingo*, afirma que o empenhamento moral e o compromisso social são obrigatórios em seu ofício:

O último voo do flamingo fala de uma perversa fabricação de ausência – a falta de uma terra toda inteira, um imenso raptó de esperança praticado pela ganância dos poderosos. O avanço desses comedores de nação obriga-nos a nós, escritores, a um crescente empenho moral. Contra a indecência dos que enriquecem à custa de tudo e de todos, contra os que têm as mãos manchadas de sangue, contra a mentira, o crime e o medo, contra tudo isso se deve erguer a palavra dos escritores. Esse compromisso para com a minha terra e o meu tempo guiou não apenas este livro como os romances anteriores. Em todos eles me confrontei com os mesmos demónios e entendi inventar o mesmo território de afecto, onde seja possível refazer crenças e reparar o rasgão do luto em nossas vidas (2000, p. 230).

Conforme pudemos observar através de exemplos dos primeiros romancistas de Moçambique, há no universo romanescó moçambicano – principalmente nos romances que podem ser considerados simultaneamente como fundadores e modelares – uma grande preocupação de ordem comunitária, o que entendemos como uma marca autêntica das letras moçambicanas, não apenas em relação à uma nova forma que se cristaliza para além das narrativas breves, dentre as quais se destaca fortemente o conto, mas de uma literatura que principia a ganhar cada vez mais robustez e a extrapolar suas dimensões territoriais. Dessa forma, torna-se evidente que Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane e Mia Couto têm noção de serem porta-vozes de um patrimônio cultural coletivo. Logo, não se enquadram num possível alheamento autoral de que nos fala o professor Benjamin Abdala Junior: “Quando o escritor escreve, pode julgar que o texto é apenas seu, não

¹³¹ Trata-se do paratexto localizado após o desfecho do romance intitulado “Palavras proferidas por Mia Couto na entrega do Prémio Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian, a 12 de Junho de 2001”, presente na quinta edição.

tendo consciência de que na verdade é a sociedade que se inscreve através dele” (2017, p. 43).

No que concerne à morosidade para o surgimento e consolidação do gênero romanesco em Moçambique, outra marca peculiar da literatura moçambicana liga-se a questões geográficas, especificamente na maneira pela qual a dinâmica populacional humana se deu ao longo do território, sobretudo em decorrência da expansão econômica de Moçambique. Por conseguinte, a exemplo da Europa, é sabido que o romance fora gerado sob o auspício da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, cuja expressão se dará através do inconformismo com a nova ordem social e o simultâneo desenvolvimento dos centros urbanos, de uma emergente classe média e do individualismo econômico. Isto posto, Malyn Newitt traça um importante panorama econômico da então colônia portuguesa em meados do século XX, trazendo-nos informações esclarecedoras de que Moçambique, apesar de alguns avanços no âmbito urbano industrial, continuava a ser um território cuja população era predominantemente rural:

[...] se as estatísticas mostram o crescimento e a diversificação da economia de Moçambique, contudo, esta economia moderna mantinha-se muito limitada à zona em redor das duas principais cidades. Fora da Beira e de Lourenço Marques era pouco o desenvolvimento urbano. Começava agora a crescer um porto em Nacala, e Nampula surgiu como importante junção ferroviária e centro administrativo, mas Moçambique permanecia basicamente um país de cidades de empresas e pequenos centros administrativos, muitas vezes situados em antigas cidades comerciais como Quelimane, António Enes (a antiga Angoche) ou Ibo. Vastas zonas do país pouco ou nada viram deste desenvolvimento moderno. A maior parte do norte não tinha estradas, caminhos-de-ferro, aeródromos, telecomunicações nem energia eléctrica. Apesar de prosseguir a cultura forçada do algodão ao longo da década de 1940 e as companhias das plantações de açúcar, o norte de Moçambique manteve-se, predominantemente, uma terra de camponeses e comunidades agrícolas governadas à maneira tradicional [...] (1997, p. 407).

Como veremos a seguir, Ana Mafalda Leite assinala que alguns anos mais tarde, a propósito do início da guerra de independência, houve certo avanço do ponto de vista do desenvolvimento urbano de Moçambique. A princípio, tal afirmação pode parecer paradoxal, uma vez que territórios em situação de guerra estão fadados à destruição e não a progressos e avanços. No entanto, é imperioso lembrar que “O início das operações da Frelimo ocorreu no dia 25 de setembro de 1964, com o ataque a vários pontos administrativos e militares na província setentrional de Cabo Delgado” (VISENTINI,

2012, p. 92), ou seja, ao norte, longe dos principais centros urbanos de Moçambique. Ademais, Portugal tentava desde a década de 1950 convencer as autoridades da ONU de que suas colônias na África eram “províncias ultramarinas”. Dessa forma, a manter viva a chama do sonho imperialista português, “Salazar quis administrar aos olhos do mundo a prova que o nosso colonialismo (isto é, dos portugueses) é de essência positiva e radicalmente diferente dos outros (LOURENÇO, 2014, p. 29). Enfim, segundo a autora de *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, será a partir desta altura que o mundo tradicional rural se tornará mais vulnerável diante das transformações da modernidade:

[...] quando na década de sessenta a maioria dos países africanos obtém as independências, inicia-se nas então colônias da Guiné, Angola e Moçambique a guerra colonial, e um processo de desenvolvimento e crescimento urbanos que não teve lugar na maioria dos outros países. Estes dois fenómenos contribuíram e afectaram, ainda mais, a já existente fronteira entre o mundo rural e a cidade, ou se quisermos, entre uma “modernização” forçada e um enfraquecimento das ligações com o mundo tradicional rural. Se juntarmos a estas contingências históricas as guerras civis que tiveram lugar no pós-independência, verifica-se que a relação das cidades com o mundo clânico e do interior, onde as tradições orais mais vivamente se mantêm, foi sendo cada vez mais perturbada e alterada (LEITE, 2014, p. 32).

A propósito da independência, formalmente instituída em 1975, em *A causa das armas* – obra de cunho antropológico sobre a guerra fratricida em Moçambique – Christian Geffray relata que no auge da glória e do entusiasmo de romper as amarras coloniais portuguesas, enquanto representantes da população colonizada, um grupo muito restrito de intelectuais revolucionários “receberam nas mãos as chaves de um país de treze milhões de pessoas” (1991, p. 15). Ao discorrer criticamente sobre as políticas implementadas pela Frelimo, Geffray salienta que o discurso do governo recém-instituído não reconheceu a autonomia das populações rurais, entendendo-as como obsoletas e retrógradas, constituindo-se como verdadeiros empecilhos fadados ao desaparecimento em prol da construção do “homem novo”. Nesse sentido, para pôr em prática o novíssimo projeto de nação, foram desenvolvidas estrategicamente como medidas políticas e sociais a edificação das controversas “aldeias comunais”:

De Norte a Sul do país (do Rovuma ao Maputo), independentemente dos sistemas sociais, da sua história, quer se tratasse de agricultores, de caçadores, de pescadores, de produtores de sorgo, de mandioca, de milho, de amendoim ou de algodão, de proprietários de coqueiros, de citrinos ou de cajueiros, de regiões de grande migração, de forte produção mercantil, de zonas afastadas ou de áreas próximas de centros urbanos, todos os habitantes das regiões rurais, ou seja mais de 80% dos

treze milhões de moçambicanos, deveriam acabar por deixar as suas casas para se juntarem nas aldeias. Deveriam depois abandonar progressivamente as suas antigas terras, propriedades e prerrogativas familiares ou individuais para se dedicarem aos trabalhos colectivos nos campos da cooperativa de produção, no quadro de uma organização do trabalho mais eficaz e fraternal (*ibidem*, p. 15).

Se por um lado, os dez anos da guerra de libertação, que se estenderam de 1964 a 1974, foram um período bastante improdutivo do ponto de vista romanesco, sendo *Portagem* – publicado em 1966, mas escrito na década anterior – o único romance a representar uma incursão do novo gênero literário em Moçambique. Por outro, os primeiros dez anos do pós-independência também foram de acentuada inércia e inatividade para a prosa de ficção. Como já referimos, nessa época vigorou fortemente a poesia de combate afinada com os ideais do Partido, anulando a noção de autoria, recorrendo a uma linguagem clara e objetiva capaz de comunicar as massas, exaltando a figura do poeta-combatente, o que na prosa não é facilmente verificável, pois os títulos ficcionais desta época são raríssimos. Portanto, é no mínimo curioso observar que os elementos que serviriam de alicerce para a composição dos primeiros romances contemporâneos em Moçambique, isto é, recursos estéticos oriundos das tradições orais, de seus usos e costumes, em suma, deste vasto universo multifacetado, foram dogmaticamente perseguidos pelas novas diretrizes políticas, as quais tinham como objetivo o total rompimento com as comunidades tradicionais. Enfim, nas palavras de José Luís Cabaço, “o próprio projeto modernizante surgiu como negação de uma existência característica das comunidades africanas: a negação aos seus usos e costumes. Talvez estejam aí as razões do seu fracasso” (2001, p. 108).

Pertencente aos quadros da Frelimo, inclusive com passagem pelo Niassa para trabalhar na organização das chamadas aldeias comunais (LABAN, 1998, p. 857), Albino Magaia, além de jornalista e poeta, é autor de *Malungate*, cuja capa da primeira edição traz a referência do gênero ao qual supostamente pertence: romance. Assim, publicado pela AEMO, embora não especifique a data, na última página há uma indicação cronológica que nos remete ao mês de outubro de 1984¹³². É interessante notar que a esta altura, a despeito da carência de títulos romanescos em Moçambique, a Associação dos

¹³² Embora não conste a data de publicação de *Malungate* no próprio volume, no paratexto de *Informação em Moçambique: a força da palavra* (1994), também da autoria de Albino Magaia, a indicação da publicação nos remete ao ano de 1987.

Escritores de Moçambique, fundada em agosto de 1982, demonstra alguma preocupação com o gênero que ainda não tinha fincado raízes no país.

Entretanto, em termos genológicos, *Malungate* se assemelha mais a uma novela¹³³, pelo número de páginas que apresenta, se fôssemos utilizar um critério não tão rigoroso, mas que ainda vigora, além de ter uma divisão em duas partes bastante irregulares¹³⁴. Ao longo de suas cento e vinte cinco páginas, questões sobre o empossamento de terra no colonato do Limpopo, nas localidades fictícias de Milalene e Nhembetini, vêm à tona no embate entre o branco colonizador português, referido como Soares, e o negro agricultor, o velho patriarca Malungate. A indicação temporal do fim da primeira parte, “Dezembro 1974/Abril 1975”(p. 91), assinala de maneira incontestável o período de transição por que passava o povo moçambicano. Além disso, o posicionamento ideológico de Albino Magaia, sempre de apoio incondicional à Frelimo, ficará patente aos esboçar na narrativa a decadência do clã Malungate alicerçado em antigas tradições, bem como na vida promissora que o caçula Ntoninhana, narrador e protagonista – convertido no cidadão António do Amaral Malungate – terá ao decidir morar na capital.

Ao que parece, preterido pela crítica literária, *Malungate* vale como prosa de ficção que retratou com realismo o momento de transição entre o colonialismo e o primeiros anos ainda esperançosos do pós-independência. Tal qual a poesia de combate, cujos poemas, “eram fracos e de uma grande militância” (LABAN, 1998, p. 1058), segundo Ungulani Ba Ka Khosa, relegados à importância duvidosa no bojo da literatura moçambicana pelo seu viés fortemente *engagé* – o que evidentemente pode ser contestável – o “romance” de Magaia, como estampou a chancela da AEMO, talvez não tenha logrado o êxito esperado como objeto cultural e artístico, mas pode ter servido para conscientizar seu público e aumentar o número de militantes e simpatizantes da Frelimo, em franco declínio após a primeira década no poder, pois na época da luta de libertação, como afirma Magaia: “Tinha camponeses em fartura, para fazer a guerra, mas não tinha cabeças instruídas para ajudar” (LABAN, 1998, p. 851).

¹³³ Quanto ao gênero literário novela, Massaud Moisés afirma o seguinte: “O vocábulo ‘novela’ designa uma forma literária ainda não plenamente configurada, em grande parte devido ao critério que continua a ser empregado por alguns estudiosos. No geral, adotam uma distinção mecânica, baseada no número de páginas ou de palavras: a novela conteria de cem a duzentas páginas, ou mais de vinte mil palavras, ou seja, situa-se a meio do caminho entre o romance e o conto, menos extensa que o primeiro, mais longa que o segundo” (s/d, p. 361).

¹³⁴ A primeira parte é subdividida em oito capítulos, indo até a página 95. A segunda, em apenas três, cujo desfecho se dá na página 125.

É de se ressaltar o caráter autobiográfico de *Malungate*, principalmente da segunda parte, na qual Nelson Kapuri se torna o protagonista da novela, sendo o “[...] jornalista mais graduado do jornal, tal por antiguidade, talvez por experiência profissional ou mesmo talvez por tradição” (MAGAIA, s/d, p. 95). Embora um tanto quanto longo, o excerto a seguir faz uma breve menção aos “bandidos”, o que a escritora e ex-guerrilheira Lina Magaia, irmã de Albino Magaia, no mesmo ano de 1987, explorou amplamente nos vinte e dois contos que compõem o seu sanguinário *Dumba Nengue: histórias do banditismo I*, cuja voz narradora infantil da última narrativa indaga: “Os matsanga¹³⁵ têm Pátria?” (1987, p. 88). De qualquer maneira, é imperioso observar que não apenas nestes títulos menos visitados dos Magaia, como também em outros que têm se tornado canônicos, o antagonismo entre Frelimo e Renamo, implícita ou explicitamente, é inescapável à literatura moçambicana, não raro tangendo as biografias dos escritores e diluindo-se ficcionalmente, como acontece em *Malungate*:

Não é ficção no rigor da palavra. Existe em mim um personagem que eu chamo Nelson Kapuri, que é um dos meus pseudónimos. O Nelson Kapuri, para mim, é o Albino Magaia engajado na revolução. É um pseudónimo conhecido, e até alguns amigos me chamam assim. E aquele livro na primeira parte são minhas experiências. Os meus filhos são completamente da cidade, eu não sou. Apesar de que nasci na cidade, tive longos períodos no campo – quer no período em que meu pai estava transferido para o Chókwè, quer nas visitas de férias a Marracuene e Manhiça. As paisagens que são aí descritas, umas são do Marracuene, outras são da Manhiça, outros de Chókwè. Alguns são da minha família camponesa.

O José Luís Cabaço fez-me crítica: “A primeira parte, sim. Mas na segunda parte és demasiadamente tu. Já deixas de ser o artista e passas a ser demasiadamente tu!” E eu aceitei, porque realmente aí já é o Nelson Kapuri, eu próprio, engajado na revolução. Estás a ver que aí entram os “bandidos”, entra a destruição total daquilo que se construiu atrás. É uma parte mais ou menos apocalíptica. Só se safa o próprio narrador quando encontra aquela história de amor que encerra o livro. Ou pelo menos era isso que eu tentei transmitir (LABAN, 1998, p. 865).

Todavia, na primeira parte, a identidade cindida do protagonista, entre o campo e a cidade, é sintomático de que mesmo com a independência há um ônus em querer habitar os centros urbanos, no caso, a cidade de Lourenço Marques (Maputo), incursionando antes e gradativamente pelos subúrbios, como sucede a Ntoninhana. Para a maioria da população, algo pertencente mais ao plano das idealizações que do mundo factível, o que

¹³⁵ Termo utilizado para se referir aos soldados da Renamo, principais inimigos da Frelimo durante todo o período da guerra civil. A raiz etimológica da palavra “matsanga” é o nome do primeiro líder da Renamo: André Matsangaíssa. Dessa forma, tal neologismo funciona também para designar os bandidos armados ou criminosos pertencentes ao grupo rival.

na prática talvez seja a permanência do indivíduo na periferia. Para o caçula dos Malungate, uma dificuldade que implica anular completamente o seu passado tradicional – como queriam as lideranças governamentais para a arquitetura da nova nação – mas que poderá ser, afinal, a sua “terra prometida”:

[...] A vontade de querer cortar com um passado que me envolvia todo até o mais fundo das minhas entranhas, era um sentimento deveras doloroso. Havia momentos em que me sentia atraído. Mas para mim, agora nem Milalene nem Nhembetini. Para quê? Para ouvir o meu irmão a lamuriar-se da sua ambição de emigrar para a África do Sul? Para ouvir o meu pai dizer que eu sou o chefe de um clã decadente? Dos Malungate só ficará o nome e as glórias do passado. Éramos representantes de uma aristocracia rural decadente. A quantidade de bois e de cabritos não eram suficientes, quanto a mim, para justificar o culto da nossa ascendência sobre as demais famílias. Agora que o Soares nos tinha posto na desgraça que restava desse orgulho enraizado no passado? Não, decididamente não. O meu futuro devia ser todo feito na cidade. Lourenço Marques era a minha terra prometida muito embora, como já o sentia na carne, a integração não haveria de ser fácil. Por isso a minha mais alta ambição naquele momento era tirar o Curso Comercial (MAGAIA, s/d, p. 53).

Ora este entre-lugar que pode ser depreendido de *Malungate* através da trajetória de seu protagonista não é exatamente algo novo nas letras moçambicanas, pois oriundo da Mafalala – ambiente que pode nos servir como paradigma – José Craveirinha já havia manifestado interesse estético por este espaço intermediário a contrapor, no poema a seguir, as discrepâncias de ordem material entre a cidade e o subúrbio:

2.^a Ode ao inverno

Fora

a cacimba¹³⁶ enche a noite africana

de treva branca

e os faróis do Buick¹³⁷ abrem

¹³⁶ Designa uma espécie de névoa intensa que ocorre na época estiagem, entre maio e agosto, no continente africano. Tal vocábulo pode aparecer também no masculino, como no título de um dos livros da chamada literatura colonial, *Cacimbo*, publicado em 1972 por Eduardo Paixão. Uma derivação do termo também pode ser facilmente observada no título do livro do escritor português Manuel Bastos, *Cacimbados: a vida por um fio*, publicado em 2008, cuja narrativa relata o percurso de um soldado e da sua Companhia em Moçambique nos últimos anos da Guerra Colonial.

¹³⁷ Trata-se de um carro antigo, da *General Motors*, que durante muitos anos foi comercializado nos Estados Unidos como um automóvel de luxo, superando muitos concorrentes e fazendo frente aos famosos *cadillacs*.

caminho à força.

Mas dentro do xigugo¹³⁸

o óxido de carbono

dos fogareiros acesos de carvão

liberta para sempre

os negros do subúrbio

suavemente (1974, p. 52).

Além de José Craveirinha, Francisco Noa aponta o escritor Aldino Muianga como um dos autores representativo da prosa de ficção que privilegia o espaço suburbano, o qual teve seu primeiro livro de contos, *Xitala Mati*, publicado em 1987. Em ambos, Noa vai identificar que sob a complexa pátina identitária haverá a marca iniludível da ruralidade, seja como “paraíso perdido” ou “inconsciente coletivo”:

Situado entre o campo e a cidade, o subúrbio mantém, em relação ao primeiro, o vínculo das origens que se vai diluindo num substrato que adquire, em determinados momentos, contornos quase míticos. Se no caso de Craveirinha o campo se apresenta como uma dimensão evanescente e difusa, uma espécie de paraíso perdido, em relação a Aldino Muianga trata-se de um espaço que se institui como um repositório de valores e de vivências que legitima a condição primeira e derradeira dos seres que representa, isto é, inconsciente coletivo de uma identidade ancorada, em última instância, na ruralidade (2008, p. 39).

“A inscrição desse lugar intermediário no imaginário que a literatura aciona exprime um interessante deslocamento e traduz a tendência ao romance que começa a partilhar com o conto e a poesia o espaço literário” (2014, p. 397), é o que afirma Rita Chaves, ciente de que o gênero romanesco tem uma maior predisposição para desenvolver-se em espaços urbanos. Dessa forma, no artigo intitulado “Pontos para um estudo comparativo sobre aspectos e problemas da literatura em Angola e Moçambique” – o qual revelou-se muito importante para a profundidade de nosso debate – a especialista em literaturas africanas reúne uma série de argumentos que nos ajudam a compreender a razão pela qual o romance enquanto modalidade literária foi uma prática muito tardia no território moçambicano, onde a oralidade e a prevalência do espaço rural indubitavelmente demarcam o desenvolvimento do gênero:

¹³⁸ Casebre.

Na raiz dessa ligação com o universo da oralidade, enquadra-se a dimensão rural da sociedade moçambicana. Não podemos esquecer que, ainda hoje, a despeito do êxodo provocado pelas sucessivas guerras, diferentemente do que ocorre em grande parte dos países africanos, a esmagadora maioria da população vive no campo. Acrescesse a isso a presença efetiva da ruralidade na base cultural dos habitantes da cidade, sobretudo nos subúrbios que guardam uma proximidade muito grande com as matrizes tradicionais definidoras do campo (2014, p. 396).

No referido artigo, Chaves traz ainda uma valiosa reflexão que Mia Couto tece em “A pestana vigiando o olhar”, ao avaliar a magnitude da obra do escritor angolano Pepetela, bem como sua reverberação em Moçambique. O texto compõe o volume *Portanto... Pepetela*, publicado em 2009 e organizado por ela e pela professora Tania Macêdo. Enfim, para começarmos a pôr termo à questão dos aspectos urbanos, suburbanos e rurais atrelados aos gêneros literários moçambicanos, sobretudo ao lento ressurgimento do romance, as palavras de Mia Couto aqui elucidam uma vez mais os desdobramentos atinentes à ruralidade que em seu país parece postergar um exercício mais constante da prosa de ficção:

Sou um escritor. Sinto os livros sem os querer entender e julgar. Os moçambicanos sempre espreitaram matreiramente para o que produziam os nossos “primos” angolanos, lá da outra África. Fomo-nos habituando a um certa divisão de gêneros entre as nossas literaturas – Angola ficava com os prosadores, Moçambique com os poetas.

Esta diferença parecia explicada: Angola era mais uma nação já feita, com uma maior taxa de urbanização. Partia-se da ideia de que a prosa nasce na cidade e que Angola possuía das mais antigas cidades de todo o continente. Mais rural, o meu país estaria preso a uma visão poética do mundo.

Não sei se isto corresponde à realidade. Sei que a escrita de Pepetela continha, desde o primeiro livro, um sentido de nação, uma proposta de integração de tempos e espaços que, em geral, não transparecia tão vivamente na produção literária que se ia fazendo no nosso país. Os moçambicanos cantavam a nação que haveria de vir. E, para isso, para evocar esse projeto, a poesia parecia mais apta. Os angolanos reclamavam a nação que já havia (p. 82).

Da autoria de Nazir Ahmed Can, novo volume a contribuir para a crítica das literaturas africanas de língua oficial portuguesa e, especificamente, para a modalidade moçambicana, *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de inslilio*, publicado em 2020, sob a chancela da editora Kapulana, tem por mérito a busca por uma melhor compreensão de como a espacialidade é articulada em muitas narrativas de Moçambique, consolidando-se como elemento revelador de uma espécie de sentimento de estranheza vivido pelas personagens dentro das fronteiras da própria nação. Ao dedicar

um capítulo de seu trabalho à cidade de Maputo, Can nos fornece subsídios para, em nossa investigação romanesca, encararmos a ambientação urbana da capital como um lugar de hostilidade e de agonia, dédalo onde se perde o sentido de nacionalidade ainda não assente completamente nas mentes dos indivíduos nem na letra literária:

São diversos os anseios e os malogros que o mundo urbano motivou e continua a produzir em personagens, narradores, autores e até mesmo leitores de todo o mundo. Quanto a Maputo, a história parece ser outra. Para os romancistas moçambicanos, a cidade tem apenas um sentido: o grande e agonizante beco sem saída.

Capital institucional das letras nacionais, Maputo emerge apenas nas últimas décadas como ambiente ficcional e objeto de análise no romance, gênero também tardio no país. Dramatizam-se, desde então, a perda de reciprocidade, o ciclo do caos e a voragem dos outros. O “eu”, de narradores e/ou protagonistas, apresenta-se geralmente como um espaço impoluto que se contrapõe à urbe e às suas formas de corrupção. A solidão distintiva do herói é sublinhada inclusive quando seu olhar se dirige ao coletivo condenado. A distância entre o “eu” e o “eles” faz nos recordar que as ideias de nacionalidade e de nacionalidade literária, cujos contornos a grande cidade tende a construir, ainda não se encontram totalmente consolidadas. Na maioria das narrativas, observamos que, em vez de coletivos cruzando-se e revitalizando afinidades ou disputas, o indivíduo desempenha a antiga função de antena: de cima, enquanto une mundos distantes, enxerga no traçado da cidade um limite de natureza social, política, filosófica e até mesmo literária (p. 82).

Forma literária em permanente transformação, evidentemente que uma análise como esta só foi possível dadas as mais de três décadas transcorridas da publicação de *Ualalapi*, em 1987, marco inicial da nova fase romanesca em Moçambique, pelo que o romance “é hoje o gênero mais pujante do país” (CAN, 2020, p. 24) e a modalidade moçambicana tem, aos poucos, conquistado um lugar de destaque na seara das literaturas africanas de língua oficial portuguesa em dimensões internacionais. No entanto, ainda pesa sobre os romancistas, como veremos, alguma desconfiança em relação à qualidade do que produzem para obterem um justo reconhecimento nacional, principalmente em se tratando de conterrâneos ou da crítica literária do próprio país, uma vez que as edições têm aumentado consideravelmente fora dos limites de Moçambique. Na verdade, o escritor mais cortejado no exterior nem sempre goza da mesma aprovação em seu próprio país, muitos deles, aliás, têm preferido publicar alhures para só depois enfrentar o certame doméstico.

Somando-se as produções romanescas de Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane, Mia Couto e João Paulo Borges Coelho encontramos mais de três dezenas de romances, sendo os dois últimos os mais profícuos da literatura feita em Moçambique nos

últimos tempos. Todos eles, seja nacional ou internacionalmente, já foram laureados com algum tipo de prêmio devido aos atributos de suas respectivas escritas literárias. Cada qual a seu modo desenvolveu temas e linguagens que têm cativado críticos, diletantes e o público leitor comum ao redor do mundo. Assim, o quarteto goza igualmente de várias obras traduzidas e publicadas fora dos limites de Moçambique, sendo que o gênero romanesco entre eles foi ou ainda é o mais cultivado. Ademais, os quatro têm sido disputados em eventos universitários e em feiras literárias mais expressivas do segmento, seja no Brasil, em Portugal ou noutras regiões. Em suma, as críticas que porventura surgem a propósito de suas obras, desde que tenham alguma fundamentação, podem e devem servir para a ampliação não apenas do bom entendimento deste universo literário específico, mas também de sua melhor apreciação.

No que tange o viés romanesco quanto aos seus limites e a arbitrariedade de certos juízos maniqueístas, os quais determinam o que deve ou não ser um bom romance, o célebre crítico literário do Uruguai, Ángel Rama, astutamente elabora uma definição para tais situações que é tão ampla como as próprias balizas deste tipo de texto literário:

O gênero romance é o “peixe ensaboad” da literatura: não há nada mais difícil de se pegar. Pode-se decretar com motivo sua morte e ele sairá nadando; pode-se levá-lo de volta ao passado, a qualquer estrutura de prosa e ele imediata e diligentemente procurará escapar com o mesmo desembaraço. Gênero vulgar, houve sim, na história da cultura. Das suas baixas origens, o romance extraiu sua capacidade de adaptação, de sobrevivência, de transformação. [...] Toda vez que a retórica pretendeu dignificá-lo (talvez dissecá-lo), ele escapuliu de suas mãos para voltar prazeroso à sarjeta: daí ressurgiu com novas energias, sob novas formas (1988, p. 55).

Na mesma esteira, praticamente lançando mão da mesma imagem para estruturar metaforicamente sua reflexão, não como teórico mas como autor, Mia Couto pondera o seguinte:

As palavras e os conceitos são vivos, escapam escorregadios como peixes entre as mãos do pensamento. E como peixes movem-se ao longo do rio da História. Há quem pense que pode pescar e congelar conceitos. Essa pessoa será quanto muito um colecionador de ideias mortas (2005, p. 85).

A ilustrar a dificuldade de que nos fala Rama a respeito do cariz fugidio do gênero romanesco, os moçambicanos têm dois exemplos, no mínimo, muito curiosos. O ano de publicação é o mesmo, 1987, e os textos são respectivamente *Malungate* e *Ualalapi*. Se por um lado, conforme assinalamos, *Malungate*, de Albino Magaia, não traz a data da edição em seu paratexto, mas indica, logo no frontisício, tratar-se de romance, mesmo

tendo as magras páginas de um texto novelístico, não podemos nos esquecer de que tal chancela fora atribuída à maior entidade que se ocupava da literatura moçambicana à época: AEMO (Associação dos Escritores de Moçambique). Por outro, no célebre *Ualalapi*, oriundo da mesma casa editorial, o aparecimento do termo “Contos”, entre parêntesis e imediatamente abaixo ao título da obra, “revela-se controverso, uma vez que *Ualalapi*, não é uma coletânea de contos, mas sim, uma narrativa, estruturada em episódios, tal como uma novela ou um romance” (MARTINS, 2010, p. 232). Enfim, a dissensão genológica em relação ao romance, longe de ser um problema exclusivo da crítica literária, marcaria, como se pode notar, a primeira fase produção da romanesca de Moçambique no pós-independência também nos campos autorais e editoriais. De resto, o pretense “romance” *Malungate* padece no olvido dos tempos a aguardar leituras mais verticais de suas páginas, na medida em que o livro de “contos” *Ualalapi* – obra-prima de Ungulani Ba Ka Khosa – tornou-se o romance fundador da fase mais vibrante do gênero romanesco em Moçambique.

Importante figura das letras e da cena cultural de Moçambique, sobretudo a partir de fins da década de 1980, Nelson Saúte é um autor experimentado que transitou por diversos gêneros literários e talvez até tenha tido maior repercussão como sistematizador notável da literatura moçambicana. Para tanto, em 1989, em parceria com Fátima Mendonça, organizou, sob a chancela da AEMO, a *Antologia da nova poesia moçambicana: 1975-1988*. Em 1992, desta feita com António Sopa e pela Edições 70, casa editorial de Lisboa, publicou *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Além disso, organizou e prefaciou, em 2004, outra volumosa recolha: *Nunca mais é sábado: antologia de poesia moçambicana*, lançada pela Dom Quixote, editora lisboeta que seria responsável também por publicar os títulos autorais de Saúte. Assim, também não terá sido de pouca valia a sua contribuição na revista *Tempo*, no jornal *Notícias*, bem como em programas radiofônicos e televisivos de Moçambique, os quais lhe concederam uma visão ampla e perspicaz de questões políticas, sociais e artísticas de seu país.

Todavia, foi na prosa de ficção, especificamente na seara das narrativas breves que Nelson Saúte conseguiu reunir o seu mais significativo volume como antologista: *As mãos dos pretos*, lançado no ano de 2002 pela editora lisboeta Dom Quixote. Trata-se do título epônimo do conto da autoria de Luís Bernardo Honwana que está presente e dá nome à coletânea, sendo um dos mais belos textos de toda a literatura moçambicana que, a princípio, fora veiculado em *Nós matamos o cão tinhoso*, em 1964. Dessa forma, em *As mãos dos pretos*, podemos constatar um número expressivo de mais de três dezenas

de prosadores¹³⁹, de ofício ou bissextos, os quais ganhariam certa visibilidade fora de Moçambique ao longo das mais de cinco centenas de volumosas páginas que compõem o livro. Uns tornando-se paulatinamente nomes canônicos da literatura moçambicana, outros, silenciosamente desaparecendo nas brumas do tempo. No cômputo geral, entretanto, verifica-se substancialmente nessa antologia uma farta gama de linguagens e estilos que foram responsáveis pelo ressurgimento vigoroso da prosa de ficção em Moçambique. Ora, é o próprio antologista que relata surpresa diante da pujança verificada no material recolhido:

Ao reler alguns dos autores aqui reunidos, ao confrontar-me com tantos outros que distraidamente não lera, fiquei dividido entre o espanto da descoberta de uma literatura pujante e a necessidade de valorização de alguns outros autores que não têm, provavelmente, a mesma expressão inventiva. Mas, sabe-se, uma literatura não é feita só de grandes obras. Pelo que os outros também cabem no bojo desta viagem (SAÚTE, 2002, p. 22).

Da própria lavra, destacam-se na bibliografia autoral de Nelson Saúte as histórias de *O apóstolo da desgraça*, de 1996; uma incursão pelo universo romanesco com seu romance de estreia intitulado *Os narradores da sobrevivência*, de 2000; os contos de *Rio dos bons sinais*, de 2008, referência direta ao rio Quelimane que corre pela província da Zambésia, localizado no centro de Moçambique. Em suma, todos estes títulos foram lançados em Lisboa, sob a diligência das Publicações Dom Quixote. Em 2006, dois anos antes, em coautoria Roberto Chichorro, um dos mais expressivos artistas plásticos de Moçambique – tal como José Craveirinha e Noémia de Sousa, oriundo da Mafalala, conhecido bairro entre a cidade colonial dos brancos e a cidade de caniço dos negros – Saúte publicou no Rio de Janeiro, pela Língua Geral, *O homem que não podia olhar para trás*.

Quanto ao que pode ser útil para as atividades de crítica literária que tem como escopo a literatura moçambicana, em *Os habitantes da memória*, volume publicado no Mindelo com o auxílio da Embaixada de Portugal, Nelson Saúte concede-nos uma importante contribuição ao entrevistar cartorze escritores moçambicanos e construir a

¹³⁹ Em *As mãos dos pretos*, por ordem alfabética, os autores contemplados são: Albino Magaia, Aldino Muianga, Aníbal Aleluia, Ascêncio de Freitas, Calane da Silva, Carneiro Gonçalves, Castigo Zita, Fernando Manuel, Heliodoro Baptista, Isaac Zita, João Dias, José Craveirinha, José Pastor, Júlio Bicá, Juvenal Bucuane, Leite de Vasconcelos, Licínio Azevedo, Lília Momplé, Luís Bernardo Honwana, Luís Carlos Patraquim, Marcelo Panguana, Mia Couto, Nelson Saúte, Orlando Mendes, Orlando Muhlana, Paulina Chiziane, Pedro Chissano, Raul Honwana, Ruy Guerra, Rui Knopfli, Suleiman Cassamo, Tomás Vieira Mário, Ungulani Ba Ka Khosa e Virgílio de Lemos.

partir de seus testemunhos “uma obra fundamental, segundo José Eduardo Agualusa, para todos os que querem compreender o processo de formação e de afirmação da literatura de Moçambique” (AFONSO, 2004, p. 285). Nessa mesma esteira, há ainda um mais antigo e significativo livro de entrevistas feitas por Saúte com grandes romancistas portugueses¹⁴⁰, de 1990, materializado em *A ponte do afecto* e publicado em Maputo. Enfim, o profundo conhecimento de Nelson Saúte em relação à literatura moçambicana, como antologista, crítico e autor, somado a seu interesse pela literatura portuguesa, como sugere este último título, além de sua polivalência nos meios de comunicação, provavelmente sejam os fatores preponderantes que o levaram a ser redator de importantes periódicos em Portugal, a exemplo de o *jornal de letras* e o *Público*.

Por ocasião do Colóquio Internacional “África, oceanos e narrativas”, ocorrido na Universidade de São Paulo, de 16 a 18 de outubro de 2017, no qual jovens e tarimbados especialistas¹⁴¹ de diversas áreas das ciências humanas se reuniram para tratar de aspectos históricos e culturais do continente, dentro do quadro “Conversa com escritores”, a encerrar as atividades do primeiro dia, Nelson Saúte fez valer a sua verve de habilidoso comunicador¹⁴² ao lado do professor José Luís Cabaço, este último incumbido de moderar sua interlocução. Deste modo, Saúte fez uma breve análise panorâmica da história da literatura moçambicana, a qual está majoritariamente em consonância com o que críticos literários e investigadores têm se dedicado a esquadrihar nos últimos anos.

Em tom de polêmica e ao mesmo tempo cortês, numa atmosfera própria de velhos amigos que se encontram depois de longa data, Saúte disse que a geração de José Luís Cabaço e Óscar Monteiro¹⁴³, além de outros – aqui claramente se reportando às lideranças frelimistas que contribuíram assiduamente com o processo de transição – tiveram uma

¹⁴⁰ Trata-se de Baptista-Bastos, João de Melo, José Cardoso Pires, José Saramago, Lídia Jorge e Mário de Carvalho.

¹⁴¹ Participaram da mesa intitulada “Narrativas literárias africanas: a propósito de terras e mares”, Elena Brugioni, Júlio Machado e Nazir Can; “Da sessão sobre “Narrativa cinematográfica: imagens das Áfricas e suas gentes”, Aparecida de Fátima Bueno, Fabiana Carelli, Livia Apa e Maria do Carmo Piçarra; Em “Historiografia e narrativa: lugares de resistência”, foi a vez de Arlindo Caldeira e Mônica Lima; a última mesa, “Colonialismo, memórias e narrativas”, contou com a presença de José Luís Cabaço e Raquel Gomes.

¹⁴² Para além da experiência radiofônica e televisiva em Moçambique, em terras lusitanas, Nelson Saúte licenciou-se em ciências da comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

¹⁴³ Óscar Monteiro estudou Direito em Portugal e atuou pela Frelimo clandestinamente, além de ter sido representante do movimento na Argélia. Foi ativo partícipe das negociações dos Acordos de Lusaka – nos quais as lideranças portuguesas reconheceram formalmente o direito do povo de Moçambique à independência – e, posteriormente, integrou o governo de transição em Moçambique.

espécie de política de silêncio como parte do projeto para atingir o fim último da revolução. No entanto, Saúte afirma que há a necessidade de romper e mostrar as contradições daquela época, pelo que acaba modalizando seu discurso, visto o terreno movediço que principia a percorrer, e contorna a diatribe: “na verdade, estamos muito perto da realidade para escrever sobre ela.”

O trecho acima decerto indicia uma postura simultaneamente provocante e corrosiva, a qual parece fazer parte do perfil de intelectual que Nelson Saúte quer perpetrar em meio à vetustez que frequentemente assombra os liames acadêmicos. No que concerne ao universo romanesco de Moçambique, é ainda do mesmo modo que ele afiança que “Mia Couto é um excelente ouvido”, dizendo que “o romance moçambicano é um bocado de histórias acopladas”, sentenças que não deixam de ter sua veracidade, como já analisamos anteriormente, tanto em relação à importância da escuta na letra de Mia Couto, como também no procedimento pelo qual muitos escritores moçambicanos fazem o encadeamento de suas histórias, seja através dos “homens-narrativa”, ou mais especificamente das “narrativas-engaste”, de Todorov (2018, p. 105), seja pela perspectiva dos “provérbios narrativos” de Emmanuel Obierchina (1993, p.125). Contudo, sem mencionar ao público presente no referido colóquio quais seriam seus critérios analíticos, Saúte simplesmente arremata seu discurso sobre a literatura moçambicana: “Não há um grande romancista em Moçambique!” Daí, como *mimesis* de mordacidade, diríamos concordar com a assertiva de Nelson Saúte: é verdade que não há um grande romancista em Moçambique, há certamente mais que um.

Não se trata, pois, de uma sobrevalorização descabida de romancistas com potencial para num futuro, próximo ou distante, galgarem o merecido reconhecimento, mas de escritores que presentemente têm ocupado um lugar de destaque dentro do sistema literário supranacional de língua portuguesa, com títulos bastante celebrados pela crítica e pelo público leitor, mesmo que não obtenham os mesmos resultados de excelência a cada publicação, o que deveria ser visto com muita naturalidade pela crítica. Certamente as novas edições e inúmeras traduções em espaços geográficos distintos, para além de honrosas distinções materializadas em prêmios literários internacionais, talvez possam dimensionar a grandeza dos romances bem como de seus criadores. No entanto, internamente, as loas não são consensuais, sentimento típico de países subdesenvolvidos saídos de complexas relações coloniais em que o capital cultural é por vezes ignorado ou suplantado sem constrangimentos pelo de natureza econômica.

À guisa de comparação, os catorze contos inacabados que compõem *Godido e outros contos*, publicados postumamente em 1952, ao lado dos sete de *Nós matamos o cão tinhoso*, de 1964, fulguram como o mais recuado farol que a crítica literária enxergou unanimemente na prosa de ficção como paradigma a singrar os mares do devir literário moçambicano, concedendo a João Dias e Luís Bernardo Honwana o *status* de exímios escritores, não obstante uma única obra ficcional¹⁴⁴ que respectivamente legaram. Ora, o que diríamos se *Ualalapi*, *Terra sonâmbula*, *Niketche: uma história de poligamia* ou *As visitas do Dr. Valdez* fossem os únicos títulos romanescos de seus autores? Não restam dúvidas de que tais livros, dentre muitos outros do universo romanesco moçambicano, não apenas pela novidade que representam no âmbito literário de língua portuguesa a imprimir as cores locais de Moçambique, mas também pelo que conseguem desconstruir, de modo geral, da visão negativa e esterotipada da África, mereceriam um lugar na estante da literatura universal ou naquela cuja preocupação se estende incontornavelmente à uma necessária alteridade.

A seguir passaremos a analisar com algum rigor os aspectos históricos no amálgama literário de *Campo de trânsito*, de João Paulo Borges Coelho, e de *Entre as memórias silenciadas*, da autoria de Ungulani Ba Ka Khosa. Em ambos os romances vemos que há um esforço autoral para tentar resgatar através do signo literário a memória de um passado silenciado e denunciar as mazelas de tempos sombrios que, ao fim e ao cabo, constituiu-se como um velado estado de exceção.

2.3. A FICÇÃO ROMANESCA NOS DESVÃOS DA HISTÓRIA: ENTRE AS MEMÓRIAS SILENCIADAS, DE UNGULANI BA KA KHOSA, E CAMPO DE TRÂNSITO, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

Em certa ocasião Ernest Cassirer afirmara: “A arte e a história são os mais poderosos instrumentos da nossa natureza humana” e, na sequência de seu raciocínio, emendou uma capciosa pergunta: “Que saberíamos sobre o homem sem essas duas fontes de informação?” (1994, p. 145). Enquadrando-nos no âmbito literário como fecundo

¹⁴⁴ Em 2017, Luís Bernardo Honwana lançou o livro intitulado *A velha casa de madeira e zinco*, cinquenta e três anos depois de *Nós matamos o cão tinhoso*, cujos textos se afastam de uma investida ficcional para ceder espaço a um tom, ao mesmo tempo, ensaístico e de intenção cronista empenhado, portanto, em perscrutar questões identitárias de Moçambique que giram em torno do patriotismo.

campo em meio a tantas outras formas de arte, antes de qualquer tentativa de resposta, por mais óbvia que seja, um aspecto importantíssimo irmana inevitavelmente as relações existentes entre literatura e história: os meios de expressão que possibilitam o engendramento da narrativa ficcional são os mesmos que municiam a narrativa histórica. Por conseguinte, François Furet, em *A oficina da História*, expõe a seguinte reflexão:

A história é filha da narrativa. Não se define por um objecto de estudo mas por um tipo de discurso. Dizer que estuda o tempo não tem de facto outro sentido que dizer que dispõe de todos os objectos que estuda no tempo: fazer história é contar uma história [...] A divisão do tempo é portanto aqui inseparável do carácter empírico do “assunto” da história (s/d, p. 81).

É necessário ponderar que sobejamente trazida ao debate por uma infindade de intelectuais e pesquisadores que se debruçaram sobre questões que envolvem literatura e história, em análises cujo alcance se torna incomensurável dada a multiplicidade dos períodos históricos e as não menos abundantes expressões e singularidades literárias oriundas de cada recôndito lugar do globo, a antiquíssima diferenciação aristotélica entre o ofício do historiador e do poeta ainda pode funcionar como proveitoso *point de départ* para tal discussão na contemporaneidade. Eis o que, em sua célebre *Arte poética*, o pensador grego conjectura no capítulo IX, tópico consagrado à História e poesia:

[...] é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser História, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de carácter mais elevado que a História, porque a poesia permanece no universal e a História estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcibiades¹⁴⁵ fez ou que lhe aconteceu (s/d, p. 252).

Aqui não seria muito funcional a distinção entre poesia e prosa – esta última objeto de nossos esforços em sua modalidade romanesca – pois a noção que os gregos tinham

¹⁴⁵ Alcibiades (450-404 a.C.), estratega e político ateniense, célebre por sua beleza, vivacidade de espírito, carácter leviano e voluptuoso que o tornou num pesadelo de sua pátria. Fora responsável por retomar o domínio do Mar Egeu para Atenas, mas posteriormente culpado pela derrota em Notium e pelo desastre naval em Egospótamo, pelo que se retirou para Queroneia. Sabe-se também que foi acusado de sacrilégio pela profanação de estátuas do deus Hermes e destituído em alto-mar, tendo que desertar e refugiar-se em Esparta.

de poesia não se coaduna aos conceitos que fundamentam a poesia moderna produzida nos últimos séculos, sobretudo ao que entendemos por versificação (rima, metrificação, ritmo, etc.), sendo, portanto, à guisa de exemplo, a *Iliada* e a *Odisseia*, ambos textos atribuídos a Homero, poemas consagrados e basilares do que teria sido a poesia épica na Antiguidade Clássica. No entanto, também pelo seu forte aspecto narrativo, podemos nos debruçar em tais textos do mesmo modo pelo qual lemos qualquer texto em prosa. Ao que se sabe, o hexâmetro dactílico, também chamado de heróico, entendido como unidade métrica ou esquema rítmico, é associado à poesia greco-latina, estabelecendo-se como a mais antiga forma métrica da poesia épica grega. Em suma, era a alternância de sílabas longas e breves arranjadas minuciosamente pelo poeta que dava aos poemas à musicalidade desejada no ato da declamação (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 19). De resto, sabe-se que tais poemas foram elaborados ao longo de séculos de tradição oral, cujas composições eram da autoria dos aedos, os quais cantavam acompanhados da lira¹⁴⁶ ou da *phorminx* (tipo de cítara mais simples e mais leve), o que lhes dão, a exemplo do que ocorre ainda hoje na África, certos contornos grióticos¹⁴⁷, evidentemente, numa muito remota comparação.

No tocante à historiografia de Angola e Moçambique, bem como em seu entrelaçamento com as narrativas ficcionais – aliás, mais assertivamente através das formas romanescas moçambicanas – ao analisar os romances *O outro pé da sereia* (2006), da lavra de Mia Couto, e *Choriro* (2009) de Ungulani Ba Ka Khosa, Carmen Lúcia Tindó Secco constata a morosidade para a feitura do que ela designa como uma “grande história”, a qual teria necessariamente de ser elaborada pelos próprios africanos, o que,

¹⁴⁶ A lira é um instrumento ligado ao deus Apolo e pode ser tanto chamada de *Kithara* quanto de *phorminx*. Este último vocábulo é o mais tradicional e aparece referenciado nos relatos homéricos. Geralmente é representado como sendo composto por um casco de tartaruga e arqueado por dois braços através dos quais se esticam as cordas feitas de tripa de carneiro, cuja execução performática deve ser feita com o uso de um plectro. In: *The new grove dictionary of music and musicians*, (1978, p. 395), entrada com o verbete “*lyra*”.

¹⁴⁷ No artigo intitulado “Música e poesia na obra de Homero: novas perspectivas na análise da *Iliada* e da *Odisséia*”, Ana Teresa Marques Gonçalves e Marcelo Miguel de Souza salientam a importância original da música nos dois textos fundacionais da literatura ocidental: “É bastante plausível que devamos considerar as obras homéricas como sendo musicais e não meramente poéticas ou poesia, como costuma aparecer na bibliografia dedicada ao tema. Se a esta afirmação se antepõe o argumento de que são as obras puramente poesia, por não termos como conhecer sua melodia original, teríamos de admitir que os fragmentos de vasos helênicos foram feitos como nos chegaram, em cacos, ignorando, portanto, sua forma original, a de uma bela e bem construída cerâmica. Tratar Homero somente como poesia, como a que temos hoje, é tomar a ‘parte’ pelo ‘todo’, o ‘caco’ pelo ‘vaso’” (2008, p. 17).

afinal, não se consubstanciando, tende a ceder espaço para que os escritores, cada qual a seu modo, ficcionalmente, tecam os fios de uma nacionalidade através da escrita literária:

Uma das recorrentes tendências das Literaturas Africanas contemporâneas, tanto em Angola como em Moçambique, é o diálogo entre Literatura e História. Contudo, tais nações carecem, ainda, da publicação de uma “grande história” própria, redigidas por angolanos e moçambicanos. Por intermédio da ficção, muitos dos actuais escritores desses países procuram reescrever suas respectivas nações, efectuando uma revisão crítica do outrora, da história narrada pelos colonizadores, de modo a serem ouvidas as vozes que foram abafadas durante séculos (2012, p. 92).

Ao analisar as relações atinentes entre ficção e história na literatura angolana, especificamente se atendo à obra de Pepetela e a ponderações epistemológicas de cariz meta-histórico, Inocência Mata afirma que da impossibilidade de distinção entre o verdadeiro e o imaginado, a saída seria o posterior consenso de acreditar insuspeitamente na matéria lida, obviamente depois de todo um processo de averiguação, uma vez que existe verdadeira porosidade entre narrativa ficcional e narrativa histórica:

História e ficção situar-se-ão, segundo as reflexões meta-históricas aqui cruzadas, substantivamente no mesmo plano, não apenas pela contaminação entre as duas categorias – *factum e fictum* –, mas pela impossibilidade de distinguir entre o verdadeiro e o imaginado, senão pela consensualidade e após todo o processo de credibilização, que passa também pelo estabelecimento de um protocolo, não de fingimento, mas “de crença” no lido (2010, p. 138).

Em excerto do importante ensaio intitulado “História é um esboço: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance”, o filólogo alemão Eberhard Lämmert pondera que obtida a assunção da subjetividade em suas mais variadas manifestações, a ficção teria grande vantagem em detrimento do discurso histórico, angariando, pois, uma espécie de “nova verdade” em prol da linguagem romanesca:

[...] ao expor de forma radical a subjetividade da perspectiva pessoal, [as composições ficcionais] ganham uma nova verdade. Elas demonstram a refração necessária – e porventura múltipla e subjetiva – na conversão de notícias do passado e, ao mesmo tempo, facilitam o processo dessa conversão ao fazer com que o passado se reproduza preponderantemente em cima de *testemunhos linguísticos*¹⁴⁸ legados. Assim, os romancistas não apenas se furtam ao sofrível debate sobre as relações que os fatos estabelecem com sua transformação em escrita – eles também tornam nítido que, na realidade, narrativas e tradições escritas determinam em grau elevado a visão de história do indivíduo e, em última instância, também visões coletivas de História (1995, p. 303).

¹⁴⁸ Grifos do autor.

Tanto o filósofo Paul Ricoeur, quanto o historiador Michel de Certeau, ambos grandes estudiosos da historiografia em seus múltiplos desdobramentos, segundo François Dosse – este último também historiador –, ligam-se totalmente num horizonte poético sempre inscrito como devir, portanto, invariavelmente caracterizado por uma natureza inacabada que relança indagações ao passado a fim de instaurar uma relação criativa com ele. Assim, segundo o historiador, tal língua poética da experiência nasce simultaneamente com a dicotomia instituída pela modernidade entre as crenças e o crível. Doravante, ela é a retomada ininterrupta de questões sem respostas e descreve muito bem a nova postura do historiador assumindo uma atitude mais humilde, menos segura de trazer à luz respostas definitivas às questões, não obstante mais inclinado agora a fazer perguntas sobre as respostas anteriores (DOSSE, 2006, p. 138).

Mas essa espécie de novo olhar para as análises historiográficas data de momento anterior. Através de estudos pioneiros trazidos à baila por Lucien Febvre e Marc Block, em 1929, podemos nos conscientizar da importância que a *École des Annales* teve na aplicação de métodos pluridisciplinares nos estudos da história, isto é, uma certa convergência das ciências humanas para a averiguação do passado como orientação para a historiografia, a partir de então, não mais pautada pelos grandes acontecimentos da humanidade, mas abrindo possibilidade para outras narrativas que também poderiam auscultar tempos pregressos, instituindo-se como novo paradigma historiográfico. Dessa forma, pelo menos desde o início de 1930, em sua aula inaugural no *Collège de France*, Febvre já havia reivindicado a história como pertencente ao terreno da criação e da construção, pois para ele a história não é um simples discurso desencarnado e desinteressado, muito pelo contrário, é sempre mediatizado pela técnica e sua fronteira se desloca entre o dado e o criado, entre o documento e sua construção, entre o suposto real e as mil e uma maneiras de o dizer (*ibidem*, p. 34).

Nesse sentido, muito em razão do caráter não documental próprio dos textos literários, sobretudo dos países africanos recém-saídos da noite colonial, onde a predominância da oralidade entremeia as relações humanas e convive malgradamente com os resquícios de uma historiografia registrada pela mão do colonizador, “em malhas tecidas por impérios” (SANCHES, 2011, p. 10), no artigo intitulado “Reescrever os limiares da História para repensar a Nação”, Ana Mafalda Leite afirma o seguinte:

Não se trata de abordar o documental como ficção, mas da necessidade de estratégias desenvolvidas no campo da literatura para reinventar o passado. Se a historiografia não permite, a maioria das vezes, a abordagem das narrativas marginais, das vivências esquecidas, e das

emoções que com elas foram experienciadas, a literatura pode ser campo para a invenção de diversas formas de narratividade, em que a pesquisa histórica e antropológica repõe acontecimentos e eventos singulares, envolvidos no desconhecimento, ou caídos no esquecimento (2012, p. 109).

Esquecimento que continua sendo a ameaça perturbadora que paira sobre o pano de fundo da fenomenologia da memória e da epistemologia da história, conforme as elucubrações de Paul Ricoeur (2000, p. 536).

No que concerne à história enquanto campo científico, os ensinamentos filosóficos de Jacques Rancière, presentes nas páginas de *Todos os nomes da história*, serve-nos como relevante substrato teórico, uma vez que Ungulani Ba Ka Khosa e João Paulo Borges Coelho irão manipular e presumir, no cerne da literatura moçambicana e sob a pátina da linguagem romanesca, o que o filósofo francês parece construir como poética do saber, lançando, pois, luz sobre nosso debate:

Uma história, em sentido comum, é uma série de acontecimentos que se passam com sujeitos geralmente designados por nomes próprios. Ora, a revolução da ciência histórica quis justamente revogar o primado dos acontecimentos e dos nomes próprios em benefício dos longos períodos e da vida dos anônimos. Foi assim que ela reivindicou ao mesmo tempo seu pertencimento à era da ciência e à era da democracia. Num segundo nível, uma história é também a narrativa dessas séries de acontecimentos atribuídas a nomes próprios. E a narrativa se caracteriza comumente por sua incerteza quanto à verdade dos acontecimentos relatados e à realidade dos sujeitos aos quais eles são atribuídos (RANCIÈRE, 2014, p. 2).

E o filósofo francês, ao dar continuidade a seu pensamento, atinge o cerne das questões que envolvem literatura e história que aqui nos são caras:

As coisas seriam muito simples se pudéssemos dizer que toda história, como diz a expressão consagrada, é apenas uma história. É próprio de uma história sempre poder ou não poder ser uma história. As coisas também seriam muito simples se a certeza dos acontecimentos acompanhasse a dos sujeitos. Mas é sempre possível atribuir acontecimentos verídicos a sujeitos de ficção ou de substituição e acontecimentos incertos ou fictícios a sujeitos reais. A história divertida e o romance histórico vivem das voltas e reviravoltas permitidas por essa indeterminação (*ibidem*).

De modo sumário, e a partir do *corpus* selecionado para o desenvolvimento de nossa investigação, não incorreríamos em erro se afirmássemos que há uma vocação quase inata da literatura moçambicana para estabelecer um fecundo diálogo com a historiografia. Portanto, se a História não registra a realidade, antes a interpreta dando-

lhes significações a partir das alterações estruturais do edifício social, “também a escrita literária, mesmo a de representação factual, fixa na letra as imagens do passado, que mais não são do que interpretações do passado, versões do Mundo” (MATA, 2010, p. 140).

À guisa de exemplo, é notável que as personagens históricas do Império de Gaza, tais como Ngungunhane e Godido perpassem por quase toda a literatura realizada em Moçambique. Desde Artur Serrano, ainda no século XIX, em 1891, com *Sons orientais*, Estácio Dias (pai de João Dias) com sua novela publicada em folhetins, *Na terra ubérrima*, entre os anos de 1929 e 1930, Rui de Noronha, em 1934, com a publicação do soneto intitulado “Pós da História”, em *O Brado Africano*, o que igualmente faria Noémia de Sousa com o poema “Godido”, lançado em 1950, e há ainda a edição póstuma de *Godido e outros contos*, em 1952, da autoria de João Dias, pela Casa dos Estudantes do Império, a qual também publica, em 1963, o poema “Manifesto”, com referências à corte de Ngungunhane, presente em *Chigubo*, da lavra de José Craveirinha.

Posteriormente, sobre o mesmo temário do império de Gaza, Ungulani Ba Ka Khosa estreia na literatura moçambicana com o romance *Ualalapi*, em 1987; Paulina Chiziane, em 2013, compõe o conto “Quem manda aqui?”, presente em *As andorinhas*; Mia Couto, em 2015, inicia a publicação dos três volumes de sua trilogia *As areias do imperador*. Finalmente, Ungulani Ba Ka Khosa lança sua mais recente obra, *Gungunhana*¹⁴⁹, em 2018, a qual reúne *Ualalapi* e o texto inédito intitulado *As mulheres do imperador*. Em suma, em suas “versões do Mundo” neste brevíssimo olhar panorâmico – e certamente haverá muitos outros títulos sobre tais figuras históricas – importantes escritores do passado e do presente reiteram, através dos séculos, o peso atribuído à História no seio da literatura de Moçambique.

A certificar tal asserção, munido de conhecimentos históricos e etnográficos notáveis, em nova investida romanesca materializada nas páginas de *Choriro*, cuja primeira publicação é de 2009, Ungulani Ba Ka Khosa, a exemplo do emblemático *Ualalapi* (1987), retrocede temporalmente ainda mais na linha cronológica para entrelaçar a trama literária aos liames históricos e, geograficamente, lançar-se às margens do rio que corta Moçambique de oeste a leste, localidade onde passara toda a sua adolescência (LABAN, 1998, p. 1047):

¹⁴⁹ A propósito deste último título, ver o artigo “Gungunhana: o passado e o presente literário de Ungulani Ba Ka Khosa”, presente em *AbeAfrica* – revista da associação brasileira de estudos africanos, v. 1, n. 1 (FRANZIN, 2019, p. 104-118).

O contexto no qual a narrativa de *Choriro* se desenrola é o período chamado de colonialismo mercantil, cujos prazos da Coroa¹⁵⁰ constituem uma das características mais marcantes da história de Moçambique. Tal processo foi paulatinamente engendrado numa complexa relação colonial entre a Coroa Portuguesa e os habitantes do ainda disforme território moçambicano, o que se passa no século XVI até a década de trinta do século XX. Contudo, o romance de Ungulani Ba Ka Khosa é projetado temporalmente na metade do século XIX, entre as décadas de 1940 e 1980, e, geograficamente, no território Chicunda que se localiza a oeste de Moçambique entre a parte ocidental do Zambeze e o rio Luangwa, situado um pouco mais ao norte. Porém, o texto também faz alusão ao constante trânsito comercial e aos conflitos da região zambezeana que se estende do Tete ao Sena, sempre às margens do rio Zambeze, cuja importância no enredo do romance está para além de algo meramente paisagístico ou espacial (FRANZIN, 2018, p. 71).

Dessa forma, no paratexto de *Choriro*, na “nota do autor”, Ungulani Ba Ka Khosa antecipa sua proposta dialógica entre literatura e história a afirmar que a intenção do livro fora de “resgatar a alma de um tempo, a voz que não se grudou aos discursos dos saberes” (2015, p. 7). Ora, de certa maneira, a asserção do escritor moçambicano poderia se adequar a muitos de seus textos que perscrutam o passado, seja em sua produção contística ou romanesca. Fato curioso é que o projeto de concepção de *Choriro* é anterior à de *Ualalapi*, e, a princípio, baseado em duas ideias centrais, como o próprio Khosa nos revela:

Primeiro, fui descobrir que em 1860-70, no reino de Bárúè, apareceu um primeiro ministro, branco que se aculturou – vestia aquelas tangas todas... – e o rei era um assimilado que se vestia à branco – com chapéu e bengala... É um tema interessante. Li isso no livro do Isaacman¹⁵¹. Depois também tinha outra ideia em relação aos prazos – estava a jogar com essas duas ideias. Os prazos vêm da Zambézia. Como é que se dá este fenómeno? Inclusivamente tinha um título que era *O churiro*. O “churiro”, na língua da zona, era o ritual que se fazia após a morte do

¹⁵⁰ Desde fins do século XVI, ao longo do vale do Zambeze, os portugueses instituíram os chamados “prazos da Coroa” para tentar ocupar Moçambique de maneira efetiva. Assim, os colonos enviados para este vasto território recebiam estas terras da Coroa Portuguesa com o dever de explorá-las. Para tanto, casavam-se principalmente com as filhas dos chefes locais, pois a posse de tais territórios, conforme o estabelecido pelo Estado colonial, só poderia ser transferida por via feminina e com a duração de três gerações.

¹⁵¹ Na referida “nota do autor”, Ungulani Ba Ka Khosa faz menção a Barbara e Allen Isaacman, “casal iluminado na reconstrução do edifício social, económico, político e cultural do vale do Zambeze desde a primeira escopetada de um desconhecido português em finais do século XVI” (2015, p. 7). Provavelmente, ao deixar registrado tais nomes, o escritor moçambicano esteja nos remetendo à obra intitulada *A tradição de resistência em Moçambique: o Vale do Zambeze (1850-1921)*, cujo conteúdo é indubitavelmente uma fonte muito importante de informações históricas. Ver o artigo intitulado “*Choriro*: a utopia que se fez verbo” (FRANZIN, 2018), onde desenvolvemos de modo mais aprofundado a questão do imbricamento entre ficção e história neste romance.

chefe, do rei. Havia um período de uma certa anarquia, que era o período de transição, em que era permitido quase tudo; era um período de falta de autoridade, até à eleição ou nomeação de um novo rei. Na zona, o mesmo fenómeno se passava com os prazeiros – fossem eles brancos, mistos ou canecos. Era interessante estudar um pouco este fenómeno de cultura que não tem nada a ver com cor, porque há esta possibilidade e esta permissividade de a pessoa assimilar esse aspecto. Mas de repente veio o Ngungunhane: o Ngungunhane impôs-se e então comecei a escrever (LABAN, 1998, p. 1066).

O detalhe é que *Choriro* (2009) veio a lume mais de duas décadas depois, não mais a repetir o impacto de crítica e público que *Ualalapi* causara em fins dos anos 1980 e nos anos subsequentes, constituindo-se como uma obra incontornável da literatura moçambicana e firmando-se como primeiro romance da era pós-independência, malgrado a indefinição de alguns críticos quanto à sua genologia. Enfim, a predileção de Ungulani Ba Ka Khosa em lidar com o material historiográfico como palimpsesto para sua atividade ficcional está na base de seu projeto literário e se justifica em muito pela sua formação. Em vista disso, o trecho a seguir demonstra este apontamento, além de também evidenciar certo autoritarismo do governo recém-empossado ao querer decidir os rumos profissionais dos cidadãos moçambicanos:

[...] eu estava a terminar o curso complementar, em Quelimane, isto já no ano de 77, quando houve uma directriz presidencial que dizia que a partir desse ano, o 6º e o 7º, portanto o nível pré-universitário, deixavam de existir; todas as pessoas teriam de ser encaminhadas para cursos intensivos. Então eu vim para Maputo, tive uma entrevista – tinha na altura dezoito anos, se não estou em erro – e nessa entrevista disseram-me: “Tu vais para um curso do professorado”. Queria dar-me a cadeira de Biologia, mas, na altura, eu escolhi Geografia. Então submeteram-me a um curso intensivo, em 1977, aí na Universidade, e depois fui dar aulas no Niassa dois anos. Vim em 1980 e em 80 tivemos um outro curso para bacharelato de ensino que era em História e Geografia. Depois comecei a dar História (*ibidem*, p. 1048).

Em suma, o que vimos argumentando até aqui, através de alguns títulos romanescos de Ungulani Ba Ka Khosa e de elementos que permeiam tais textos, vai certamente em direção à uma poética na qual a constante recorrência à historiografia tem sido uma das diretrizes de seu projeto literário. Logo, para confirmarmos tais palavras, basta-nos olhar para os extremos de sua já longa trajetória literária, na qual encontramos *Ualalapi* (1987) a iniciar um ciclo que parece ter sido fechado somente com a recente publicação de *As mulheres do imperador* (2018), no que diz respeito ao fascinante mundo em torno do Leão de Gaza.

Ademais, a consciência de que tanto a história como desarranjos de ordem social invadem a letra de Khosa para serem afrontadas e exorcizadas por ele, a fim de propor novas perspectivas do passado histórico e cultural dos moçambicanos, será um pré-requisito importantíssimo para penetrarmos nas páginas disfóricas de *Entre as memórias silenciadas*, romance publicado em 2013, mas que remonta ao alvorecer do século XXI, sendo uma versão que mantém substancialmente as mesmas páginas de *No reino dos abutres*, romance publicado em 2002, com algumas modificações. Sendo assim, Khosa sumaria, em entrevista concedida a Michel Laban, a 12 de junho de 1992, em Maputo, um esboço do que viria a ser seu próximo romance:

[...] Em síntese, tem como título *No reino dos abutres*, período de 75-84 e 84-90. É uma personagem – é a realidade que eu conheço e agora é que me aventuro a ela – que está num campo de reeducação. E há outra personagem que está já neste período de transição, que está na cidade. Fundamentalmente, são três personagens. O encontro entre esses três personagens dá-se numa aula de Anatomia. Uma moça que está a estudar Medicina reconhece este fulano. É a partir daqui que a história parte para retratar o período pós-independência. E há outro fulano que representa esse período, que é uma espécie de regresso às origens, que está aqui na cidade, mas que se vê constantemente atacado por uma série de coisas. Então ele tem que regressar à base, para a casa dos avós, porque há uma tradição aqui em grande parte das cidades africanas: é que, de tempos a tempos, numa família, tem que morrer uma pessoa para que o sangue dessa pessoa rejuvenesça a restante família. Então há este lado cultural, mas inserido numa realidade (1998, p. 1077).

João Paulo Borges Coelho, embora pertença à mesma faixa etária¹⁵² dos escritores mais proeminentes do período pós-independência, iniciou sua carreira literária apenas em princípios do século XXI, mais precisamente com o romance intitulado *As duas sombras do rio*, publicado no ano de 2003. Nasceu no Porto em 1955, em Portugal, mas cedo mudou-se para Moçambique adquirindo esta nacionalidade, sendo filho de pai trasmontano e mãe moçambicana. Anterior e paralelamente à sua trajetória literária, o escritor moçambicano já ocupava uma cátedra na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo. Trata-se, portanto, de um docente em História Contemporânea de Moçambique e África Austral que desde 1980 desenvolve atividades de investigação na área da historiografia em seu país e adjacências. Ao ser entrevistado por Rita Chaves, em 2009, tendo como primeira pergunta¹⁵³ justamente o fato de ter se lançado à literatura já na

¹⁵² João Paulo Borges Coelho, Mia Couto e Paulina Chiziane nasceram no ano de 1955. Por sua vez, Ungulani Ba Ka Khosa é de 1957.

¹⁵³ Dez anos depois, em 2019, por ocasião do anúncio do lançamento de dois romances de Borges Coelho pela editora paulistana Kapulana, nomeadamente, *As visitas do Dr. Valdez* (2019) e

maturidade, diferentemente de muitos autores, o escritor moçambicano aponta algumas de suas razões:

[...] Muitas vezes me perguntam por que “acumulei” material durante tanto tempo sem o publicar, mas o facto é que nada acumulei. Na juventude li compulsivamente, escrevi alguns contos, muitos poemas medíocres, mas depois atravessei duas décadas em que a escrita me rondou como uma sombra que por vezes aflorava sem chegar nunca a concretizar-se. [...] Em parte, talvez devido ao contexto fechado e monotemático que se vivia na década de 1980, em que, certamente por falha minha, não fui capaz de achar uma voz, palavras que me fossem próprias. Também é certo que nessa altura não segui por caminhos literários que só ocasionalmente me tentavam, porque havia outros trabalhos suficientemente aliciantes para absorver a mente e o quotidiano, trabalhos esses ligados à universidade a que pertença e ao pensar e agir no país desse tempo, que era muito empolgante (p. 152).

Com efeito, em 2003, quando João Paulo Borges Coelho desponta na seara literária, muito já se tinha feito em prol da arte da escrita em Moçambique, principalmente na prosa de ficção e, sobretudo, o gênero romanesco não encontrava mais impeditivos para se tornar prática constante dentre as opções genológicas de que dispunham os literatos. Se compararmos a atividade literária dos quinze últimos anos do milênio passado, somando-se o período colonial e os dez anos que sucederam à independência, podemos afirmar inequivocadamente que Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane e Mia Couto capitanearam uma guinada da prosa de ficção em busca de novos rumos estéticos muito mais assentados à realidade moçambicana, o que pôde ser compreendido dentro do sistema supranacional de língua portuguesa – mormente entre a crítica especializada muitas vezes alógena –, como a formação de um novo cânone. Enfim, saídos os primeiros títulos, seja como narrativas breves ou romances, encarados os preliminares entreveros¹⁵⁴

Crônica da rua 513.2 (2020), podemos assistir ao vídeo “Rita Chaves entrevista o escritor João Paulo Borges Coelho”, disponível no *youtube.com*, no qual é possível constatar que a conversa novamente principia pela questão da tardia entrada dele no território literário.

¹⁵⁴ É bastante conhecido no meio acadêmico o episódio em que Mia Couto, em razão do lançamento dos contos presentes em *Vozes anoitecidas*, publicado em 1986 – seu primeiro livro de prosa – ter sido alvo de duras críticas a respeito da linguagem que utilizara. Segundo os contadores, Mia Couto não reproduzia literariamente a maneira pela qual os moçambicanos verbalmente se expressavam, mas fazia uso de uma linguagem muito artificial que se distanciava da realidade. Dessa forma, o caso só veio a ter bom termo quando José Craveirinha intercedeu em favor de Mia Couto. Ver “Mia Couto, o mal amado” (MENDONÇA, 2013, p. 65-78). No artigo intitulado “Estas mulheres cheias de prosa: a narrativa feminina na África de língua oficial portuguesa”, Tania Macêdo afirma que “*Ventos do apocalipse*, o livro de Paulina mais conhecido dos leitores, é o segundo texto publicado pela autora, já que o primeiro, *Balada de amor ao vento*, veio a público em 1990 pela Associação dos Escritores Moçambicanos e constituiu o primeiro romance de uma mulher moçambicana. O sucesso, entretanto, somente ocorreria após o ‘descobrimento’ de Paulina Chiziane na Feira de Frankfurt, ocasião em que os direitos de tradução do

que permearam o surgimento e a consolidação de novos nomes a disputar um território ainda sob resquícios ideológicos revolucionários, João Paulo Borges Coelho foi favorecido por um sistema literário que se encontrava em franca ascensão interna e externamente.

Contudo, o autor de *Campo de trânsito* utilizará normativamente a língua portuguesa, não lançando mão de hibridismos verificados em seus precursores, os quais parecem ter se preocupado, pelo menos nos primeiros volumes, com a oralidade e a tradução do mundo tradicional chope¹⁵⁵ para a linguagem literária. Por sua vez, o romancista moçambicano antes optará por um apurado rigor na concatenação do cronotopo de suas tramas, expondo estrategicamente uma minuciosidade histórica que muitas vezes confundirá o leitor vacilante entre uma possível “verdade” histórica e o ardil ficcional.

A utilização das histórias encaixadas – as “narrativas-engaste”, de Tzvetan Todorov (2018, p. 114), ou os “provérbios narrativos”, de Emmanuel Obiechina (1993, p. 125) – como vimos, recurso estético bastante utilizado nos romances africanos contemporâneos, encontrará um espaço mais reduzido na poética¹⁵⁶ de João Paulo Borges Coelho. Ademais não poderemos filiá-lo sem ressalvas àquelas preocupações de uma coletividade moçambicana que de algum modo subjaziam na escrita dos primeiros romances pós-independentistas. Enfim, surgido numa nova conjuntura histórica, social e política por que passou Moçambique no alvorecer do século XXI – distanciado cronologicamente da sanguinária guerra fratricida ocorrida entre 1976 e 1992 – o autor terá uma visão bastante diferente de seus coetâneos, a qual pode ser depreendida da seguinte asserção: “[...] cheguei a uma verdade simples, que todavia levou muito tempo a ser-me revelada: a de que a voz da escrita é profundamente individual e encontra a sua razão na diferença, não no coro (CHAVES, 2009, p. 152). Nesse sentido, seja pelo início

livro para o alemão foram negociados e acertada sua publicação em Portugal por uma editora de renome como a Caminho Editorial, possibilitando visibilidade ao trabalho da autora e reconhecimento da qualidade de sua escrita” (2003, p. 164).

¹⁵⁵ Povo do sul de Moçambique, principalmente dos distritos de Zavala e Inharrime, na província de Inhambane. Em *Karingana ua karingana*, lançado em 1974, José Craveirinha explica-nos através do glossário localizado no final de seu livro de poemas que se trata de um grupo étnico desprezado pelos rongas e changanas por exercer nas cidades os ofícios mais baixos e repugnantes, tais como o transporte de baldes de dejetos humanos no subúrbio de Lourenço Marques durante à noite, conhecidos localmente como *zampunganas*. Por outro lado, o poeta também afirma que os chopos são músicos extraordinários e exímios executantes de timbila.

¹⁵⁶ Ao ler criticamente romance de estreia, *As duas sombras do rio*, Fátima Mendonça lembra que Borges Coelho opera com “diversas narrativas encaixadas sob forma de analepses, convocando memórias individuais e colectivas [...]” (2018, p. 36).

tardio na arena das letras, seja pela maneira outra de conceber sua arte, para além de seus sólidos saberes historiográficos, Borges Coelho servir-nos-á como interessante voz heterodoxa.

Constituindo-se como importante contributo para os recentes estudos literários sobre a África, principalmente em relação aos países de língua oficial portuguesa do continente, *Literaturas africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto*, da autoria de Elena Brugioni, publicado em 2019, e mais especificamente o artigo intitulado “Literaturas africanas: escrita, oralidade, voz” poderá nos auxiliar a melhor compreender como João Paulo Borges Coelho opera singularmente em sua escrita as matrizes das tradições orais:

No tocante à obra do autor moçambicano João Paulo Borges Coelho, pode-se notar de imediato como a relação entre *escrita e oralidade*¹⁵⁷ é pautada por estratégias estéticas e paradigmas críticos distintos [...]. Com efeito, observando o *corpus* literário produzido por Borges Coelho, um dos aspectos que caracterizam a escrita do autor prende-se a uma utilização normativa da língua portuguesa, cuja fisionomia não aponta para qualquer prática de *hibridização linguística* ou [...] para estratégias de manipulação lexical ou morfológica que visam produzir uma *alteridade traduzida*. Tratando-se de uma técnica que marca o estilo, ou melhor, “o tom” da escrita de Borges Coelho, cujas implicações críticas e contextuais são sem dúvida relevantes, essa utilização normativa da língua portuguesa não invalida a presença de repertórios narrativos de matriz oral, sobretudo relacionados com contextos sociais e acontecimentos históricos específicos, apontando para o aparato conceitual da tradução, não tanto na perspectiva de uma estratégia criativa alcançada na língua do romance – isto é, a invenção de uma *linguagem* –, mas sim na dimensão de um uso narrativo de pendor abertamente crítico e epistemológico (p. 77).

A respeito da inferência da história em seu cadinho literário, o autor de *Campo de trânsito* deixa claro que tanto a história como a literatura são apenas visões de mundo, o que para ele não necessariamente tem o fito de complementaridade, mas antes de contraste:

Certamente que haverá traços da actividade de historiador na minha prática literária: no talvez excessivo rigor na localização do espaço-tempo das tramas, nas estruturas causais das explicações etc. Todavia, não vejo a literatura como complemento do discurso histórico (“dizer pela ficção aquilo que a história não seria capaz de dizer”), longe disso! Pelo contrário, procurei a literatura como quem procura, não a complementaridade, mas o contraste. A história está sujeita ao paradigma da verdade, procura ser objectiva, ao passo que a literatura está mais próxima da imaginação e da intuição. Certamente que a imaginação também joga um papel fundamental da prática

¹⁵⁷ Grifos da autora.

historiográfica, mas trata-se de uma imaginação responsável, freada, que se solta para logo em seguida a procurarmos controlar. Na literatura a imaginação tem mais espaço, menos responsabilidade, assombrada apenas por uma coisa que ainda não sei bem o que é e se chama verossimilhança, e por necessidades éticas nem sempre claras (CHAVES, 2009, p. 153).

É interessante notar que diferentemente de Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane e Mia Couto – conforme tivemos ocasião de demonstrar através da gênese do universo romanesco moçambicano contemporâneo, em sua íntima relação com o termo *karingani*, o qual sugere uma predisposição para hibridizações de cariz genológico – João Paulo Borges Coelho não parte das narrativas breves, isto é, dos contos, para depois chegar a um texto de maior fôlego. Supondo que talvez o romance enquanto gênero literário se afinasse mais ao seu ofício de historiador, o autor assevera que tal escolha é, conforme nos esclarece, sua peculiar maneira de respirar a escrita:

[...] não sinto a formação em história como razão particular da minha opção pelo romance. O romance é a maneira que tenho de respirar a escrita. Acredito que quem escreve tem um respirar específico, e julgo que o meu é esse. Percebo, na base da relação que me coloca o facto de ambos – historiografia e romance – serem narrativas “fechadas”. Mas, no que me diz respeito, parto para o romance com uma ideia que pode resumir-se em um ou dois parágrafos, ou com a vontade de aprisionar o sentido de um tempo, nunca com um plano detalhado. O resto vai surgindo intuitivamente, influenciado pela prática diária da escrita, por secretas influências quotidianas, estados de espírito, acasos. Sei como começa, nunca como acaba. Para mim, muito mais importante do que ter uma história escrita é o acto de a escrever (de a ir descobrindo) (CHAVES, 2009, p. 154).

Se atentarmos para as palavras de Borges Coelho, sem nos esquecer de que é tarimbado historiador do meio acadêmico de Moçambique, e confrontá-las com as de Ungulani Ba Ka Khosa, o mais antigo romancista em atividade no país, veremos que ambos se irmanam – nos mais variados títulos romanescos que jogam com informações historiográficas – na busca autoral forjada através dos permeáveis limites entre ficção e história, na tentativa deliberada de capturar ou ter o pretense domínio sobre o Tempo. Afinal, se o primeiro almeja “aprisionar o sentido de um tempo” (*ibidem*), o segundo quer “resgatar a alma de um tempo” (KHOSA, 2015, p. 7).

Em se tratando de literatura moçambicana e sua intrínseca relação com o passado, na poética destes dois escritores não deveria nos causar estranheza o uso de vocábulos tais como “aprisionar” e “resgatar”, pertencentes a um campo semântico notadamente belicoso. Entretanto, não deixa de ser sintomático de autores que se esforçam para compor

– frente ao discurso histórico oficial ou, não raro na estratégica ausência dele – narrativas que há muito tentam ser silenciadas ou reduzidas a simples antagonismos maniqueístas de um passado complexo e altamente beligerante, estilhaçado pelo colonialismo, pela guerra de libertação, pela guerra fratricida e por um discurso épico revolucionário que tenta gerenciar a memória coletiva e suprimir os grosseiros equívocos de seus principais personagens.

Nesse sentido, *Campo de Trânsito*, romance que João Paulo Borges Coelho publicou em 2007, e *Entre as Memórias Silenciadas*, trama romanesca que Ungulani Ba Ka Khosa lançou em 2013, a qual retoma substancialmente as páginas de *No reino dos abutres*, de 2002, esforçam-se para recuperar a memória de um passado silenciado ao denunciar as mazelas políticas de tempos obscuros e de uma espécie de velado estado de exceção propiciado, sobretudo, pelo desenfreado entusiasmo do país ao ver-se livre do jugo colonial, a partir de 1975. Logo, através do resgate/captura de uma memória esfacelada pelas guerras de libertação e civil, a literatura moçambicana tenta recompor a memória de sua própria imagem:

A memória é essencial para a construção da identidade de cada um, tanto individual como colectiva. A memória política de Moçambique assenta na macro narrativa gloriosa da luta de libertação. Sendo este em si mesmo um projecto que tem sido alvo de profundas críticas significa pelo menos que a situação de amnésia que é imposta à escala global sobre estas diferenças continua a gerar desconforto. De facto, o passado não é nunca passado, mas a visão do presente sobre esse passado. Mas falar dessas outras narrativas, parte do encontro colonial, significa reconhecer, pelo menos em parte, que andamos envolvidos na procura de outras partes da história, de outras pessoas, factos, instituições silenciados quase que apagados (MENESES, 2012, p. 319).

Em 2018, numa edição totalmente dedicada a Borges Coelho – intitulada “Passados antecipados, futuros empoeirados: os caminhos da ficção de João Paulo Borges Coelho” – a *Mulemba*, importante revista acadêmica brasileira atrelada à UFRJ, cujas investigações se centram nas literaturas africanas de língua portuguesa, veiculou um artigo da professora Fátima Mendonça, o qual propôs uma releitura muito interessante de *Campo de trânsito*. Nele, Mendonça, que é uma das mais importantes e experientes especialistas da literatura moçambicana, parece romper com o imediato pressuposto do realismo deste romance, isto é, a sua referencialidade com uma ambientação assumidamente moçambicana, o que irá, de certo modo, constranger a identificação automática do cronotopo romanescos com a historiografia de Moçambique.

Antes de avançarmos, para uma melhor compreensão do fenômeno apontado por Mendonça em *Campo de trânsito* no tocante ao papel do leitor, poderíamos trazer para nosso debate uma observação muito oportuna elaborada por Umberto Eco presente em seu clássico *Lector in fabula*, a retomar estudos anteriores de Searle (1975, p. 332):

Un aspect de la fonction que remplissent de tels produits dérive du fait que des actes linguistiques sérieux (c'est-à-dire non fictifs) peuvent être véhiculés par des textes d'imagination, même si l'acte linguistique véhiculé n'est pas représenté dans le texte. Presque toute oeuvre d'imagination importante véhicule "un message" ou "des messages" qui sont véhiculés *par* le texte et qui pourtant ne sont pas *dans* le texte (1985, p. 57)¹⁵⁸.

Assim, o trecho a seguir, embora longo, concede-nos pistas importantes para uma compreensão menos *naïf* das estratégias romanescas de Borges Coelho em *Campo de trânsito*:

Começo pelo registro linguístico do narrador, entidade privilegiada deste romance, pelo seu caráter omnisciente: já nas anteriores narrativas de Borges Coelho nos deparávamos com uma expressão linguística clássica em todos os sentidos, sem exibições exóticas, retomando um campo da literatura moçambicana com antecedentes em textos referência como *Nós matamos o cão tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, e *Contos e lendas*, de Carneiro Gonçalves. Neste romance vai-se mais longe no manejo da língua, trocando-nos, a nós, leitores, as referências de lugar. De facto, se observarmos algum léxico utilizado, só podemos concluir que o efeito produzido é de ocultação e não de revelação. Recusando o chamado lugar comum que, desde a antiguidade, se insere na lógica de encaminhamento da leitura, esta escrita introduz pois a indeterminação na construção pelo leitor do espaço da narrativa. Fugindo aos registos lexicais da língua falada em Moçambique, o autor opta sucessivamente por registos neutros que não correspondem a determinadas expectativas de leitura: onde seria normal o uso de machamba, aparece repetidas vezes horta, o mesmo acontecendo com frigorífico, que substitui a moçambicana geleira; onde o mortífero crocodilo nos ajudaria a localizar a massa de água do Zambeze, surge o genérico sáurio; onde os marcados *dumba-nengue* ou *chungamoyo* nos encaminhariam para o nosso mercado informal, dá-se preferência à neutra feira e onde nos pareceria lógico que a mulher do professor plantasse milho, surgem anódinas couves, o mesmo acontecendo com inesperadas alcachofras e aspargos. Que provavelmente crescem em Moçambique nas zonas fronteiriças com o Zimbabwe, mas que não correspondem a lugares-comuns já consagrados na literatura moçambicana e, por isso, afastam a narrativa da referencialidade (2018, p. 40).

Por sua vez, na diegese de *Entre as memórias silenciadas*, Ungulani Ba Ka Khosa terá outro modo de conceber suas manobras romanescas, partindo por vezes de sua

¹⁵⁸ Grifos do autor.

própria experiência pessoal, invariavelmente com o dedo em riste para acontecimentos que a historiografia cristalizou, evidentemente segundo o parcial desiderato das elites, ou mesmo o que, não sem propósito, esse discurso histórico deixou de apurar. Com efeito, algumas passagens do romance de Khosa força-nos a uma leitura que nos permite depreender que esteticamente sua escrita se aproxima bastante de um texto carregado de elementos testemunhais. Em suma, contrastando-os com a história recente de Moçambique, os romances *Entre as memórias silenciadas* e *Campo de trânsito* poderão ser lidos aqui respectivamente como uma fotografia e seu negativo, num verdadeiro jogo de desvelamento e ocultação, conforme aquela tentativa de captura ou resgate temporal de que nos falava seus autores.

Sob o signo das guerras de um passado que insiste em incidir no presente e na identidade de suas gentes, os traumas históricos se configuram como um substrato privilegiado no amálgama literário moçambicano. Com efeito, se a frieza do discurso historiográfico por vezes não pode atender às subjetividades estilhaçadas em inúmeros contextos bélicos, à literatura cabe o papel de perquirir e humanizar tais situações que, ao fim e ao cabo, revelam muito mais que o anonimato transformado em números e estatísticas. À revelia da velha distinção aristotélica entre o “historiador” e o “poeta”, isto é, entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido, Ungulani Ba Ka Khosa e João Paulo Borges Coelho são aprioristicamente a matéria híbrida de dois seguimentos das ciências humanas e tendem, pois, a agudizar a íntima relação que a literatura mantém com a história de Moçambique.

No caso de Borges Coelho, em *Campo de trânsito*, Fátima Mendonça conclui que para a arquitetura das personagens o autor se valeu de paradigmas facilmente localizáveis em quaisquer regimes totalitários, o que talvez retire do romance a sua cor local, concedendo-lhe uma dimensão certamente mais universal:

Com fragmentos da História (re)institui um cenário ficcionado, onde cabem todas as situações possíveis de confronto e aliança entre os aparelhos de um Estado totalitário – no romance representados pelo Director, o Bexigoso e o Professor e os resíduos da organização social que o precedeu – representado pelo Chefe da aldeia e o agente duplo que descobrimos ser o Vendedor de chá. Estado totalitário em que a massificação, traduzida na uniformização das categorias dos prisioneiros de cada um dos campos, reduz os indivíduos a um colectivo de onde se vai ausentando a marca do humano.

Reduzidas a números ou funções, as personagens metamorfoseiam-se na consciência singular de Mungau, o protagonista, preso a meio da noite no seu apartamento da cidade e transportado para um espaço concentracionário sem que perceba de que é acusado (2018, p. 41).

Por conseguinte, certamente haverá mais disparidades que similitudes, por exemplo, entre o campo de concentração de Auschwitz fixado pelo testemunho contundente e asfixiante de Primo Levi em *É isto um homem?* (1988), obra originalmente publicada em 1958, e os campos de reeducação do Niassa, localizados a norte de Moçambique, presentes explicitamente em *Entre as Memórias Silenciadas* e, num artifício autoral, escamoteado esteticamente em *Campo de Trânsito*, romances fundamentais para uma compreensão abalizada do processo de construção da nação moçambicana. Todavia, como veremos a seguir, é apenas através da ficção e em termos exclusivamente textuais que tal analogia poderá ser estabelecida, pois o que têm em comum é vincado por um árduo processo de desumanização oriundo tanto de um projeto eugenista do nazismo, quanto pelas políticas malfadadas da Frelimo ao conjecturar o homem novo. Entretanto, é importante salientarmos que tais acontecimentos históricos sucederam em tempos e espaços muito distintos.

Através da história circunscrita à literatura podemos constatar que políticas extremistas, cujas narrativas estão aqui implicadas, culminarão em terríveis experiências humanas que levarão, do ponto de vista humanitário, a uma injustificada mortandade. Dessa forma, o relato de *É isto um homem?* terá utilidade apenas como contraponto para demonstrarmos que a práxis da Frente de Libertação de Moçambique, na ânsia de consolidar seu poder e longe de uma preocupação com o bem-estar social de seus cidadãos, aproximou-se muito de um estado de exceção, operando no limiar da indeterminação entre democracia e absolutismo, segundo nos esclarece o pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben (2003, p. 12).

Apesar de *É isto um homem?* se enquadrar na modalidade de literatura de testemunho, a qual certamente tem sua relevância no debate crítico a respeito de aspectos genológicos, e *Campo de Trânsito* se enveredar pelo universo romanesco moçambicano, há uma espécie de inventário diegético que irmana essas duas narrativas, para além de se constituírem como vozes endógenas de protagonistas em situações distópicas, o que corrobora para retirar a referencialidade com o historial moçambicano, como supunha Mendonça. Assim, desde a captura, o aprisionamento, o traslado dessas personagens para os campos, a substituição do nome próprio por um número impessoal – Mungau sendo o 15.6 e o narrador de Primo Levi o 174.517 – as precárias estruturas de instalação, as adversidades climáticas, as estratégias de sobrevivência, os utensílios improvisados, a fome, a desolação, enfim, uma realidade caótica insuportável é o cenário dessas narrativas.

Ora, nas páginas de ambos os livros podemos perceber a degradação da figura humana, animalizando-se em virtude da escassez moral e material das circunstâncias. Em vista disso, se por um lado Primo Levi relata que “[...] dentro de cinco minutos começa a distribuição do pão [...], do sagrado tijolinho cinzento, que parece gigantesco na mão do teu vizinho e, na tua, pequeno de fazer chorar” (1988, 37), por outro, Mungau, o protagonista de *Campo de Trânsito*, “mastiga cada dentada até a exaustão, por essa razão e para fazer com que o pão que tem na mão pareça maior do que na realidade é” (2007, p. 21). Ademais, Gil, importante personagem submetido à reeducação dos campos, em *Entre as Memórias Silenciadas*, faz ecoar uma falta de perspectiva generalizada: “O nosso mundo era feito de necessidades e não de esperanças” (2013, p. 59).

É sob o olhar atento de Mungau que o narrador onisciente do romance de João Paulo Borges Coelho faz uma viagem coercitiva da cidade para a profunda floresta e vai descortinando o *modus operandi* dos três campos: Campo Antigo, Campo de Trânsito e Campo Novo, os quais compõem física e simbolicamente a maior parte do espaço narrado, no qual arbitrariamente os direitos individuais dos prisioneiros se subordinarão inteiramente aos da coletividade, em muito lembrando a atmosfera de *É isto um homem?*, de Primo Levi, como no excerto a seguir:

Na longa semana em que esperam o regresso do Director, Mungau aprende quase tudo o que é necessário a respeito das normas de funcionamento do Campo de Trânsito. Duas vezes por dia fazem os prisioneiros longas filas de prato de esmalte na mão para ganharem o direito à ração. Ao alvorecer para receber umas papas de aveia fumegantes, ao anoitecer para as receber de novo. Reparou, no dia da chegada – era já escuro –, que um dos novos prisioneiros perguntou em voz alta como iria conseguir comer aquilo sem colher, recebendo por resposta um coro de gargalhadas dos guardas de plantão e dos prisioneiros mais antigos. Concluiu que de nada serve fazermos perguntas a não ser para despertar a atenção imprudente sobre nós próprios, uma atenção que abre pequenas brechas no anonimato que é tão importante preservar. [...]

Nota que os prisioneiros mais antigos comem com umas toscas colheres de madeira; alguns têm-nas mesmo de alumínio, assim como facas, garfos e outros objectos. [...]

Outros pelo contrário não têm mais do que aquilo que ele próprio traz quando faz a fila da ração: um simples prato de esmalte e uma grande paciência. Socorrem-se de paus ou bocados de casca de árvore que utilizam como se fossem colheres, com maior ou menor perícia.

Olhando em volta, reflectindo sobre estas diferenças, Mungau conclui que a antiguidade é um factor importante na diferenciação dos prisioneiros.

Alguns – novamente os mais antigos – saem cá para fora empunhando pequenos candeeiros para poder andar no escuro, ou embrulham-se em mantas para enfrentar o frio. Outros caminham às cegas com os braços esticados na frente para apalpar os obstáculos, e fazem a fila batendo os

pés no chão e tremendo descompassadamente (2007, p. 44-45).

Ao contrário do que podemos verificar em *Campo de Trânsito*, Ungulani Ba Ka Khosa dispensou uma evolução gradual da diegese, descartando a possibilidade de centralizar as peripécias na figura de um suposto herói. Antes, sua opção de estruturação narrativa privilegiou dar voz a muitas personagens e diluir qualquer protagonismo. Para tanto, fragmentou as partes de *Entre as Memórias Silenciadas* e compôs o que Bakhtin teorizara como romance polifônico (1981, p.13). Porém, pela força das imagens impactantes, o foco narrativo parece privilegiar a ambiência do campo de reeducação e a tentativa fracassada de formar o homem novo, o que se evidencia através de personagens como Armando, o velho Tomás e Gil.

Todavia, se a literatura moçambicana revela que na prática o homem novo não se confirmou, teoricamente o plano da Frelimo parecia ser ao mesmo tempo ambicioso e inovador, como bem aponta José Luís Cabaço:

A proposta identitária da FRELIMO se consubstanciava no projecto da “criação do homem novo”. O modelo projectado repudiava o “colonial”, o “tradicional” e o “homem novo” de Gilberto Freyre, preconizando a gradual convergência das identidades dos diferentes grupos etno-linguísticos numa realidade “modernizadora”. Pensava-se que a deslocação estrutural criada pela incorporação nas forças guerrilheiras e na organização do movimento nacionalista, com a implícita desestruturação das principais referências tradicionais (ritos, símbolos, relações de parentesco, hierarquia linhageira, etc.), representaria uma ocasião rara para que a multiplicidade de experiências de que os militantes eram portadores se reorganizasse, através da prática e da educação científica, nos valores nacionalistas, nos rituais político-militares, nos símbolos patrióticos, nas relações interpessoais de solidariedade e camaradagem, na hierarquia e na organização que a guerra impunha (2010, p. 284).

Para além do passado colonial, o que não pode ser desprezado ao seguirmos os rastros da história de Moçambique através das páginas da literatura é que concomitantemente à instauração do projeto do homem novo, a guerra civil moçambicana, iniciada em 1977, arrastou-se longamente até 1992, quando a assinatura do Acordo de Paz entre Frelimo e Renamo pôs termo ao conflito. De tal modo, também devemos levar em consideração que, de 1964 a 1974, houve uma sanguenta guerra de libertação contra o colonialismo português. Em suma, podemos depreender que, em linhas gerais, excetuando-se casos isolados e talvez os poetas mais jovens, a literatura moçambicana contemporânea, majoritariamente, não apenas ressentida, mas é atravessada por todos estes traumas de guerras.

Por conseguinte, se a História insiste em ser a versão dos vencedores, malgrado o

esforço da *École des Annales*, nas figuras de Lucien Lefebvre e Marc Bloch, em fins dos anos 1920, ou se inegavelmente “a história é uma ficção controlada”¹⁵⁹, como proferira certa vez a escritora portuguesa Augustina Bessa-Luís (1983, p. 207), a literatura pode e deve ter o papel de reavivar a memória e de trazer à tona subjugadas subjetividades:

[...] Amanhã ninguém se lembrará deste macabro gesto de nos atirarem para estes ermos espaços com a finalidade de criarem um homem novo. [...] Não há história para nós. Não há memória. Estes campos irão ser comidos pela floresta. Não restará vestígio do que fomos aqui. A selva apagará a presença humana. Nunca seremos como os outros que legaram, pelo menos, em respeito à memória, dos grandes e pequenos holocaustos, os testemunhos da sua existência. Aqui não. Aqui não haverá registo, não haverá testemunhas. Este tempo será de sonho, de ficção (KHOSA, 2013, p. 122).

Podemos constatar pelo fragmento acima que é através da escrita do próprio Ungulani Ba Ka Khosa que a analogia do homem novo com os chamados “muçulmanos” de Primo Levi pode ser articulada, sendo estes últimos, mesmo desprovidos de quaisquer forças vitais para superar a morte nos campos de extermínio, segundo Khosa, seres mais dignos que os moçambicanos, pois serão contemplados pelos registros testemunhais da história. No entanto, sabemos com Agamben que “as ‘verdadeiras testemunhas’, as ‘testemunhas integrais’ são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo” (2008, p. 43). Por conseguinte, o escritor moçambicano aponta o artifício linguístico utilizado para camuflar as centenas de óbitos:

Quantos eram afinal, os reeducandos? Ninguém, ao certo, podia aferir. Os mortos não podiam ser anotados, porque oficialmente não morriam, estavam em reeducação: eram os futuros homens novos. Mas, na verdade, morriam centenas e centenas de pessoas. Não havia semana que não se anunciasse mais um corpo para o milheiral (KHOSA, 2013, p. 86).

A plantação de milho – aqui sim a evidente referencialidade moçambicana, conforme a observação supracitada – como elemento ao mesmo tempo real e simbólico na narrativa de *Entre as Memórias Silenciadas* é de vital importância como complexa metáfora da nação e seu destino, pois os cadáveres que sucumbiam ante a ferocidade dos campos eram enterrados próximos ao local de trânsito dos reeducandos para fertilizar o solo e, posteriormente, transmutados em milho, serem comidos pelos prisioneiros. Diante disso, temos a concepção do imaginário de um país que passa fome, mas que segue determinado pelo caminho do militarismo. No entanto, é no mínimo paradoxal querer que um novo país se desenvolva através do esforço de indivíduos considerados espúrios pela

¹⁵⁹ Frase que Ungulani Ba Ka Khosa utilizou como epígrafe em *Ualalapi*.

sociedade como, no caso, era o perfil dos prisioneiros dos campos. Por conseguinte, parece haver no romance de Khosa, sobretudo pelo caráter elíptico do desfecho, um desejo de renascimento de um cosmo que precisa esmaecer para poder florescer sem máculas, tal qual o mito de fênix, cujas cinzas são a ambígua matéria a adubar a vida e a morte.

Eduardo Mondlane foi o primeiro presidente da Frelimo, morto em 1969, por razões até hoje pouco esclarecidas ou, no mínimo, pouco consensuais. É frequentemente retratado como símbolo de idoneidade, mentor da unidade nacional, líder nacionalista e intelectual. Como outros líderes nacionalistas revolucionários da África, teve a oportunidade de realizar seus estudos fora de seu país. Exerceu o cargo de professor, de funcionário da ONU e, o principal em sua carreira político-partidária, uniu diante de tantas dissidências as forças que compuseram a base para a constituição da Frente de Libertação de Moçambique. Após a morte de Mondlane, Samora Machel o substituiu no comando do partido e, como por ventura sucede às emblemáticas figuras que encarnam a liderança nações emergentes, foi motivo de paradoxais epítetos: “revolucionário africano”, “demagogo”, “homem de grande coragem e determinação”, “ignorante”, “pai da nação”, “arrogante”, “vibrante símbolo de liberdade na África” (MATSINHE, 2001, p. 205). Enfim, sentimentos contraditórios pautaram a relação de Machel com a emergente nação moçambicana, mas não tardou para que ele impusesse as suas regras:

Apesar das medidas nacionalizantes e centralizadoras de poder, uma posição marxista-leninista só foi adotada em 1977, ano em que foi realizado o III Congresso do Partido. A partir desse momento, a Frelimo endureceu ainda mais seu controle sobre o país, restringindo as possibilidades de candidatura das pessoas a membro do partido. Além disso, elementos da sociedade tidos como representativos do período colonial também não podiam se candidatar às eleições; obviamente, estes seriam os expoentes da oposição que enfrentaria o governo através da guerra civil (VISENTINI, 2012, p. 113).

Diante de tal situação, não tardaram as violações dos direitos políticos e a consequente perseguição dos críticos dessa estrutura. Assim, propalavam-se falsas acusações de um sistema judiciário que não funcionava e que desestabilizava o país gerando insegurança nos indivíduos, ou seja, o quadro esboçado nada mais era que um panorama muito similar a de nações submetidas a regimes ditatoriais. Ora, para a Frelimo nesse momento houve a necessidade de criação da sua própria lei com o intuito de ocultar o verdadeiro estado de exceção, aos moldes de Agamben (2003, p. 45), com o qual, naquela altura, a população moçambicana teve que se defrontar. Com efeito, não é ao acaso que há um *delay* de quase duas décadas para o surgimento de uma

literatura que pudesse esgravatar esse movediço terreno.

Contudo, é inegável a tenacidade de Samora Machel em afinar seu discurso em direção às populações que mais o ajudariam a se estabelecer no poder:

A singularidade do perfil biográfico de Machel está em que, diferentemente da maioria dos nacionalistas africanos das décadas de 1960 e 1970, os quais tiveram suas trajetórias marcadas pelo sistema educativo colonial e pelas peregrinações para as metrópoles, Machel teve a sua vida marcada pela vivência no campo. Entre as razões do sucesso e eficácia dos discursos, além de terem sido proferidos num momento de euforia coletiva em que os moçambicanos ascendiam à independência, inclui-se o fato de ter usado como argumento de legitimidade a sua pouca escolarização, o que passou a ser apropriado como fator de identidade comum aos milhares de moçambicanos que eram (e ainda são) analfabetos (MATSINHE, 2001, p. 214).

Tendo o palanque como palco e legitimado pela plateia formada por pessoas que sempre foram muito afeitas à oralidade, os discursos de Samora Machel pareciam profetizar um brilhante futuro para os países do bloco socialista, principalmente os da África que, à época, ainda não sentiam os efeitos colaterais que começavam a encetar uma espécie de implosão socialista em plena Guerra Fria. Eis que o governo começa a pôr em prática de forma ostensiva as suas medidas políticas:

Para erradicar a herança colonial, uma das principais medidas adotadas pela Frelimo foi a reestruturação do modo de vida tradicional das comunidades rurais, vista como um dos mecanismos utilizados pelos portugueses para exercer sua dominação sobre o território. Isso também era parte do plano de modernização de Moçambique, que buscava reformar o direito costumeiro – aplicado no interior do país – e garantir o acesso da população a serviços de saúde e educação. No entanto, essas medidas se mostrariam controversas nos anos posteriores, pois a estratégia abrangente da Frelimo ignorou o fato de que a organização tradicional da sociedade já existia previamente à colonização Portuguesa (VISENTINI, 2012, p. 112).

De modo geral, lucidamente Joseph Ki-Zerbo, político e historiador de Burkina Faso, concede-nos uma explicação plausível para compreendermos as práticas abusivas de quem detém o poder no meio político da África, o que o intelectual africano aponta como decorrência do colonialismo no continente:

O verdadeiro problema consiste na maneira de conceber o político na África. O período colonial não foi uma boa preparação para a democracia. O regime colonial era paternalista e autoritário, ou mesmo totalitário. Enquanto as pessoas se consideravam como súditas e obedeciam, os colonizadores mantinham a antiga organização dos chefes e dos reinos africanos, servindo-se dessas estruturas para implantar o seu próprio poder. E todos aqueles que gravitavam em torno do poder colonial – intérpretes, guardas, funcionários subalternos africanos – tinham aprendido a comportar-se, não como representantes democraticamente eleitos, mas como homens do poder (2006, p. 61).

Dotado de uma postura radical, em nenhum momento o governo moçambicano quis negociar uma gradativa transformação social, na qual os novos paradigmas pudessem se alinhar às antigas práticas culturais. À guisa de ilustração, Khosa afirmaria sobre o respectivo período que “quem não era praticamente marxista já não era um verdadeiro moçambicano!” (LABAN, 1998, p. 1059). Assim, segundo Jens Torp (1989, p. 26), há três aspectos importantes na abordagem militar operada pela Frelimo que parecem ter comprometido o futuro e a eficácia de tais manobras políticas. Em primeira instância, forçar os camponeses a morar em aldeias comunitárias não foi um gesto prudente, pois num país multiétnico, enraizado por tradições milenares cuja maioria das experiências ligadas a terra e ao seu cultivo tangem o sagrado, o deslocamento involuntário imposto pelos dirigentes da nação, evidentemente, não poderia ser simples como o movimentar de peças num jogo de tabuleiro.

Em segundo lugar, pessoas sem trabalho apropriado eram expulsas das grandes cidades e frequentemente levadas para lugares longínquos, isto é, indivíduos acostumados ao meio urbano, abruptamente trasladados pelo férreo braço do governo, encontravam-se repelidos de seus locais de pertencimento para engrossar as hostes da chamada Operação Produção¹⁶⁰. Por último, o alistamento obrigatório dos homens no exército, o qual fora realizado de modo equívoco e aleatório também foi motivo de muito descontentamento. Diante disso, Ungulani Ba Ka Khosa faz de sua escrita um instrumento de denúncia:

A desolação, o desencanto e o silêncio imperante nas pessoas prendia-se às crescentes e impunes iniquidades dos camaradas, nas ordens e execuções sem paralelo na história dos jovens e velhos da nação nascente. E o pior, de facto, que lhes aconteceu nos últimos tempos foi a Operação Produção. Foi uma operação maiúscula. Em ordens acertadas e desacertadas, militares, polícias, paramilitares, milícias e outros voluntários, puseram-se ruidosamente nas ruas, prendendo gente jovem e adulta, bastando para o mando a não apresentação de um documento identificativo de ocupação em fábrica ou cooperativa em falência, um arrelio com as autoridades políticas dos bairros residenciais, um desavença sem valor disciplinar com o superior hierárquico, um adúltero a querer-se livre do cônjuge, uma prostituta da noite, os bêbados incorrigíveis, os drogados, enfim, os que em classificação não criteriosa eram chamados de ociosos da sociedade. Esses, teriam que ir produzir na província mais desabitada e rica do

¹⁶⁰ “Consistiu numa ação de caráter policial desencadeada após o IV Congresso [da Frelimo], que tinha o objetivo de deter os que se definiam como delinquentes, ociosos, parasitas, marginais, vadios e, novamente, as prostitutas, e encaminhá-los para campos de trabalho forçado em regiões de baixíssima densidade demográfica, como a distante província do Niassa” (THOMAZ *apud* SOUZA, 2018, p. 130).

país. Era o Niassa que já albergava os reeducandos e que agora se prestava a receber novos inquilinos (2013, p. 116).

Em *Campo de Trânsito*, João Paulo Borges Coelho esboça através do Chefe da Aldeia o modelo de personagem atávico, já de avançada idade, mas zeloso de sua ancestralidade, incrédulo em relação ao futuro e incorruptível com as questões relativas às tradições seculares de seu povo. Dessa forma, em diálogo com Mungau, protagonista do romance, o velho nos dá pistas para compreendermos através da ficção o autoritarismo no manejo geográfico das populações que, afinal, no romance de Borges segue sem indicação toponímica moçambicana:

“A miséria em que vivemos é recente”, diz. “Data da altura em que tivemos de mudar a Aldeia para este local. As autoridades diziam que aqui havia mais água, que a terra era mais fértil. Mas a verdadeira intenção que tinham era instalar prisioneiros no local onde antes vivíamos. Tirar-nos de lá para criar o Campo Antigo. Tirar-nos de perto da floresta onde enterrávamos os nossos mortos, onde o Chefe Original viveu com as suas nove mulheres, os seus torreões e os seus animais alados!” (2007, p. 117).

Na diegese de *Entre as Memórias Silenciadas*, a personagem do velho Tomás, cujo modo de se expressar é fundamentalmente estabelecido por aforismos e provérbios da oralidade africana, causa de imediato um efeito de estranheza e hermetismo nos leitores. Será ele a deter, no campo de reeducação, o maior apego às antigas tradições religiosas, sendo esse o seu grande “pecado” frente às autoridades da Frelimo para ter se tornado prisioneiro. Por ser idoso, foi descartado do serviço diário comum aos outros reeducandos, o que o diferencia dos demais indivíduos em processo de reeducação.

Dessa forma, cumpre com extremo rigor o ofício que se autopropôs de pintar as cruces dos mortos que sucumbiam diante das selvagens condições dos campos. Ora, o velho Tomás estava plenamente ciente de sua condição: “Ao clamar pelos deuses, fui irradiado do convívio dos heróis. Dizem-me tribalista, reacionário, retrógrado” (2013, p. 151). De resto, ao propor o homem novo no contexto entusiasmado da independência e tentar sufocar toda mítica africana que regia a vida e, talvez, mais ainda, a morte, a estrutura marxista-leninista imposta aos moçambicanos pelo governo de cariz socialista se erigia com evidentes fissuras, as quais fatalmente seriam a causa, dentre outras, do desabamento estatal num futuro próximo:

[...] A morte não era uma despedida. A ninguém era permitido saudá-la [no campo de reeducação] com as orações e os silêncios do sul, os cânticos e as bebedeiras em memória do morto, como é prática em certas zonas do norte do país, ou o sigiloso ritual fúnebre, a par do apressado adeus ao morto, em diferentes zonas do centro do país,

ficamos órfãos das nossas liturgias, dos nossos ritos funerários, do nosso apego à ancestralidade, das nossas preces, dos nossos santuários, dos nossos espíritos protectores (2013, p. 157).

Com efeito, o desfecho elíptico das narrativas nas quais o fim parece encetar o princípio é muito significativo. Resta-nos saber se esse reinício brotará em campo fertilizado com as experiências que apontam para a legitimidade da democracia e a valorização da espessura humana ou se “a nossa vida, a vida de centenas e centenas de pessoas, caberá, quando muito, em duas ou três frases, no corpo mais diminuto dos caracteres da língua escrita da nossa memória” (KHOSA, 2013, p. 162).

Como pudemos conferir, não sem problematizá-lo, Ungulani Ba Ka Khosa contrapõe seu mundo ficcional à sedimentação de uma macrovisão historiográfica acrítica de Moçambique, munido de uma escrita compatível com a necessidade da dignidade humana a qual reivindica frontalmente sua voz entre memórias silenciadas. Por sua vez, João Paulo Borges Coelho, consegue com inegável êxito fazer com que sua linguagem romanescas, sempre com fôlego renovado, sirva de concatenado contraste ao discurso histórico, lançando luz ao obscurantismo e complexificando a aparente obviedade com o uso sagaz da imaginação, pois, como o próprio autor afirma: “Há que ter em conta que sempre que os caminhos para chegar à substância do passado estão fechados surge inevitavelmente um novo e precioso instrumento chamado imaginação” (COELHO, 2015, p. 164). Portanto, a construir universos romanescos nos desvãos da história, seja pela frontalidade ou pelo contraste, para ambos escritores será válida a seguinte reflexão:

Se frente a uma tal produção [...] de visões de História e também frente à historiografia categórica ainda resta alguma coisa para o romance, então é aquilo que a literatura ficcional, em todos os tempos, sempre teve de vantagem sobre a historiografia: romances podem, com a forma imagética imediata de seus textos, não apenas animar o diálogo entre o passado e o presente de seus leitores de forma sempre nova, como podem também desentranhar uma visão de relações de vida para as quais nem as instituições sociais nem as ciências jamais encontraram, no passado ou no presente, soluções compatíveis com a dignidade humana.

Historiografia e romance oferecem, cada um a seu modo, versões da realidade. Mas o romance [...] sempre contrapõe um mundo “ao mundo”. Isso quer dizer: a História no romance é também sempre futuro (LÄMMERT, 1995, p. 304).

Como assinala o historiador Pierre Vidal-Naquet, de modo muito bem-humorado, a história é algo muito sério para ser deixado sob a exclusiva responsabilidade dos historiadores (DOSSE, 2006, p. 79). Daí a impotência de escritores como Ungulani Ba Ka Khosa e João Paulo Borges Coelho para a literatura moçambicana contemporânea, os

quais ocupam conscientemente um lugar que na Antiguidade clássica talvez ficasse entre Heródoto e Homero, entre o *factum* e o *fictum*. Enfim, dada a potencialidade de seus títulos romanescos a espriar os limites da arte literária em Moçambique sob a episteme histórica, poderíamos resgatar uma espécie de asserção-paródia atribuída aos irmãos Goncourt, romancistas franceses do século XIX, os quais, a propósito de Aristóteles, ironizam: “A história é um romance que aconteceu; o romance é a história que poderia ter acontecido.”¹⁶¹

A seguir, passaremos à última parte de nosso trabalho que será dedicada aos aspectos míticos da literatura moçambicana, os quais através do vasto instrumental fornecido pelos estudos do imaginário, bem como pelas linhas que norteiam a mitocrítica, dar-nos-ão subsídios para trazer à tona os mitos que subjazem nas tramas romanescas de *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane, igualmente em *O último voo do flamingo*, de Mia Couto. Portanto, como pudemos conferir, para além do cariz histórico que perpassa o fazer romanesco em Moçambique desde seus primeiros títulos, teremos a oportunidade de constatar a razão pela qual o recurso aos mitos faz da literatura moçambicana uma das mais interessantes expressões literárias num universo supranacional que tem a língua portuguesa como suporte capaz de agregar novas mundividências.

¹⁶¹ Tradução sob nossa responsabilidade, levando em consideração a conhecida reflexão aristotélica transposta para a língua portuguesa, cujo texto original é “L’histoire est un roman qui a été, le roman est de l’histoire qui aurait pu être” (GONCOURT, 1877, p. 147).

III – PARTE

A ESCRITA MÍTICA EM ROMANCES MOÇAMBICANOS

3.1. MITO E MITOCRÍTICA

Para nossa abordagem, tendo em vista a complexidade e a multiplicidade de definições que pretendem de alguma forma dar relevo à significação mítica nos mais diversos âmbitos do conhecimento, tornar-se-á necessário o enquadramento dos mitos específicos que ora propomos tratar na arena literária, a saber, o mito apocalíptico, em *Ventos do Apocalipse* (1999), da autoria de Paulina Chiziane, igualmente o mito de fênix presente em *O último voo do flamingo* (2000), da lavra de Mia Couto. Como advertência preambular e para termos ideia do quão movediço é o terreno a ser pisado, servindo-nos aqui como uma espécie de epígrafe, a afirmação de Roland Barthes, presente em *Mythologies*, parece-nos muito oportuna: “tout est mythe” (1993, p. 683).

Essa assertiva, tão concisa quanto difusa, abarca não apenas o peso que os mitos poderão ter no amálgama romanesco, a modular um jogo de ocultação e desvelamento com maior ou menor intensidade, mas também evidencia certa indefinição epistemológica que não raro enformará a compreensão do modo pelo qual tais mitos se apresentam no cadinho dos escritores para a alquimia do texto literário. Na esteira de tais ideias, Frédéric Monneyron e Joël Thomas nos ajudam a lançar luz a este tema:

Le terme de “mythe”, on en conviendra volontiers, a largement envahi aujourd’hui le langage quotidien. Mais, en se vulgarisant, il a perdu son sens ancien et premier pour, dans son acception la plus familière, ne plus guère designer qu’un ensemble imprécis de propositions qui s’opposent à la réalité.

Si cette vulgarisation du terme touche même, à l’occasion, les langages les plus techniques, elle accompagne et cache tout à la fois un grand intérêt scientifique pour le mythe entendu dans son sens traditionnel comme forme essentielle de la pensée humaine. Il est devenu rare en effet que, dans les programmes universitaires de sciences humaines comme de sciences sociales et dans des disciplines aussi diverses que l’histoire des religions, l’ethnologie, l’anthropologie, la sociologie et la psychanalyse, ou encore l’histoire et la science politique, cette notion ne soit pas abordée, analysée et débattue avant d’ouvrir sur bien des applications pratiques à même de renouveler singulièrement les champs d’études considérés (2002, p. 3).

Retrocedendo ao século XX, em 1976, nas páginas de *O mito*, Keneth Knowles Ruthven afirma que “Aparentemente, [os mitos] são imunes à explicação racional, mas estimulam as pesquisas racionais” e igualmente nos alerta que “existe uma grande diversidade de interpretações contraditórias, e nenhuma delas possui o alcance suficiente para explicar definitivamente o que é mito” (2010, p. 13). Anteriormente, em 1963, em importantes estudos sobre o pensamento mítico, os quais estruturaram as reflexões iniciais de

Mito e realidade, o filósofo e mitólogo bucarestino Mircea Eliade já manifestava sua dificuldade em estabelecer um conceito amplamente eficaz para atribuir ao mito na encruzilhada das ciências humanas:

Seria difícil encontrar uma definição do mito que fosse aceita por todos os eruditos e, ao mesmo tempo, acessível aos não-especialistas. Por outro lado, será realmente possível encontrar uma única definição capaz de cobrir todos os tipos e todas as funções dos mitos, em todas as sociedades arcaicas e tradicionais? O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares (2016, p. 11).

Em *Roman et société*, mais especificamente no capítulo intitulado “Le mythique et le romanesque”, Michel Zérafra conjectura que a literatura mítica de um determinado povo é um agrupamento orgânico e categorizado, cujas formas ignoram ou contradizem os aspectos temporais que atualmente nós admitimos: localização e divisões fixas, crescimento e progresso, duração e evolução, história e transformação. Sendo assim, entre presente, passado e futuro, o mito não apresentaria demarcações rigorosas. Com efeito, em suas reflexões, o crítico tunisiano condensa proveitosas informações a respeito da teorização mítica e, o mais relevante para nossa investigação, coloca o mito no centro do universo romanesco:

Des travaux de G. Dumézil, de Cl. Lévi-Strauss, ou de J.-P. Vernant il ressort en particulier qu’un mythe exprime les états d’un peuple, et lui en assigne : il n’en retrace pas les étapes. Une littérature mythique développe un cosmos où ce que nous nommons l’humain, le naturel et le surnaturel se livrent à une vaste et minutieuse partie d’échanges et de métamorphoses. La pensée mythique n’oppose pas les dieux aux hommes. Elle divinise l’humain et humanise le divin. Elle fait d’une divinité le double supérieur de l’homme, et, symétriquement, de l’animal¹⁶² ou du végétal les doubles inférieurs de l’humain. Cette supériorité et cette infériorité sont toutefois non pas de valeur, mais de niveau, ou de règne. L’espace du mythe comprend plusieurs zones distinctes mais solidaires entre elles, et il appartient justement au récit du mythe de concrétiser en paroles (qui seront ou ne seront pas transcrites) cette solidarité dont les effets sont constants, cycliques, symétriques. Un aspect du mythe

¹⁶² A reforçar a coexistência intrínseca do natural e sobrenatural ao chão africano, nas derradeiras páginas de *O último voo do flamingo*, Sulplício, o pai do tradutor de Tizangara, insolitamente retirará os ossos do próprio corpo para dormir. Assim, no excerto a seguir podemos observar a bestialização da figura humana a ilustrar o que Zérafra sugere acima: “Agora, ali deitado, quase sem peso, meu pai me surgia frágil como caracol sem casca. Ele pareceu adivinhar meu juízo. Pedi-me que o empurrasse mais para junto da árvore de matumi. Queria ficar mais perto da suspensão ossatura. Cautelas suscitadas pelo susto da noite anterior: altas horas ele escutou ruídos. Estremunhou-se. E se uma hiena estivesse roendo os ossos? Doeulhe no corpo as partes que lhe faltavam. E era. Outrossim, eram. Não as hienas próprias. Mas hienas inautênticas, bichos mulatos de gente. E para mais: suas cabeças eram as dos chefes da vila. Os políticos dirigentes desfilavam ali em corpo de besta. Cada um trazia nas beças umas tantas costelas, vértebras, maxilas” (COUTO, 2000, p. 216).

concerne au plus haut degré la signification sociologique du romanesque : le mythe ressortit à une pensée à ce point cohérente qu'un nombre théoriquement infini d'éléments peuvent venir s'y intégrer sans dénaturer cette pensée, ni altérer son expression formelle. Le mythe est ouvert et clos tout ensemble. Œdipe reste Œdipe en dépit de ses divers aspects et "versions". Nous soulignons dès maintenant cette cohérence et cette extensibilité du mythe parce qu'elles impliquent une notion destinée à jouer dans le romanesque un rôle définitif : celle d'épisode (1971, p. 94).

Inicialmente empregado por Aristóteles em sua *Poética* (2003, p. 21), o termo "episódio" irá designar uma sequência de atos com unidade, isto é, um encadeamento semântico dotado de começo, meio e fim, dentro de uma ação maior. Assim, mantendo múltiplas relações no interior do texto, o episódio – que na Antiguidade clássica se referia a uma parte completa da tragédia entre cantos corais também completos, – tornou-se comum à poesia épica e, posteriormente, ao romance "onde corresponde a segmentos da ação que podem ser destacados do conjunto sem prejuízo da estrutura ou do sentido" (MOISÉS, s/d, p. 192).

Ora, seria uma tarefa sem grandes exigências de método se pudéssemos retirar intactos os episódios míticos do interior dos romances moçambicanos. Entretanto, os mitos de nosso escopo, entranhados nas estruturas romanescas, estão numa camada por vezes não tão aparente ao leitor menos atencioso, o que aponta para estratégias autorais de um verdadeiro jogo ontológico do "ser ou não ser" mítico que circunda os romances, de maneira que encontrar vestígios que nos remetam ao Apocalipse ou ao pássaro ígneo não quer dizer que não haja aí reverberações de uma mitologia autóctone ainda incógnita para o público leitor. Logo, é necessário sublinhar que Zérafra coerentemente refletiu sobre as potencialidades do mito enquanto fragmento a apontar para uma nova ordem cósmica: "Or cette nécessaire inclusion de l'aventure épisodique dans un ensemble ontologique ruinera de l'intérieur l'ordre du mythe : raconter un fragment de mythe ou d'épopée, c'est se référer à un ordre global, mais c'est aussi s'en désolidariser" (1971, p. 98).

Onde abundam almas, deuses, feitiços e encantos, a realidade experienciada no solo da África é inevitavelmente *sui generis*, sobretudo se a compararmos com outros continentes nos quais a globalização e a força do capitalismo homogeneizaram a diversidade cultural de regiões cuja identidade já foi mais vibrante num passado não tão distante. Como lembra Fátima Mendonça, ao retomar as palavras de Chinua Achebe, um dos desígnios do romance africano é se tornar "o instrumento formal da reinvenção de uma cultura africana, de uma nova comunidade nacional, em face da perda que a colonização representou" (2012, p. 100). Por conseguinte, esse universo ficcional, em especial o

romanesco, pode reatar os fios com suas matrizes tradicionais, mesmo mantendo constante dialogismo com tendências contemporâneas dos segmentos artísticos além-fronteiras, pois a presença e o cultivo de uma mitologia autóctone, reflexo do cotidiano, legitimam o indivíduo africano como protagonista de sua história, não mais do modo pelo qual o colonizador outrora lhe imputou:

Le récit montre que l’imaginaire africain ne peut atteindre au réalisme le plus poussé qu’en présentant la réalité par anecdotes légendaires, par symboles, par allusions, par paraboles religieuses, par référence à une culture ou la multiplicité des mânes, des génies, des dieux, et leurs interventions dans la vie quotidienne, sont un fait sociologique accepté par la grande majorité des Africains. Et l’une des richesses dans l’évolution de la narration romanesque c’est justement pour un auteur réaliste d’écrire un récit où la magie, la sorcellerie, les incantations et les charmes jouent un rôle capital pour mieux rendre compte du réel (SERPOS, 1987, p. 250).

Como medida cautelar, no que concerne ao entrelaçamento mítico e literário, a fim de não frustrarmos expectativas de leitores e estudiosos que porventura estejam, de modo geral, à procura de conhecimentos que se enquadrem exclusivamente à África e, em particular, ao espaço de Moçambique, é importante salientar que temos consciência das potencialidades do continente como um dos mais importantes repositórios de mitos do mundo. Por seu turno, Moçambique sendo parte integrante de tal patrimônio imaterial, tem seu peculiar universo mítico frequentemente explorado por seus escritores mais ilustres. Todavia, interna ou externamente, os mitos que permeiam a literatura moçambicana ainda foram pouco esquadrihados pela crítica literária, a qual amiúde desbrava um território ainda virgem em muitos aspectos, sem o respaldo teórico de que gozam secularmente, por exemplo, os mitos greco-latinos reatualizados pela arte da escrita em várias partes do globo¹⁶³.

No tocante a Moçambique, muito já foi escrito ficcionalmente a respeito dos mitos que envolvem a figura emblemática de Ngungunhane¹⁶⁴, o Leão de Gaza, cuja presença na literatura moçambicana se estende desde fins do século XIX até os dias atuais. Em *Outro pé da sereia* (2006), kianda, a sincrética sereia romanesca concebida por Mia Couto, seria uma bela fonte para a aferição de sua composição através de mitos, assim como o

¹⁶³ Num concatenado jogo de reatualização do mito de Prometeu, Pepetela, célebre escritor angolano, não sem uma tonalidade épica, estampa as seguintes palavras na epígrafe de *Mayombe*, romance publicado em 1980: “Aos guerrilheiros do Mayombe, / que ousaram desafiar os deuses / abrindo um caminho na floresta obscura, / Vou contar a história de Ogun / o Prometeu africano” (2013, p. 9).

¹⁶⁴ Cf. supra, p. 157.

*ndlati*¹⁶⁵, ave mitológica que representa o relâmpago na comovente narrativa de “O dia em que explodiu Mbata-bata”, de *Vozes anoitecidas* (1987). Outro exemplo bastante ilustrativo da pluralidade mítica de Moçambique seria as linhas de força que engendram O sétimo juramento (2000), no qual Paulina Chiziane verticaliza saberes sobre o universo mágico-religioso moçambicano e “[...] demonstra, igualmente, que conhece a problemática das rivalidades míticas entre os Ndaus e os Ngunis¹⁶⁶” (ROSÁRIO, 2010, p. 132). Outrossim, nos limites entre ficção e História, poderíamos discorrer ainda a respeito do mítico Nhabezi, o rei branco que assimilou o *modus vivendi* dos indígenas do Vale do Zambeze no século XIX, personagem envolto de contornos utópicos nas tramas romanescas de *Choriro* (2009), da autoria de Ungulani Ba Ka Khosa. E, para não alongarmos nosso rol em demasia, faz-se imperioso mencionar o desafortunado Leónidas Nsato de *As duas sombras do rio* (2003). Trata-se do protagonista do romance de estreia de João Paulo Borges Coelho, o qual carrega consigo o *m’bona*, espírito da cobra, e simultaneamente o *m’phondoro*, espírito do leão, cuja encarnação em um ser mortal serve de canal para a comunicação com o mundo dos vivos. Enfim, o herói cindido de Borges Coelho pode ser considerado mais um prodígio da vasta galeria mítica moçambicana.

No entanto, se por um lado nossa proposta desvia de mitos endógenos, uma vez que não colocaremos em pauta o repertório mítico acima citado dentre tantos outros que notabilizam a literatura de Moçambique, naturalmente lhe fornecendo recursos para aumentar sua dimensão humana, transformando-a numa das mais pujantes literaturas do mundo supranacional de língua portuguesa na contemporaneidade, por outro, a contrapelo de exotismos que gravitam em torno do homem africano, numa visão recalcitramente estereotipada, nossa intenção será apenas apurar através do instrumental teórico viabilizado pela mitocrítica, como veremos, os procedimentos romanescos de Paulina Chiziane e Mia Couto, bem como identificar os rastros míticos – apocalípticos e fenicianos – nas estruturas dos romances escolhidos e refletir sobre sua validade no contexto em que foram produzidos.

Afinal, tal como ocorre em outros espaços africanos, a literatura moçambicana não propõe um espetacular safári na pangeia dos primeiros tempos, na ilusão arqueológica

¹⁶⁵ Segundo Henri Junod, o termo tem o seguinte significado: “o galo do céu, a ave do relâmpago e do trovão” (*apud* SECCO, 2008, p. 31).

¹⁶⁶ Os ndaus são um grupo étnico que habita o vale do rio Zambeze, do centro de Moçambique até o litoral. Já os ngunis, na terminologia do colonialismo português, são historicamente formados pelos vátuas ou aungunes, isto é, o povo que fundou o Império de Gaza na região sul de Moçambique, sendo Ngungunhane o seu mais notável representante.

de um congelamento cósmico para satisfazer anacronicamente olhares repletos de exotismo, tampouco quer corroborar para “[...] a ideia da África como um continente misterioso e cheio de segredos” (SILVA, 2012, p. 12), menos ainda tratará de seus temas de modo superficial, maniqueísta e vitimista, como tem sido sua recorrente imagem nos noticiários televisivos, isto é, a África da fome, das guerras e das epidemias.

Em suma, revelar consagrados mitos – tanto do Apocalipse quanto do pássaro de fogo – nas páginas de dois célebres romances moçambicanos, é um exercício que aponta para uma compreensão mais ampla de que a literatura produzida em Moçambique está dinamicamente atenta às influências externas e em permanente diálogo com um imaginário universal, muito além de seus próprios limites geográficos. Desse modo, ao refletir sobre o assunto, Mia Couto reitera: “Não se pode, em nome da pureza africana (ou de qualquer outra inventada pureza), fechar portas a outras vozes do mundo. Muito do que chamamos de “genuinamente africano” nasceu da troca cultural com outros continentes” (2009, p. 176).

Útil para o cotejo literário, é razoável lembrar que os mitos, apocalíptico e de fênix, foram tão sobejamente disseminados quanto sua capacidade de atravessar os séculos como uma espécie de memória de corpos sociais *in illo tempore*, na expressão latina cara às elocubrações de Eliade, pelo que restringir seu poder de irradiação ao mundo ocidental talvez se configure como um equívoco, embora seja algo muito frequente, noção mesmo predominante em âmbito popular. Em vista disso, é sabido que a perseguição a que se refere o Apocalipse poderia ser aquela que dizimou as igrejas da Ásia no tempo do imperador Domiciano, por volta do ano de 95 da era cristã (COLLINS, 2005, p. 101), ou seja, num território não circunscrito à Europa. À guisa de ilustração literária, nas derradeiras páginas de *O inspetor de Xindzimila* (2015), romance da escritora moçambicana da novíssima geração, Virgília Ferrão, podemos constatar o seguinte excerto: “Tudo a pôr-se no lugar. Tudo a renascer, como uma lenda europeia que fala da fênix, que renasce das próprias cinzas” (p. 191).

Em *Le phénix et son autre* (2013), obra coletiva dirigida por Laurence Gosserez, no artigo de abertura assinado por ela, “Le phénix, le temps et l'éternité”, a especialista em literatura latina tardia nos explica que podemos encontrar três diferentes tipos de fênix: egípcio, greco-romano e oriental. Michel Tardieu, na *Revue de l'histoire des religions*, deduziu em seus escritos de “Pour un phénix gnostique” que provavelmente o mito oriental fora a origem distante dos outros dois, configurando-se como um monstro gigantesco num corpo que equivaleria a dez montanhas (1973, p. 119). Sob outra perspectiva,

sem nos aprofundarmos nessa matéria, a fênix egípcia teria uma dimensão cósmica e divina, relacionando-se ao culto heliopolitano da ave fabulosa, metade astro metade pássaro, ligada ao deus Rá, o qual emergiu das águas primordiais e criou o mundo (GOSSE-REZ, 2013, p. 23).

Isto posto, para dar uma maior espessura analítica ao nosso trabalho e também, de certa forma, limitá-lo às indagações de ordem literária, utilizaremos alguns fundamentos da mitocrítica, teoria cujas bases foram lançadas por Gilbert Durand em 1979, com a publicação de *Figures mythiques et visages de l'oeuvre* e, posteriormente, em 1992, retomada e infletida numa dimensão mais literária e comparatista por Pierre Brunel na obra intitulada *Mythocritique, théorie et parcours*, cuja contracapa estampa a seguinte advertência: “La mythocritique n’a jamais constitué une école critique. Il s’agit plutôt d’une tendance diffuse dont les origines sont lointaines et qui a trouvé force à date plus récente dans l’entourage de Gilbert Durand.” Tributário de seus antecessores, Danièle Chauvin conceitua a mitocrítica referenciando Brunel, grande homenageado pelos ensaios que integram o livro *Le mythe en littérature*:

La mythocritique, faut-il le rappeler, fonde sa légitimité scientifique et herméneutique sur la présence, plus ou moins explicite mais toujours signifiante, dans l’oeuvre littéraire ou artistique, d’un élément mythique qui, “même s’il est ténu, s’il est latent, doit avoir un pouvoir d’irradiation” (1992, p. 82). Cet élément, qui peut s’imposer dans un titre ou une citation, éclater dans un nom, peut également se glisser dans un mot, se cacher ou se travestir un temps sous l’allusion ou le symbole. Sa présence, massive et déclarée ou plus discrètement oblique, n’est jamais anodine pour le critique qui le place dès lors au coeur du processus compréhensif (2000, p. 195).

Por conseguinte, ao ser considerada como parte importante dos estudos sobre o imaginário, a mitocrítica coloca-se na confluência de inúmeras disciplinas que têm como denominador comum o cariz humano nas suas mais inusitadas manifestações, desde tempos imemoriais. Dessa forma, apesar de se relacionar com a História, sociologia, antropologia, etnologia, filosofia, psicanálise e outros universos afins, é na literatura, principalmente por sua capacidade múltipla de erigir mundos ficcionais, que ela encontrará sua razão primeira. Por isso, a retomada dos mitos amalgamados na arte e na cultura é uma importante estratégia no elo para a compreensão do passado imbricado na dinâmica de nossas ações na atualidade.

Se mais acima não destacamos a linguística entre os saberes que têm uma relação dialógica com a mitocrítica, isso se deveu à existência de uma maior afinidade entre tais vertentes do conhecimento, pois o contributo estruturalista para a área das humanidades,

sobretudo no século XX, não pode ser menosprezado, embora seja passível de críticas. A esse propósito, Terry Eagleton afirma: “Uma consequência do estruturalismo, portanto, é a ‘descentralização’ do sujeito individual, que deixa de ser considerado como a fonte ou a finalidade do significado” (2019, p. 157). Todavia, como se sabe, para delinear suas importantes pesquisas no campo da antropologia, Lévi-Strauss inspirou-se em paradigmas linguísticos, como podemos constatar no seguinte excerto extraído de *Anthropologie structurale*, no qual a influência da linguística¹⁶⁷ pode ser facilmente evidenciada:

Comment procédera-t-on pour reconnaître et isoler ces grosses unités constitutives ou mythes ? Nous savons qu’elles ne sont assimilables ni aux phonèmes, ni aux morphèmes, ni aux sémantèmes, mais se situent à un niveau plus élevé : sinon le mythe serait indistinct de n’importe quelle forme du discours. Il faudra donc les chercher au niveau de la phrase. Au stade préliminaire de la recherche, on procédera par approximations, par essais et par erreurs, en se guidant sur les principes qui servent de base à l’analyse structurale sous toutes ses formes : économie d’explication ; unité de solution ; possibilité de restituer l’ensemble à partir d’un fragment, et de prévoir les développements ultérieurs depuis les données actuelles (1974, p. 233).

Logo, o termo cunhado pelo antropólogo, caracterizado principalmente pela irredutibilidade e imutabilidade, qualidades intrínsecas à essência dos seus recém-descobertos mitemas, ganhará uma importante função no meio acadêmico, permitindo a identificação mítica dentro de uma pluralidade de contextos. Os estudos mitocríticos, pois, desenvolver-se-ão na sequência dos anos 1970, tendo a literatura como sua maior e mais inestimável fonte. De resto, o mitema passa a ser o ponto de partida para o desenvolvimento de investigações não apenas na perspectiva da antropologia social, mas também no seio da mitocrítica no que concerne a *poïesis* literária e a sua relação com os mitos:

La synthèse des leçons mythémiques prises dans l’imaginaire social en général ne présente pas forcément un caractère récitatif. Il s’agit d’une synthèse d’images qui peuvent s’organiser en un scénario, mais pas nécessairement en un récit porté par l’écriture au sens strict (c’est évidemment le cas de la peinture, mais aussi du cinéma). En revanche, le caractère récitatif est ce qui fait la spécificité du mythe tel qu’il se réalise en littérature (on a été tenté d’étendre cette spécificité, dans la

¹⁶⁷ Ver resenha de Roque de Barros Laraia, cujo título é “Claude Lévi-Strauss, quatro décadas depois: As mitológicas”, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.21, n.60, 2006, p.167-169, onde lemos: “A influência da linguística na obra de Lévi-Strauss foi certamente ocasionada pelo estreito relacionamento do autor com o linguista russo Roman Jakobson, quando ambos, como refugiados, viveram nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, conforme consta de seu depoimento a Didier Eribon. [...]. Aliás, foi também na linguística que ele buscou, por analogia, o termo *mitema* (da mesma natureza de *fonema*) para designar uma unidade constitutiva do mito.” Didier Eribon é escritor e filósofo francês, tendo publicado obras centradas na questão da homossexualidade, bem como sobre o pensamento de Lévi-Strauss, Jacques Derrida, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, entre outros.

mesure où un mythe nous est souvent connu par le biais d'un texte littéraire) et ce qui marque une réelle parenté entre le processus de l'écriture et la structure du mythe, qui viennent se conforter l'un l'autre, et prendre sens autour de la notion de forme (MONNEYRON; THOMAS, 2002, p. 95).

A busca por uma verdade etnológica, a qual tende convencionalmente a ter uma estrutura monológica, é o que irá distanciar a mitocrítica da teoria de Claude Lévi-Stauss, pois concentrando-se *a priori* na ficção e em suas potencialidades polissêmicas, a literatura se preocupará mais com a verossimilhança¹⁶⁸ para articular o elemento mítico no interior da trama textual, não se propondo a recompor o *ethos* de possíveis etnias que se apropriaram de determinados mitos. Não obstante, nomes como os de Michel Leiris, Mary Douglas, Darcy Ribeiro e Victor Turner, para além do próprio Lévi-Strauss, muito avançaram e “dinamizaram o discurso etnográfico, borrando as linhas de fronteira que separariam a ciência da arte”¹⁶⁹ (CHAVES, 2009, p. 112), mas a nós caberá apenas a análise de algumas estratégias romanescas da literatura moçambicana, sob a égide do aporte teórico da mitocrítica.

Ora, o continente africano tem a sua própria base mitológica e um vasto repertório de narrativas especialmente metafísicas, uma vez que, entre dois extremos, há de um lado escritores que se apegam a uma alusão ordinária para dar maior clareza ao universo romanesco e os que fazem do potencial mitológico a verdadeira matéria-prima ficcional. Sendo assim, Paulina Chiziane e Mia Couto parecem transitar livremente entre esses dois polos, a depender de conveniências e efeitos estéticos pretendidos na artesanaria de cada romance. Portanto, a relação íntima entre mitologia africana e criação literária se fundem a tal ponto que se confundem. A este propósito, vejamos o que diz Jean Derive:

On peut légitimement se demander dans quelle mesure ces mythes sont authentiques et dans quelle mesure ils sont aménagés, voire même fabriqués, pour les besoins de la fiction. Pour le critique littéraire, qui n'a pas à se soucier de « véritable ethnologique », la question n'est peut-être pas d'une telle importance. L'essentiel n'est sans doute pas en

¹⁶⁸ Sobre esse tema, Todorov declara que a verossimilhança é uma categoria que se relaciona intrinsecamente a uma certa coerência interna. Dessa maneira, o insólito e o sobrenatural também poderão ter a sua própria verossimilhança na poética romanesca moçambicana. Sendo assim, o crítico a pontua da seguinte maneira: “Se eu falo, meu enunciado obedecerá a uma certa lei e irá se inscrever em uma verossimilhança que não posso explicitar ou rejeitar sem fazer uso, para isso, de um outro enunciado cuja lei estará implícita. Pelo viés da enunciação, meu discurso estará sempre relacionado a um verossímil” (2018, p. 134).

¹⁶⁹ A especialista das literaturas africanas indica em nota que “a observação [isto é, os nomes supracitados] foi feita pelo autor em seminário realizado na Universidade de São Paulo, em junho de 2004 (*ibidem*, p. 112). Trata-se de Ruy Duarte de Carvalho, célebre poeta e escritor angolano, falecido em 2010. Além de cineasta, o autor de *Os papéis do inglês*, também foi antropólogo, ofício que bem soube projetar ao seu universo poético e romanesco.

effet l'authenticité ethnographique du mythe en tant que tel, mais plutôt sa crédibilité du fait de sa fidélité à l'esprit de la mythologie locale. Même s'il s'agit d'une mythologie imaginaire, inventée de toutes pièces par l'auteur, cette fidélité témoignera précisément de l'authenticité de la culture orale de l'auteur capable de créer un mythe vraisemblable, à la manière de ceux, réels, de son répertoire ethnique, et de lui donner une signification actuelle, répondant aux problèmes du monde contemporain. Et il n'en restera pas moins significatif qu'il ait eu recours au modèle du mythe pour chercher à exprimer sa vérité sur son rapport à ce monde (2005, p. 15).

André Siganos, no artigo intitulado “Définitions du mythe”, presente em *Questions de mythocritique dictionnaire*, livro que codirigiu em 2005, ao lado de Danièle Chauvin e Philippe Walter, remete-nos às dicotomias saussureanas presentes na obra matricial da linguística moderna, o famoso *Cours de linguistique générale*. Desse modo, Siganos propõe para os estudos da mitocrítica o sintagma minimal (p. 85-100), sem o qual para uma análise apurada de traços míticos nas camadas mais profundas dos textos, não disporíamos de uma base sólida para a reconstrução do mito, nem ao menos seríamos capazes de reconhecê-lo nitidamente sob a pátina romanesca que o envolve.

Com efeito, conforme preconizou Lévi-Strauss, os mitos não mais estariam isolados em mitemas como a menor parte capaz de os reconstituir, mas dispostos na ordem frasal em pequenos sintagmas, logo, relacionando-se à sintaxe no que ela define quanto à disposição das palavras no discurso, segundo a conceituação de Siganos. Em suma, é de inegável relevância a influência de Ferdinand de Saussure¹⁷⁰ para algumas vertentes das ciências humanas no século XX, principalmente no que diz respeito à fixação de estruturas e definição de esquemas, muito funcionais e modelares no volume postumamente compilado por seus discípulos.

Antes de perseguirmos os rastros dos mitemas e dos sintagmas minimais diluídos na narrativa de *Ventos do Apocalipse* e de *O último voo do flamingo*, é importante destacarmos o sentido de literatura em segundo grau que acreditamos configurar os textos de Paulina Chiziane e de Mia Couto. Em vista disso, as reflexões de Gérard Genette, presentes em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, poderão nos ajudar a elucidar a questão mítica nos romances, servindo-nos igualmente como suporte teórico em permanente diálogo com a mitocrítica.

Desse modo, Genette assume para a constituição de sua teoria, no que tange à presença efetiva de um texto no interior de outro, o precioso apoio de Julia Kristeva e seu

¹⁷⁰ A propósito da definição de “sintagma”, ver seção que trata da linguística sincrônica, capítulo dedicado aos “Rapports syntagmatiques et rapports associatifs” (SAUSSURE, 1995, p.170-175).

conceito de intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 85). Daí que o teórico formula o seguinte: “toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (1982, p. 11).

Em vista disso, o hipotexto de Genette figura como ponto de partida, não permitindo a busca de uma matriz textual mais recuada no tempo. Ora a hipertextualidade, agindo como ponto de chegada, está fadada a uma dinâmica inesgotável no diálogo mítico que estabelece, sendo o romance um gênero privilegiado para a ocorrência de tal fenômeno literário. Assim, sobre esse cariz inicial do mito, no capítulo intitulado “Mythe et récit poétique”, Jean-Yves Tadié destaca que: “Le mythe suppose enfin la perfection de l’origine: il propose sans cesse un nouveau commencement; il est donc, à la fois, mémoire et création, en définissant un passé qui a un avenir” (1994, p. 149).

Tendo os mitos como mais um recurso estético, cuja busca nas páginas romanescas se efetuará através mitemas e sintagmas minimais no jogo sutil entre hipo e hipertexto genetteano, os escritores expandirão seus horizontes criativos a fixar narrativas ou fragmentos de insondável autoria, reanimando um modo de pensamento sociocultural distinto, mas que lhes serve como pano de fundo atemporal a revestir ou permear invariavelmente alguma problemática contemporânea, não apenas como mero ornamento. Em contrapartida, os mitos encontrarão nos romances moçambicanos um vetor privilegiado, o qual contribuirá para a manutenção de sua perenidade. Em suma, beneficiando-se mutuamente dessa fusão genológica, mito e romance visarão uma proposta moralizante para a sociedade moçambicana a tocar simbolicamente em aspectos escatológicos e, conseqüentemente, a reivindicar a necessidade de renascimento da nação.

Nesse sentido, não raro será vislumbrarmos o mito do Apocalipse e de fênix camuflados no mesmo romance, pois ambos representam alegoricamente partes sucessivas de um recorte cronológico muito importante do contexto moçambicano: a guerra civil (1976-1992) e os primeiros momentos de uma duvidosa paz, esboçados respectivamente em *Ventos do Apocalipse* e *O último voo do flamingo*, situados no derradeiro quartel do século XX, isto é, num fim de milênio que também sugere a urgência de um mundo renovado e menos hostil. Diante dessa perspectiva, confirma nossos argumentos o título da recensão crítica elaborada por Fábio de Souza Andrade, publicada em 2005, por ocasião

do lançamento da edição brasileira de *O último voo do flamingo* sob a chancela da Companhia das Letras: “Os flamingos do apocalipse e a casa desarrumada”¹⁷¹.

Em *Temps et récit*, Paul Ricoeur formula que “chaque intrigue¹⁷² littéraire est une sorte de miniature de la grande intrigue qui joint l’Apocalypse à la Genèse” (2006, p. 46). Se concordarmos que em linhas gerais o mito de fênix e o livro de Gênesis apontam para a ideia mítica da (re)criação do cosmos, podemos intuir que Paulina Chiziane e Mia Couto operam um jogo intertextual demiúrgico pela linguagem romanesca, retomando de certo modo o gesto bíblico. Contudo, é flagrante no enredo dos romances a instabilidade, o desarranjo, a destituição da ordem social à medida em que o caos vai atingindo seu paroxismo, seja com “a terra engolida pela terra” (COUTO, 2000, p. 213) ou com “o batismo de fogo” (CHIZIANE, 1999, p. 267). Portanto, diante da exigência de reordenar o mundo e, metaforicamente, arrumar a casa, os mitos podem decerto ter um efeito catalisador e pedagógico no cotidiano de seus indivíduos e, sobretudo, na arena social e política do país.

Enfim, Gilbert Durand sublinha que não existe civilizações sem mitos, uma vez que o mito, como uma espécie de processo de aliança, ajuda a construir, a se construir, a construir cidades (*apud* MONNEYRON; THOMAS, 2002, p. 26). Para Moçambique, no desenvolvimento dessa gradação, poderíamos agregar a ideia da jovem nação que nasceu sob o signo do colonialismo e, por essa razão, em muitos aspectos ainda é prisioneira de seu passado, cujo estigma se deu pela violência e irracionalidade das guerras.

Ora, será essa a discussão que se estenderá nas próximas páginas destinadas a explorar mais profundamente a questão mítica na literatura moçambicana, pelo que a mitocrítica, em torno da qual constelam os conceitos de mitema e sintagma minimal aqui apresentados, servir-nos-á como imprescindível ferramental de análise, a princípio ajudando-nos a enquadrar o romance *Ventos do Apocalipse* e, posteriormente, as tramas de *O último voo do flamingo*.

¹⁷¹ Texto publicado na seção Ilustrada do jornal *Folha de S. Paulo*, a 26 de fevereiro de 2005, veículo para o qual, à época, Fábio de Souza Andrade escrevia quinzenalmente.

¹⁷² O vocábulo “intriga” – formado a partir da derivação regressiva de “intrigar”, do latim *intricare*, que equivale a “enredar” – deve ser entendido como sinônimo de “enredo”, talvez com uma sutil diferença: enquanto o enredo denota a totalidade das causas e efeitos que se organizam no curso da narrativa, a intriga semelha a redução, ao essencial, dessa totalidade. A intriga constituiria o relato sucinto, abreviado, mas atento à noção de causalidade, dos eventos que se entrelaçam na direção de um fim. Seria, portanto, sinônimo de “trama” (MOISÉS, s/d, p. 174).

3.2. RESSONÂNCIAS CRÍSTICAS E ESCRITA MÍTICA EM *VENTOS DO APOCALIPSE* DE PAULINA CHIZIANE

O crescente interesse pela obra de Paulina Chiziane no âmbito literário tem revelado uma poética amalgamada pelo extremo cuidado com a palavra e uma raríssima habilidade para contar histórias, as quais certamente têm sua gênese nos intercâmbios efetivos com a oralidade. Para além de virtudes estéticas, o quilate da obra da primeira romancista moçambicana se deve também a um privilegiado olhar feminino – invariavelmente contestador – que incide e inspira uma urgente emancipação. Diante de uma mentalidade recalcitrante que caracteriza o universo de dominação masculina, a voz de Paulina Chiziane tem feito muito alarde e há muito extrapolou as balizas de Moçambique, não apenas no sentido de desvelar o real papel das mulheres nas sociedades contemporâneas, mas também no aumento da espessura da problemática pós-colonial.

Com efeito, o romance intitulado *Ventos do Apocalipse*, publicado no ano de 1995, revela-nos um cenário sangrento e devastador, no qual a errância das personagens evidencia sem pudores um cariz pouco louvável da humanidade. Assim, seguindo os imprevisíveis ventos da história através do relevo inóspito de Moçambique, os deslocamentos internos testemunham a incontornável fatalidade: quem escapa da guerra não escapa da fome, num país onde o fogo militar é intenso. Ora, desmistificando o poderio bélico e fálico dos homens, eis que Paulina Chiziane ironicamente sentencia que as mulheres também são de guerra: “Em todas as guerras do mundo nunca houve arma mais fulminante que a mulher, mas é aos homens que cabem as honras de generais” (CHIZIANE, 1999, p. 19), palavras que ecoam, de certo modo, as de Virginia Woolf:

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente a terra ainda seria pântanos e selvas. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. (2014, p. 30)

Inserida em contexto africano no qual os traumas de sucessivos conflitos ainda assombram o presente e, inevitavelmente, tornam-se amálgama para as inúmeras investidas literárias do continente, em Moçambique, sobretudo com a composição de *Ventos do Apocalipse* Paulina Chiziane dá mostras de que não pode haver restrições de nenhuma ordem no que tange ao temário abordado por mulheres escritoras, uma vez que suas mundividências impelem-nas a verter para a literatura situações de profundo pavor

e tormento. Assim, antes de nos debruçarmos nas tramas romanescas de *Ventos do Apocalipse* ao enalço de ressonâncias crísticas e traços míticos que nos remetam ao consagrado texto bíblico, algumas observações se fazem necessárias para orientar nosso escopo.

Supostamente escrito por João, em Patmos – pequena ilha do Mar Egeu – o tradicionalismo cristão identifica-o como o apóstolo João, aquele responsável por um dos quatro evangelhos canônicos do Novo Testamento. Entretanto, sem argumentos convincentes o bastante para tal comprovação, no que se refere ao Apocalipse, o fato do autor, entre os anos 100 e 130 da Era Cristã, encontrar-se desterrado (ELLUL, 1998, p. 107), já nos apresenta difusamente um elo com o texto de Paulina Chiziane, uma vez que em decorrência da guerra civil as bases diegéticas do romance apoiaram-se ficcionalmente no degredo forçado das personagens no próprio território moçambicano, a vivenciar “o exílio dentro de casa, ou o insílio, termo que designa o estranhamento vivido no próprio país [e que, portanto,] convida-nos a repensar as relações que se estabelecem entre produtores e representações” (CAN, 2020, p. 31), cujos contextos vertidos para a linguagem escrita suscitam desilusões e esperanças.

Não raro associada às investigações de cariz emancipatório das mulheres e do empoderamento que emana da escrita feminina, principalmente em decorrência da recepção pretigiosa que teve *Niketche: uma história de poligamia* (2002) em várias partes do globo, Paulina Chiziane também é tida como baluarte das culturas tradicionais de Moçambique, cujo universo romanesco, sempre sob uma perspectiva feminina, entrelaçaria a realidade social, histórica, econômica e cultural, “apresentando o seu ponto de vista, na busca de elementos que pudessem contribuir para uma melhor compreensão da moçambicanidade” (ROSÁRIO, 2010, p. 128). Todavia, se a língua portuguesa fora um despojo de guerra para os moçambicanos, os quais continuam a revigorá-la não apenas com um léxico por vezes inédito, mas também com um farto acervo mítico, no que concerne à forte presença de uma simbologia cristã – inevitável legado do colonialismo – em inúmeras histórias de Chiziane, ao que parece, a crítica tem tratado com ligeireza ou menoscabo um dos traços fundamentais desse sincretismo religioso em sua letra.

Destarte, buscar os primórdios de tais vestígios crísticos na literatura moçambicana nos levaria decerto ao intrépido João Albasini e suas cinco melancólicas cartas de amor, as quais compõem *O livro da dor*, obra publicada postumamente, em 1925, cujo sentimentalismo ultrarromântico, oriundo da paixão não correspondida entre o velho jornalista mestiço e a jovem Micaela Loforte, de origem lusa, é permeado pela fé

cristã. Eis como, no início do livro, a autoafirmação à cristandade constitui-se como uma espécie de caução que apela à honradez do pretendente:

Tenho de mim para mim, muito no íntimo do meu peito, que te perdi para sempre, que nunca mais me farás a esmola de me olhar e muito menos a caridade de me ouvir a defesa ; mas também creio, piamente, como Cristão, como homem lial e sincero que sempre fui, que um dia farás justiça a êste desgraçado que, perante a calúnia, a intriga, o Destino inclemente se confessa vencido e te pede perdão sem ter de quê. O Destino das criaturas ! (p. 17)

Nessa genealogia literária, não terá menor importância destacarmos a ambiência cristã-católica que cerca o mais conhecido conto moçambicano da época colonial: “As mãos dos pretos”, da autoria de Luís Bernardo Honwana, cuja primeira edição é de 1964, texto que integra a coletânea de narrativas breves intitulada *Nós matamos o cão tinoso*:

Já não sei a que propósito é que isso vinha, mas o Senhor Professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o resto do corpo porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com elas apoiadas ao chão, como os bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo. Lembrei-me disso quando o Senhor Padre, depois de dizer na catequese que nós não prestávamos mesmo para nada e que até os pretos eram melhores do que nós, voltou a falar nisso de as mãos deles serem mais claras, dizendo que isso era assim porque eles, às escondidas, andavam sempre de mãos postas, a rezar (2017, p. 107).

Em *Balada de amor ao vento*, primeiro romance publicado por Paulina Chiziane, em 1990, igualmente o primeiro de autoria feminina em Moçambique, podemos observar sem grandes dificuldades alguns conhecidos signos do cristianismo, os quais não devem ser compreendidos como simples ornamentos na arquitetura ficcional. De modo geral, nessas debutantes páginas e no conjunto da obra literária da escritora – a perfazer mais de três décadas de ofício – as alegorias cristãs funcionam decisamente como parte integrante de uma cultura compósita, a vincar o caráter rizomático, no sentido glissantiano (GLISSANT, 1996, p. 59), da identidade dos moçambicanos. Diante disso, eis como se apresenta não apenas o primeiro parágrafo da diegese, mas de certo modo o *incipit* de Chiziane no universo romanescos:

Tenho saudades do meu Save, das águas azul-esverdeadas do seu rio. Tenho saudades do verde canavial balançando ao vento, dos campos de mil cores em harmonia, das mangueiras, dos cajueiros e palmares sem fim. Quem me dera voltar aos matagais da minha infância, galgar as árvores centenárias como os gala-galas¹⁷³ e comer frutas silvestres na frescura e liberdade da planície verde. Estou envelhecida e sinto a aproximação do fim da minha jornada mas, cada dia que passa, o peito

¹⁷³ Em Moçambique, tal designação associa-se a ideia de lagartos.

queima como vela acesa no mês de Maria, o passado desfila como um rosário de recordações que já nem são recordações, mas sim vivências que se repetem no momento em que fecho os olhos transpondo a barreira do tempo (CHIZIANE, 2003, p. 11).

A exemplo dos “gala-galas”¹⁷⁴, há no excerto marcas fulcrais da poética de Paulina Chiziane a começar pela valorização dos entes da natureza, do vocabulário e da toponímia de Moçambique, que se manifestam diametramente em oposição ao olhar que, por longo tempo, municiou a chamada literatura colonial. Se o mato fora invariavelmente indômito e inóspito para os *mulungos*, heróis idealizados de seus próprios romances, nos quais os indígenas jamais foram encarados pelo prisma da alteridade, Chiziane transforma o matagal num ambiente aprazível, onde fauna e flora simbioticamente se harmonizam e se revestem de contornos edênicos.

Chama-nos à atenção, o recurso literário concatenado por Paulina Chiziane, o qual nos faz lembrar de convencionais procedimentos cinematográficos que marcam a transição de planos na estética da “sétima arte”. Trata-se de um *match cut*, que permite imageticamente a passagem de um espaço para outro sem desorientar o telespectador. Assim, no fragmento do romance, o passado sofre uma espécie de gradual metamorfose, transformando-se em recordação que, por sua vez, permuta-se em “vivências que se repetem”, quando cai o escuro das pálpebras cerradas. Ou seja, a sugestão aqui é a passagem do plano real para o reavivamento das experiências no plano subjetivo, para o qual o fechar dos olhos significa também o fechar da câmera a romper o tempo, fazendo com que a personagem figure em outra dimensão espaço-temporal.

Ainda como traço de grande relevância estética e direcionamento autoral, há a presença de uma voz narradora feminina da qual Paulina Chiziane jamais se desvencilhará em toda sua atividade romanesca. Outrossim, à falta da secular fogueira, “a vela acesa”, posta estrategicamente no começo da narrativa, reporta-nos ao mês de maio, período de festividades católicas inteiramente dedicado à mãe de Jesus, Maria. Por fim, o “rosário”, corrente de contas que determina a sequência específica das orações, é utilizado na composição das figuras de linguagem conhecidas como símiles, que enriquecem o texto de Chiziane.

¹⁷⁴ Através da escrita hieroglífica, os escribas egípcios escolheram a imagem do lagarto para representar a benevolência. Na África subsaariana, o lagarto é um motivo ornamental bastante difundido, onde aparece frequentemente associado a ideia do herói salvador, de intercessor ou de mensageiro das divindades (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2014, p. 656).

Por conseguinte, não nos causa estranheza que o primeiro capítulo de *Balada de amor ao vento* apresente a jovem Sarnau, a protagonista do romance, enleada pela paixão que começa a cultivar por Mwando, personagem com quem formará um complicado par romântico, esteja sob circunstâncias absolutamente impregnadas da moral e da fé cristã. Embora a estória de amor do casal, da juventude à idade madura, atravesse toda sorte de infortúnios, conduzindo-nos por hábitos e costumes tradicionais de Moçambique, no início da trama, a vontade vocacional de Mwando parece estar longe de ser suplantada por uma aventura amorosa. Cristão convicto, o rapaz tem pretensão de seguir carreira eclesiástica, mas logo estará sujeito à torturante imposição dogmática do celibato, pois cederá aos encantos de Sarnau:

Num belo domingo, vesti-me com todo o esmero, enfeitei-me bem e parti para o ataque. Entrei na igreja com toda a solenidade, sentei-me à frente para que ele me visse bem, pois estava bonitinha só para ele. O padre disse tanta coisa que não entendia. O coro apresentou uma canção bonita e, de todas as vozes, só ouvia o Mwando. Depois o padre disse ámen, levantei-me pronta para o combate. Ou hoje, ou nunca, dizia de mim para mim.

Arrastei o Mwando num passeio até às margens do rio Save. Falámos de muitas coisinhas. Ele falava dos seus planos do futuro, pois queria ser padre, pregar o Evangelho, baptizar, cristianizar. Adeus meus planos, meu tempo perdido, ai de mim, o rapaz não quer nada comigo, só pensa em ser padre (CHIZIANE, 2003, p. 16).

Emoldurada no primeiro romance moçambicano de autoria feminina, em fins do século XX, a cena evidencia que no bojo do colonialismo, as igrejas cumpriram minimamente seus objetivos de acesso à literacia e à educação para que uma pequena e seleta parcela de assimilados pudessem ter alguma participação no moderno estado que surgia (NEWITT, 1997, p. 381). Não apenas a escrita de Paulina Chiziane esboça tais circunstâncias, mas como veremos, alguns dados biográficos também apontarão para a influência de uma educação cristianizada que vai refletir na poética de Chiziane. Com efeito, podemos dizer que as referências ao cristianismo atravessarão o romance, a expandir as matrizes identitárias de Moçambique, afastando-o ficcionalmente de atavismos controversos:

[...] Aspirar uma identidade transversal, em que se reconhecem as componentes da nossa origem como povo, aceites de uma forma desapaixonada evita o perigo, actualizado reiteradamente, hoje, em África, que leva fatalmente a que o sentido do conceito de moçambicanidade sirva para cobrir tentações reducionistas e toda a problemática do etnocentrismo cabotino e xenófobo, camufladas na defesa dos direitos a cidadãos ditos originários e genuínos (ROSÁRIO, 2010, p. 126)

Em entrevista concedida a Michel Laban, a 10 de junho de 1992, quanto às questões ligadas à sua religiosidade, Paulina Chiziane nos fornece subsídios que nos auxiliam simultaneamente na compreensão de sua biografia e de sua escrita, apontando, entre o culto de tradições religiosas dos antepassados, a prática do cristianismo:

A geração da minha avó pratica a religião dos antepassados. O meu pai e a minha mãe praticam a religião tradicional e a cristã. Nós, por obrigação escolar, aprendemos a praticar só a religião tradicional e cristã. Isto significa que, ao lado da avó, praticamos o culto tradicional; ao lado dos pais ficamos numa situação intermédia; com os amigos e com a sociedade da nossa geração praticamos o culto cristão. Portanto, uma só pessoa fica dividida em duas ou três (1998, p. 974).

Mais adiante, a responder sobre o uso de diferentes línguas, as quais teve que dominar para as inúmeras situações de interlocução – o chope, em âmbito familiar; o ronga, no mundo suburbano; o português, na instituição escolar – Chiziane nos revela um pouco mais do seu universo religioso, o qual servir-nos-á aqui como pano de fundo para implicarmos, mais adiante, o mito apocalíptico de modo contextualizado e em consonância com a sua obra:

[...] E porque estudei numa escola missionária católica, era obrigada a ir para a igreja, católica, quando as missas eram em latim!
Até fazer a minha escola primária toda, foram quatro anos: fui à missa todos os dias, mas ainda hoje não sei o que é que o padre dizia! Mas era interessante, pois nós memorizávamos tudo e dizíamos tudo! Não sei se o padre pensava que nós sabíamos, que entendíamos. De facto, foi esse ambiente de línguas que eu vivi (LABAN, 1998, p. 977).

Nesse sentido, Gilberto Matusse afirma: “É, em suma a política da assimilação, estreitamente aliada ao catolicismo, que orienta todo o processo de introdução e divulgação da língua e da escrita portuguesas em Moçambique” (1998, p. 65). Diante disso, algumas noções elementares de cunho historiográfico a respeito dos povos africanos, os quais majoritariamente passaram pelo processo de missionação nos parecem pertinentes para respaldar esse fenômeno religioso e social que teve lugar não apenas no território moçambicano:

A partir do final do século XIX e durante o século XX, a experiência das missões se realizou em conjunto com o processo de subordinação aos impérios coloniais. A dimensão religiosa da vivência comunitária da fé ocorria dentro da espacialidade dos Estados Coloniais, informando em muitos casos os sistemas hierárquicos, os registros de populações, os papéis econômicos, sobretudo no que tange ao recrutamento para o trabalho forçado nas áreas das missões e também fora delas (SANTOS; SILVA; FALCÃO, 2014, p. 19).

Omar Ribeiro Thomaz, em seus estudos sobre as missões católicas na formação de Moçambique, afirma que “É gritante o diminuto número de nativos que conseguia matrícula numa escola comum, via de acesso mais democrático à língua e à cultura portuguesas, justamente os elementos preconizados pela ideia de assimilação” (2001, p. 146). Nesse sentido, José Luís Cabaço nos explica que “O ritual de passagem traduzia-se num duplo rito de separação: afastava o *assimilado* do *indígena*¹⁷⁵ e consagrava-o objectivamente como “casta inferior” no mundo dos cidadãos, mas subjectivamente como a “casta superior” no mundo dos autóctones” (2010, p. 113). Portanto, essa espécie de trauma ontológico por que o assimilado teve de passar para obter um melhor posicionamento social, inserido na lógica do colonialismo e seus mecanismos de controle, estigmatiza o surgimento da nação nos primeiros tempos pós-independentistas, marcando fortemente literatos e artistas que experienciaram o desmantelamento e a ascensão de estruturas sociais bem distintas.

Albino Magaia, jornalista, poeta, escritor e veterano da luta contra o regime colonial português, de modo geral, informa-nos a respeito da presença missionária em Moçambique:

Tanto a Missão Suíça, que actuou na zona de Maputo e Gaza, como a Igreja Metodista Unida – que é americana e actuou na zona de Inhambane – usaram as línguas locais para fazer o trabalho missionário. E eles eram realmente um pouco políticos, mas não aberta e frontalmente. Ao longo desses anos, a gente chega à conclusão que eles, subtilmente, consciente ou inconscientemente, empurravam-nos para a política, para a nossa própria identidade cultural. Não é por acaso que o Mondlane¹⁷⁶ é produto da Missão Suíça! E há outros grandes nomes produtos da Igreja Metodista. E se fores ver, neste país, há muitas personalidades ligadas à luta de libertação ligadas à Igreja da Missão Suíça, ou ligadas à Igreja Metodista. Mas também há muitas ligadas à Igreja Católica. Só que esta Igreja fez o jogo do colono (LABAN, 1998, p. 846).

No tocante ao exercício missionário, as dubiedades no trato com os nativos forjaram uma postura essencialmente paternalista que oscilou conforme as conveniências, longe de transformar os indígenas em cidadãos plenos:

No caso português, às missões cristãs, em especial às missões católicas, foi entregue a formação de uma “elite nativa”, segundo o projeto

¹⁷⁵ Grifos do autor.

¹⁷⁶ Sobre tal personagem histórico de Moçambique, Paulo Fagundes Visentini afirma: “Eduardo Mondlane, que foi professor universitário nos Estados Unidos (e casado com uma norte-americana), e posteriormente funcionário das Nações Unidas, acabou se tornando o principal dirigente e mentor da Frelimo, fundada em 25 de junho de 1962, como resultado da unificação de três movimentos nacionalistas: Udenamo, Unami e Unam (2012, p. 91).

“assimilacionista” propugnado, pelo menos do ponto de vista ideológico, pelo Estado colonial¹⁷⁷. Ao longo do período em que impera o Estatuto do Indigenato¹⁷⁸, as missões foram responsáveis por grande parte das escolas rudimentares e técnicas encarregadas de expandir o uso do português na Colônia e mesmo de formar uma diminuta camada de quadros técnicos intermediários, necessários ao funcionamento do sistema. No entanto, em grande medida e por um longo período, a Igreja Católica, como instituição, foi absolutamente cúmplice das ambiguidades existentes no Estatuto do Indigenato, que afirmava proteger os indígenas dos abusos dos colonos mas criava situações que permitiam e até mesmo incentivavam diferentes formas de trabalho compulsório, necessárias a um colonialismo pobre que não procurava imprimir o “valor trabalho”. A assimilação deveria ser cuidadosamente controlada (THOMAZ, 2001, p. 144).

Trata-se do *chibalo* a designação atribuída ao trabalho compulsório em Moçambique, para o qual os missionários por vezes se omitiam da defesa dos indígenas. Em vista disso, ainda a responder às perguntas de Michel Laban, Paulina Chiziane relata que seu pai fora submetido ao *chibalo* e, curiosamente, durante algum tempo, dedicou-se à propagação dos dogmas cristãos:

[...] o meu pai muito novo, trabalhou no xibalo [...]. Perdeu os pais muito cedo, veio para a cidade de Lourenço Marques quando foi apanhado para trabalhar no xibalo, tinha talvez quinze ou dezasseis anos. Depois de trabalhar no xibalo fugiu para a África do Sul e, quando voltou de lá – tinha sido baptizado – já era *mafundisse*¹⁷⁹: uma espécie

¹⁷⁷ “É importante lembrar que a atuação das missões católicas e protestantes foi decisiva em praticamente todos os países da África Sub-Saariana até a Primeira Guerra Mundial, e com exceção do Senegal e da Tanganica alemã todo o ensino dos indígenas estava entregue aos missionários, que também atuavam na área assistencial e de saúde” (THOMAZ, 2001, p. 294).

¹⁷⁸ “Código legal (civil e penal) que regulamentava as relações entre brancos e negros nas colônias africanas, o regime de trabalho dos indígenas e administrava o processo de assimilação. Instaurado no fim da década de 20 em Angola, na Guiné e em Moçambique e estendido a São Tomé e Príncipe em 1946 (jamais aplicado em cabo Verde), o regime de Indigenato perdurou até 1961. Podemos afirmar, contudo, que as práticas sociais a ele relacionadas sobreviveram à sua extinção até a independência das colônias” (THOMAZ, 2001, p. 294).

¹⁷⁹ Tal termo consta no *Dicionário de particularidades lexicais e morfossintáticas da expressão literária em português*, da autoria de Michel Laban, lançado postumamente em 2018, sob direção de Maria Helena Araújo Carreira e Maria José Laban: “mafundisse: s. m. pl. P. Chiziane, Ventos 44 (1) *Os mafundisse e outros padres, reatam as suas relações com os defuntos da família, cujo divórcio se realizou há mais de cem anos*. “Indivíduo que tinha alguma formação básica de teologia – nem que fosse juntar um grupo de amigos para estudar um bocadinho a Bíblia. (Os port. é que diziam *mafundisse*, mas nossas línguas é *mufundisse*, i. e., o professor. Os port. não gostavam muito de chamar as coisas como elas eram e punham nomes como eles bem entendiam...) Mas nestes últimos anos apareceram outros (os chamados *padres-pé-descalço*) que simplesmente leram, gostaram, juntaram amigos e abriram uma igreja. Hoje (1996), Moç. tem cada igreja! Mesmo ao nível da cidade, as garagens dos prédios, etc., tudo são igrejas: Igreja do Evangelho Completo, Igreja da Assembleia da Chuva, Igreja Evangélica dos Anjos... Estes nossos *padres-pé-descalço* não fazem mal nenhum: gritam, divertem as pessoas que, em vez de estar a beber, ficam ali naquele templo e é até um templo bastante útil. Mas não diria o mesmo das igrejas

de padre. E, na aldeia natal, ele e mais alguns companheiros começaram a apregoar o cristianismo, ajudados por algumas congregações que já existiam aqui em Moçambique. Portanto, ele foi uma espécie de autoridade religiosa, mas pouco depois também abandonou porque não se sentia bem com a igreja, com os princípios da igreja, enfim, tudo isso (1998, p. 980).

Conforme pudemos constatar, nas mais importantes instituições sociais pelas quais a escritora moçambicana transitou – família, igreja e escola – o cristianismo de alguma maneira se fez presente. Tal é a razão para que a simbologia vinculada às sagradas escrituras ou à figura soteriológica de Cristo seja compreendida com naturalidade dentro de seu universo romanesco e não como recurso alienígena. Daí que o termo “Apocalipse” que aparece no título de seu segundo romance – *Ventos do Apocalipse* – pode ser fundamentado por uma consistente formação religiosa e doutrinária advinda das relações coloniais e não como adorno ou desejo de erudição. Assim, a própria autora nos explica suas intenções na escolha de tal designação:

[...] O título do trabalho é *Ventos do Apocalipse*. A grande intriga que surge – e eu não tinha dado por isso – são os ventos nos títulos dos dois livros. Mas deixemos o vento para outro lado!
Eu quis descrever os problemas actuais: fome, guerras, enfim, esses transtornos todos. Começo lá, do passado das tradições, dessas nossas complicações de religiões, de identidades, até chegar à fase actual.
É Apocalipse porque eu busquei a inspiração no Apocalipse de São João. Tento criar uma relação entre o Apocalipse bíblico e a vida que se passa em Moçambique. É claro que não é Apocalipse – no meu entender ainda não é o Apocalipse: portanto para torná-lo suave, chamei *Ventos do Apocalipse* (LABAN, 1998, p. 991).

Essa manifesta inspiração apocalíptica extraída do texto atribuído a João, localizado como o último dos livros que compõem o Novo Testamento, decerto não invalidará nossa busca, pois se o impulso para o exercício romanesco é assumido deliberadamente para “criar uma relação” com o Apocalipse, a nós caberá trazer à tona os procedimentos estéticos que tornaram possível a moldagem de tais mitos nas estruturas diegéticas do romance. Isto posto, afastando-nos da obviedade de uma existência mítica em *Ventos do Apocalipse*, nossa preocupação está muito mais voltada para entender a maneira pela qual Paulina Chiziane se apropria do mito apocalíptico no texto e, para tanto, o instrumental da mitocrítica se apresenta como um importante suporte analítico.

brasileiras...” (p. 976). Agradeço à professora Maria Helena Araújo Carreira pela gentileza de me disponibilizar diligentemente a referência do verbete supracitado.

Luís Carlos Patraquim, em recensão crítica para a edição portuguesa de *Ventos do Apocalipse*, a dezenove de junho de 1999 – volume que utilizamos em nosso estudo – concede-nos importantes elementos para compreendermos o romance de Chiziane como uma espécie de “viagem aos infernos da guerra”, a reiterar o cariz apocalíptico da obra. Embora extenso, o fragmento a seguir resume e elucida as principais linhas de força da trama romanesca:

[...] Em 1995 – embora concluído em 91 – publica, em Maputo, estes “Ventos do Apocalipse” de que aqui se dá notícia crítica com a saída da edição portuguesa. Redigido em 91 mas só publicado em 95 não será pormenor despiciendo. Porque esta obra é uma viagem aos infernos da guerra que assolou o país, escrita a quente, durante o terrível conflito. Os acordos de Paz são assinados em 92. As eleições são em 94. A edição da obra sai na data já referida, apaziguados os ventos, mas mesmo assim em edição de autor. Se em “Ualalapi” Ungulani vai beber à História e sobre a maldição que acompanha a derrocada do Império de Gaza e do seu chefe despótico, o Ngungunhane, faz a alegoria para Moçambique de partido único e exorciza os seus monstros domésticos, Paulina Chiziane empreende uma espécie de “viagem ao fim da noite”, em aposta também radical, tentando desvendar a mais profunda das razões que cindiu os homens e perturbou os seus valores “tradicionais?”, lançando-os na deriva do sangue (p. 3).

O crítico continua a pontuar as mazelas implicadas em *Ventos do Apocalipse*, a destacar elementos culturais tradicionais que sustentam a arquitetura romanesca, os quais, nessa época, alteiam Paulina Chiziane como aposta da literatura moçambicana contemporânea:

Na terra seca, a emergência do “mbelele”¹⁸⁰, o cerimonial propiciatório da chuva onde a mulher assume papel decisivo; o pacto demoníaco do régulo Sianga, que o novo poder desapossa do seu estatuto e da simbólica ancestral; a maldição Nguni como fundamento histórico; a vergada posição de Mínosse, a última mulher do régulo; o heroísmo de Sixpence; a figura trágica de Emelina, qual medeia assassinando os próprios filhos; a saga do desequilíbrio do mundo no descentramento que é a fuga dos habitantes da aldeia ante o incêndio da guerra. E uma dimensão telúrica, sem modismos literários, que impregna a própria matriz cultural da autora, uma respiração larga onde instância judicativa e ímpeto narrativo advêm directamente de uma oralidade como sabedoria primeira, matizando-se em registo diríamos que elegíaco, poético. [...] Paulina Chiziane, passe embora algum desrigor de linguagem ainda que cativante na sua circularidade e numa reiterada monotonia em crescendo de tragédia, assume-se com “Ventos do Apocalipse” como uma das revelações mais promissoras da novel literatura moçambicana. A que não será alheia a sua condição de mulher, num país e numa região (o Sul) onde o feminino ainda não ascendeu à plena cidadania (p. 3).

¹⁸⁰ Cerimônia da chuva (CHIZIANE, 1999, p. 269).

Em relação ao termo “apocalipse”, em *Cosmos, caos e o mundo que virá: as origens das crenças no Apocalipse*, cuja primeira edição é de 1993, o historiador inglês Norman Cohn nos ajuda na compreensão de noções elementares que irão, mais adiante, orbitar o texto da escritora moçambicana submetido à nossa análise:

O rótulo moderno é bastante apropriado. O termo grego *apokalypsis* significa “desvelamento”, “descobrimento” – e uma característica comum a todos os apocalipses é o propósito de desvendar aos seres humanos segredos anteriormente conhecidos apenas nos céus. Às vezes, tal conhecimento secreto trata do mundo celestial, mas na maioria das vezes refere-se ao destino deste nosso mundo. Na verdade, os dois tipos de segredo estão intimamente vinculados, pois o que ocorre na terra é considerado reflexo do que ocorre no céu. Se o mundo encontra-se agora na iminência de uma transformação total e definitiva, isto se deve a um decreto celeste (1996, p. 216).

No entanto, é importante lembrar que tal palavra está associada à revelação de realidades misteriosas e proféticas do devir, pelo que os números, as coisas, as partes do corpo e os personagens postos em cena no Apocalipse, longe de uma preocupação quanto à coerência interna e seus efeitos, antes são mensagens repletas de simbolismos. Igualmente o termo “apocalíptico” – à parte os próprios livros apocalípticos que constituem um gênero literário muito difundido nos primeiros séculos de nossa era – tornou-se o símbolo dos últimos dias do mundo, os quais serão marcados por pavorosos fenômenos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 64). Quanto à literatura apocalíptica, nas suas mais diversas manifestações, sabemos que se trata de um gênero que surge em períodos de crise, altura em que há a necessidade de se responder a determinados tipos de situações-limite (VALDEZ, 2002, p. 55).

Nesse sentido, ainda nos primeiros anos de seu percurso literário, a escritora moçambicana sentenciou: “Trabalhar numa atmosfera de morte é a minha forma de resistir” (CHIZIANE, 1994). Ora, dados contextuais demonstram que tais palavras vão além da simples frase de efeito de tonalidade epigráfica. Não obstante, esse sintagma reforça o artifício literário que reverbera a escrita *engagé* da autora, principalmente se lançarmos um olhar panorâmico sobre Moçambique na última década do século XX a fim de fazermos um *état de lieu* de dezesseis anos do conflito armado entre Frelimo e Renamo:

O resultado da actividade da Renamo foi a destruição em grande escala. Números aceites de um modo geral mostram que, em 1990, 100 000 pessoas perderam a vida como consequência dos combates e que 4 milhões (um terço do total da população) se refugiaram ou fossem expulsos. De acordo com muitos relatórios, o número de pessoas afectadas foi muito superior ao que estes números apontam. Os países

vizinhos receberam todos eles dezenas de milhares de refugiados moçambicanos e a presença do governo foi efectivamente eliminada de grandes zonas do país (NEWITT, 1997, p. 487).

No romance, embora hermeneuticamente possamos deduzir a Frelimo e a Renamo como as forças beligerantes que rivalizaram ao longo da guerra fratricida de Moçambique, é importante enfatizar que ao compor o enredo de *Ventos do Apocalipse* com sua atmosfera ígnea e trágica, Paulina Chiziane esquivou-se astutamente de apontar os atores envolvidos no conflito armado ou mencionar seus nomes. Na verdade, mais como uma maneira de se preservar e de escamotear represálias numa espécie de prudente autocensura:

[...] agora, os causadores de sofrimento são dois que estão em Roma¹⁸¹ a fazer o que estão a fazer. E o que me interessa é que tragam resultados. Não pude livremente mencionar os seus nomes e os seus actos. Uma coisa que eu não quis – aliás, que eu não pude – escrever, por exemplo, foi a palavra *inimigo*¹⁸². Eu tive que encontrar um outro termo, porque não me interessa falar de inimizade dos dois partidos. Tentei fazer um trabalho neutro. Não posso utilizar o nome do causador de um determinado problema, porque pode ser que esteja ligado a um círculo político e tenha um poder. É muito complicado. Não dá mesmo, é difícil. Mesmo agora com a dita liberdade de expressão, não sei o que é isso. Liberdade é para a gente escrever o que a gente sente, e ainda não existe o suficiente. [...] Não existe exemplo de intervenção da censura porque a autocensura é muito forte. Tivemos casos de repressões ligadas a outras coisas, e nós muitas vezes temos medo que nos aconteça o que aconteceu com os que tentaram desafiar as normas. Então, é uma forma de escapar ao problema, mas não é fácil (LABAN, 1998, p. 992).

Como vimos, Paulina Chiziane tem por base o Apocalipse de João como pano de fundo romanescos de *Ventos do Apocalipse*. Ao que se sabe, o estilo desse texto bíblico causa estranheza no mundo ocidental, embora se enquadre perfeitamente à mentalidade semita. Por conseguinte, para além de lendas e mitos antigos, as raízes dessa literatura estariam localizadas no Antigo Testamento, mais precisamente em Isaías, Zacarias, Ezequiel e, sobretudo, em Daniel. Outrossim, em diversos livros judeus que não compuseram a Bíblia, como Henoc, 2 Esdras e 2 Baruc, sendo esses dois últimos referências bastante utilizadas por João. Com efeito, Alexander Sand nos informa a

¹⁸¹ Os documentos oficiais demonstram que os trâmites para o Acordo de paz se iniciaram em outubro de 1991, em Santo Egídio, Roma. Portanto, à época da entrevista de Paulina Chiziane a Michel Laban – a 10 de junho de 1992 – as lideranças da Frelimo e da Renamo ainda não tinham finalizado suas exigências no documento, o que se daria posteriormente, a 4 de outubro de 1992.

¹⁸² Grifo do autor.

respeito do caráter polêmico da origem e da admissão de tal texto nos primórdios da Igreja:

A história do cânone mostra que este livro [o Apocalipse segundo João] não só esteve controvertido por muito tempo, mas que também demorou muito até que a maioria das comunidades cristãs lhe dessem reconhecimento e o adotassem para uso litúrgico. [...] Seja como for, deve ter havido alguma comunidade na Igreja Primitiva em que este livro gozava de boa aceitação e preferência. Fica aberto aqui se desde o começo se tratava de um livro que formava uma unidade ou se era antes uma coleção de textos muito divergentes. É de se supor que se tratasse de uma coletânea de textos muito diversos com ideias em parte muito diferentes e até contraditórias (1983, p. 228).

Paulo Augusto de Souza Nogueira afirma que o Apocalipse de João é um texto especial no Novo Testamento não somente porque veicula as visões do final dos tempos, mas também por ser, portanto, duplamente, o último livro da Bíblia. Logo, o livro do Apocalipse segundo João teria destaque por permitir acesso às crenças e imagens do cristianismo primitivo de forma inédita: “Sem exagero, podemos dizer que no Apocalipse de João encontramos o capítulo de maior energia religiosa de todo o Novo Testamento” (2005, p. 28). Em suma, constituindo-se como uma literatura própria de tempos de crise e de perseguição, o livro apocalíptico procuraria “revelar” os caminhos de Deus para o futuro, com o fito de, simultaneamente, servir de consolo e de encorajamento aos justos à época de perseguições, assegurando-lhes de tal modo a vitória final.

De forma abrangente, a comentar não apenas o Apocalipse de João, mas de igual maneira outros apocalipses menos explorados pelos exegetas, Norman Cohn lança luz ao caráter ficcional de tais textos a ganharem maior credibilidade com o passar do tempo numa estratégia calculada por parte de seus autores. Para tanto, a veemência autoral diante da matéria narrada concedia-lhes, segundo Cohn, um status superior a dos próprios profetas, chancelado por uma suposta inspiração divina:

[...] Os autores dos apocalipses queriam ardentemente que suas obras fossem levadas a sério, como pronunciamentos verdadeiros e de inspiração divina. Alcançavam o objetivo alegando que, ao fazer essas revelações, Deus havia determinado que permanecessem secretas, ocultas, “seladas”, até que chegasse o momento certo para divulgá-las. Tais ficções fizeram mais do que apenas autenticar os apocalipses. Não apenas justificava-se assim a espera de séculos, como as próprias revelações pareciam ainda mais preciosas por terem esperado por tanto tempo.

Os autores de apocalipses sem dúvida fizeram tudo o que puderam para que suas obras parecessem genuínas – por exemplo, tomaram o cuidado de nunca mencionar o nome de qualquer indivíduo que tivesse vivido depois da época dos supostos atores. Não há como negar os indícios de um plano consciente, de uma simulação deliberada. Apesar disso,

quando lemos tais obras ficamos com a impressão de que seus autores as consideravam de alguma forma genuínas. Mais ainda: estes homens parecem ter achado que seus escritos não apenas complementavam, mas iam além da profecia bíblica, e viam-se não como sucessores dos profetas, mas também como superiores a eles. Por trás dos pronunciamentos dos profetas, sugerem eles, há um sentido oculto que fora compreendido de maneira imperfeita pelos próprios profetas. Apenas a uns poucos sábios Deus havia revelado plenamente este sentido – e somente agora, com o desvelamento dos escritos daqueles sábios, a verdadeira significação da profecia seria esclarecida (1996, p. 216).

No artigo intitulado “Percursos identitários em *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane”, Maria Nazareth Soares Fonseca lembra-nos que o romance se organiza narrativamente em torno de três mitos postos no princípio do romance a cumprirem uma concatenada estratégia ficcional. Desse modo, como elementos norteadores para o leitor e, ao mesmo tempo, constituindo-se como prolepse, os mitos funcionam como voz profética e apocalíptica que prenuncia as atrocidades do enredo:

[...] Colocadas como abertura do que vai ser contado por um narrador que domina os acontecimentos passados, as três histórias referidas tanto legitimam a pertinência do que será revelado, quanto registram a sua importância no contexto de rememoração em que se situa o romance. No prólogo, invocam-se os mitos que antecipam os acontecimentos a serem narrados, os quais funcionam, de certa forma, como uma invocação das tradições orais que, simbolicamente, servem de instrumento à legitimação do relato. As relações entre as três histórias que podem ser consideradas relatos de experiência ou recuperação de lendas míticas e o enredo fazem-se em retomadas sucessivas no decorrer do relato (2015, p. 153).

O *incipit* de *Ventos do Apocalipse*, por nós já aludido quando tratamos das especificidades do universo romanescos moçambicano, novamente merece ser considerado:

Escutai os lamentos que me saem da alma. Vinde, sentai-vos no sangue das ervas que escorre pelos montes, vinde, escutai repousando os corpos cansados debaixo da figueira enlutada que derrama lágrimas pelos filhos abortados. Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro, porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão-de nascer. Eu sou o destino. A vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo. Os cajueiros estão carregados de fruta madura, é época de vindima, escutai os lamentos que me saem da alma KARINGANA WA KARINGANA¹⁸³.

¹⁸³ Maiúsculas da própria escritora.

Indubitavelmente, o verbo “escutar”, empregado no modo imperativo, é uma interpelação aos interlocutores, isto é, um convite a participarem da contação da história que a um só tempo alude e ambienta a voz griótica e seu possível auditório ao peculiar universo *karingani* (NHAMONA, 2016, p. 190). Estaríamos diante de uma espécie de “convocação realizada no prólogo, pronunciada em tom sacramental, [que] antecipa e prepara a instalação da narração (MOREIRA, 2005, p. 177). Portanto, há nessa cena de abertura, à superfície do texto, elementos que apontam para o mundo tradicional moçambicano, tendo não apenas na oralidade a sua principal fundamentação, como também no animismo sugerido pelo “sangue das ervas”, pela “figueira enlutada que derrama lágrima” ou mesmo pela presença do “cajueiro” – árvore tropical a figurar também em *Portagem*, primeiro romance moçambicano, publicado em 1966 (MENDES, 1981, p. 5-6), .

Entretanto, não podemos desconsiderar o emprego da segunda pessoa dos verbos que compõem o excerto, os quais nos remetem à uma tonalidade litúrgica própria de celebrações cristãs, cuja utilização fora inédita na produção romanesca de Paulina Chiziane, precisamente na abertura de seus romances. Assim, o “vinde” e o “escutai”, que podem ser facilmente encontrados nos textos bíblicos, à partida, servem-nos de indício da organização estética autoral, pois já apontam para o intrincado palimpsesto que Chiziane, com engenho, estabelecerá entre sua escrita e os textos bíblicos na feitura de *Ventos do Apocalipse*. À guisa de ilustração, no fragmento que introduz o romance é perceptível o eco de passagens bíblicas tais como: “Apurai vossos ouvidos, e vinde a mim; escutai e viverá vossa alma” (Isaías, 55:3); “Vinde e abrigai-vos debaixo da minha sombra” (Juízes, 9:15). Embora haja alguns vocábulos semelhantes entre o romance e as passagens neotestamentárias, a nível sintático, os referenciais são difusos perfazendo muito raramente o que André Siganos, na seara da mitocrítica, designou como sintagma minimal. Não obstante a escassez desses sintagmas minimais, em outros casos, conforme veremos, alguns termos poderão configurar-se pelo menos como mitemas que nos remeterão ao Apocalipse de João.

No território dos estudos literários, Massaud Moisés nos explica que “Além de sinônimo de ‘arte ou maneira de dizer’ o vocábulo ‘dicção’ emprega-se, no âmbito literário, para designar a escolha de palavras e o seu arranjo no interior de uma obra” (s/d, p. 149). Partindo de tal pressuposto, poderíamos, pois, afirmar que Paulina Chiziane recorre conscientemente a uma dicção eclesiástica para acentuar o cariz catastrófico de *Ventos do Apocalipse*, tendo na seleção vocabular do repertório cristão de que dispõe, por

formação familiar e escolar, um trunfo estético que eleva, como grande tema romanesco, o impasse moçambicano da sangrenta guerra fratricida à categoria de um conflito universal, no qual evidencia-se não a face mais obscura do indivíduo moçambicano ou do homem africano, mas a frente conspurcada de toda a humanidade.

A tecer comentários críticos a respeito da produção romanesca de Paulina Chiziane, em *Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura*, Lourenço do Rosário esboça a dimensão de desumanidade que envelopa as páginas de *Ventos do Apocalipse*:

[...] se na “Balada de amor ao vento” ela aborda a problemática do casamento tradicional e a rebeldia de uma jovem contra os cânones a que estava social e culturalmente obrigada, já no segundo romance, “Os Ventos do Apocalipse” [*sic*], a autora aborda o difícil tema da guerra civil, com toda a procissão de horrores que se abatem sobre gente inocente, desde crianças-soldados a crianças órfãs, mulheres, velhos, com a violência tomando conta de todos, de uma forma demoníaca, virando irmãos contra irmãos, maridos contra esposas, filhos contra pais, etc (2010, p. 128).

Se em algumas passagens de *Ventos do Apocalipse* a escolha lexical de Paulina Chiziane nos indica apenas sua dicção eclesiástica para conseguir determinado efeito estético, em detrimento de vestígios linguísticos que possam ser realmente atribuídos ao livro apocalíptico, em outras podemos conferir tanto a presença de mitemas quanto de sintagmas minimais. Trata-se de algumas palavras cujo significado nos remete inequivocadamente ao Apocalipse de João, as quais, através dos séculos, não se desligaram substancialmente de suas raízes etimológicas, como é o caso do termo “absinto”. Eis como tal vocábulo surge no enredo, especificamente, no terceiro capítulo: “Há cavaleiros no céu. O som das trombetas escuta-se no ar. Na terra há saraivada e fogo e tudo se torna em ‘*Absinto*¹⁸⁴’. Quem tem olhos que veja, quem tem ouvidos que escute” (CHIZIANE, 1999, p. 47). Posteriormente, o mesmo mitema reaparecerá no décimo segundo capítulo, a encabeçar a segunda parte do romance como uma espécie de refrão elegíaco:

Há cavaleiros no céu. O som de trombetas escuta-se no ar. Na terra há saraivada e fogo e tudo se torna em ‘*Absinto*’, mesmo os cegos enxergam e os surdos escutam. Há cavaleiros na terra. São dois, são três, são quatro, incendeiam a vida com lanças de fogo, cada terrestre que cave a sua sepultura, yô! A vida deteriora-se por todo o lado, há fome e morte nos quatro cantos do mundo (CHIZIANE, 1999, p. 145).

¹⁸⁴ Itálico e maiúscula da autora.

A escolha da “trombeta” em tal excerto também nos remete inevitavelmente ao mito apocalíptico, sendo raríssima¹⁸⁵ a sua presença na literatura moçambicana que antes priorizaria a timbila¹⁸⁶ como um instrumento tradicional e genuinamente representativo da nação. Sendo assim, é sabido historicamente que a trombeta (ou trompete) é um instrumento musical utilizado para regular os principais momentos do dia ou anunciar grandes acontecimentos históricos e cósmicos: o Julgamento Final, um ataque, uma cerimônia solene, etc. Ao associar o céu e a terra numa celebração comum, a trombeta sinalizava o começo de uma batalha revestindo-a de um caráter sagrado. Daí seu uso, ao mesmo tempo, religioso e militar como símbolo de elementos e acontecimentos marcados por uma manifestação celeste atrelada ao ar, ao sopro e ao som (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 1127). No Apocalipse de João, o termo surge na passagem intitulada “A terceira trombeta”:

O terceiro anjo tocou a trombeta, e caiu do céu sobre a terça parte dos rios e sobre as fontes das águas uma grande estrela ardendo como tocha. O nome da estrela é Absinto; e a terça parte das águas se tornou em absinto, e muitos dos homens morreram por causa dessas águas, porque se tornaram amargas (8: 10-11).

Designando toda ausência de doçura, absinto é uma planta aromática que simboliza a dor, principalmente sob a forma da amargura e, em particular, a dor provocada pela ausência. Entre os gregos, servia para perfumar os vinhos e, entre os latinos, para saciar a sede dos atletas, pois constituía-se como uma bebida tonificante. Já na era cristã,

¹⁸⁵ Como uma espécie de epígrafe, há a presença de uma trombeta nas primeiras páginas de *Entre as memórias silenciadas*, de Ungulani Ba Ka Khosa, não por acaso, igualmente retirada do Apocalipse de João (2013, p. 13), o que funciona como uma chave de leitura para o trágico enredo.

¹⁸⁶ José Craveirinha, em *Karingana ua karingana*, já havia dado destaque à timbila no poema intitulado “Timbileiros”: “A maviosa / velha canganha dos timbileiros / acaba os ócios” (1975, p. 27). Em *Entre as memórias silenciadas*, Ungulani Ba Ka Khosa apresenta a timbila de maneira muito inusitada e, ao menos tempo, de modo quase pedagógico através do que designou como “mutsitso – introdução orquestral” a abrir o romance num interessante diálogo interartes (2013, p. 9-10). O instrumento moçambicano também surge em *Mulheres de Cinza*, primeiro volume da trilogia intitulada *As areias do imperador*, da autoria de Mia Couto. Dessa forma, Imani nos apresenta seu pai, espécie de *luthier* de timbilas: “Os VaChopi devem seu nome à perícia com que manejam o arco e a flecha. Excepcionalmente o meu pai, Katini Nsambe, cresceu à margem dessa tradição, londe da caça de da guerra. A sua paixão para além do álcool, eram a música e as marimbas. Talvez fosse a vocação para criar harmonias que o fizesse tão avesso à violência. Meu pai era um afinador dessa infinita marimba que é o mundo. Todos reconheciam nele o melhor fabricante de timbilas da região” (2015, p. 101). Especificamente sobre a timbila enquanto instrumento musical, ver o artigo de Hugh Tracey, intitulado “Timbila: The xylophones of the Chopi”, in: *Chopi musicians: their music, poetry and instruments*. Oxford: Oxford University Press, 1970, p. 118-142.

conforme a interpretação dos exegetas, a queda da estrela absinto seria um dos cataclismas cósmicos que preludiarium o Juízo Final de Deus, isto é, o fim do mundo e o julgamento final (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 5).

A frase mencionada anteriormente, “quem tem ouvidos que escute” (CHIZIANE, 1999, p. 47), remete-nos às “Cartas às Sete Igrejas”, presentes no Apocalipse de João, onde para cada uma das sete igrejas citadas, quase ao término de cada “carta”, constatamos o seguinte trecho: “Quem tem ouvidos, ouça o que o Espírito diz às igrejas” (2:7). Dessa forma, Nestor Paulo Friedrich nos explica que as sete proclamações se referem à realidade de igrejas concretas da época, sendo que a crítica de maior magnitude recai sobre a prática da fé dos endereçados “que conflita com outros grupos e o distanciamento crítico da sociedade greco-romana” (2005, p. 238). Não nos propondo a averiguar o significado de tal passagem do ponto de vista teológico, limitar-nos-emos a encarar no texto de Paulina Chiziane a frase, “quem tem ouvidos”, como um sintagma minimal do mito apocalíptico presente na cerzidura romanesca.

De qualquer maneira, tal sintagma parece-nos oportuno e novamente se projeta como um apelo para concentrarmo-nos na audição ou, melhor dizendo, na cultura acústica – “que tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de recepção e percepção por excelência” (LOPES, 2003, p. 266) – uma das características mais relevantes da oralidade que, mesmo advinda de lugares e tempos remotos muito distintos, parece unir a literatura moçambicana, suas bases dinâmicas de saberes orais, a um dos mitos cristãos mais difundidos do mundo. Destarte, George Steiner concede-nos uma importante contribuição ao contrapor literacia e oralidade em torno da figura crística:

Jusqu’à quel point, au sens propre, matériel, Jésus de Nazareth fut un illettré demeure une énigme épineuse, parfaitement insoluble. Comme Socrate, il n’a rien écrit, ni publié. La seule allusion faite dans les Évangiles à l’acte d’écrire revient à Jean, lorsque, de manière parfaitement énigmatique, il rapporte, dans l’épisode de la femme adultère, que Jésus trace des mots sur le sable. Des mots en quelle langue ? Et qui signifiaient quoi ? Nous ne le saurons jamais, parce que Jésus les efface aussitôt. La sagesse divine incarnée dans l’homme Jésus met en échec la sagesse formelle et textuelle des clercs et des érudits du Temple. Jésus enseigne en paraboles, dont l’extrême concision, le caractère lapidaire en appellent éminemment à la mémoire. Une ironie tragique veut que le rapport le plus étroit qu’il ait entretenu avec un texte écrit ait été sur la croix, sous la forme de cette inscription moqueuse fixée au-dessus de sa tête. À tous autres égards, le maître et mage venu de Galilée est un homme qui appartient au monde oral, une incarnation du Verbe (le *logos*), dont la doctrine première et les exemples sont d’ordre de l’existentiel, d’une vie et d’une passion non pas écrites dans un texte, mais réalisées en actes. Et adressées non pas à des lecteurs, mais à des imitateurs, des témoins (les “martyrs”), eux-

mêmes très largement illettrés. Le judaïsme de la Torah et du Talmud, l'islam du Coran sont comme deux branches d'une même racine "livresque". L'exemplarité du message chrétien, contenue dans la personne du Nazaréen, vient de l'oralité et se proclame à travers elle (2007, p. 15).

Em *Ventos do Apocalipse*, a voz narradora afirma: "O povo não tem biblioteca e nem escreve. A sua história, os seus segredos residem na massa cinzenta dos antigos, cada cabeça é um capítulo, um livro, uma enciclopédia, uma biblioteca" (CHIZIANE, 1999, p. 132). Em última instância, o caráter moralizante das narrativas orais, as quais passam a também existir na literatura moçambicana, tem um efeito regulatório do *modus vivendi* comunitário. Logo, a exemplaridade de atitudes éticas e morais afinadas pelo diapasão das tradições seculares tende a ser imitada em prol do grupo e não passam necessariamente, como à época de Cristo, pelo crivo da escrita. Com efeito, Ana Mafalda Leite comenta essa particularidade estética na letra de de Paulina Chiziane:

Esta adopção [da oralidade], intencional, de uma forma específica de narrar, ajusta-se a outro tipo de intencionalidade autoral: a crítica e descrição de costumes, a vinculação a um sentido moralizador do acto narrativo, com caráter pedagógico, essencialmente comunitário e social, característico da oratura.

Nesta perspectiva, pode-se dizer que Chiziane reinveste na sua prática narrativa a intencionalidade da prática da narração oral de contos e fábulas, formadores de valores éticos e comportamentais (2003, p. 78).

Voltando à análise mitocrítica, os quatro cavaleiros que surgem inesperadamente do céu no enredo de *Ventos do Apocalipse*, igualmente sinalizam como mitemas que reconstituem o mito apocalíptico. Desse modo, não desconsiderando o número quatro – dos pontos cardeais, das estações do ano ou mesmo do *tetragrammaton*, YHVH, que na Bíblia hebraica indica o nome de Deus – simbolicamente, os cavaleiros subsistem não somente na literatura ocidental da Idade Média, mas em todas as literaturas modernas, sendo um elemento de cultura universal e dotados de um tipo superior de humanidade. Apresentam geralmente um perfil de lealdade absoluta e voluntário engajamento, recusando-se à ambiência de crime e corrupção. Trata-se de servos em prol de uma grande causa que sempre acompanham seres superiores: Deus, rei, dama, pátria, entre outros (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 268).

No romance, a presença dos cavaleiros apocalípticos causa forçosamente uma estranheza, sobretudo se o leitor desconhece as principais imagens do hipotexto bíblico que serviu de referência a Chiziane. O realismo do cenário, de modo a expressar devassidão e degradação humanas, coexiste com o elemento a um só tempo insólito e

fantástico desses cavaleiros alados e letais. Ao que se sabe, mesmo nos primórdios do cristianismo, o imaginário apocalíptico das escrituras suscitavam certo desconforto:

A literatura apocalíptica nunca foi muito popular por se expressar através de imagens fantásticas e estranhas e também pela influência que sobre ela tiveram as culturas e religiões vizinhas a Israel. Mesmo assim, o movimento apocalíptico¹⁸⁷ parece ter tido uma enorme importância entre o século II a. C. e o século I d. C., tornando-se o movimento de maior relevância desse período, o que mais influenciou o movimento de Jesus e os escritos do cristianismo primitivo (SCHIAVO, 2005, p. 115).

Logo na primeira parte do romance, vemos a submissão de Minosse ao velho régulo Sianga, casal através do qual ficcionalmente se sustentará no romance porção significativa do embate entre a dominação masculina e o resignado mundo feminino, representativos da dinâmica social patriarcal que em Moçambique vigorou e, infelizmente, ainda se faz presente. Por conseguinte, das nove esposas que Sianga teve, Minosse foi a única que permaneceu depois da guinada revolucionária pela independência, cujo novo governo passou a repudiar fortemente as práticas religiosas tradicionais. Ana Mafalda Leite avalia o efeito negativo de tal obliteração:

Este “apagamento” das tradições religiosas animistas e a ocidentalização dos costumes, levou, por um lado, ao seu recrudescimento clandestino, por outro à incapacidade de defesa, e compreensão comportamental, por desconhecimento dessas mesmas práticas e tradições antigas (2003, p. 75).

Será também nessas primeiras páginas que a seca, como problema climático impiedoso a assolava Mananga, ocasionará a incredulidade da voz narradora que se funde à de Minosse num simulacro de súplica, seja na invocação de crenças e práticas que se vinculam à possessão pelos espíritos – através de médiuns espirituais e adivinhos próprios da cultura moçambicana – seja rogando pela intercessão divina cristã do mundo ocidental. De qualquer modo, o excerto a seguir é paradigmático do sincretismo religioso que permeia as páginas do romance:

Chegou a perdição de Mananga. Já não há remédio que sirva; nem Deus, nem espíritos, nem defuntos. A terra abre violentas fendas ávidas

¹⁸⁷ Quanto à conceituação de movimento apocalíptico, Luigi Schiavo afirma o seguinte: “É nesse contexto cultural e religioso que surge a apocalíptica judaica, um movimento religioso caracterizado por uma profunda mística e que alimentou os mais diversos grupos sociais, produzindo uma enorme literatura entre o século III a.C. e os séculos III e IV d.C., da qual a maioria é apócrifa. Sinal de sua importância e prestígio é a quantidade de línguas em que seus textos foram traduzidos: latim, siríaco, árabe, armênio, etíope, copta, eslavo antigo, georgiano” (2005, p. 114). Em nota, o teólogo nos explica que os textos apócrifos, por terem autenticidade duvidosa ou por serem considerados heréticos, foram excluídos do cânone bíblico (*ibidem*).

de água. Será necessário desabar o céu inteiro para dar de beber à terra e aos homens com ela. Se isto continua assim morrerá o último homem e a última mulher, predigo eu – pensa Minosse –, aí Deus vai aprender a lição. Terá a grande maçada de recriar de novo o Licalaumba e a sua companheira Nsilambo mas, antes disso, será necessário reinventar a paisagem original, trabalho que ele pode evitar enviando alguns grãos de chuva (CHIZIANE, 1999, p. 31).

Conforme já havíamos mencionado, em *Temps et récit*, Paul Ricoeur afirma que “La Bible est la grandiose intrigue de l’histoire du monde, et chaque intrigue littéraire est une sorte de miniature de la grande intrigue qui joint l’Apocalypse et la Genèse” (2006, p. 46). Ora, no trecho em questão, Paulina Chiziane não apenas joga com a dicotomia cíclica da morte e da vida proposta pelos textos bíblicos cristãos, como também confronta essa mitologia universal àquela circunscrita ao repositório mítico tradicional de Moçambique. Sendo assim, a escritora não propõe o mito de recriação pelas conhecidas figuras de Adão e Eva à contingência de um mundo virgem – novo Jardim do Éden. Para o último homem e a derradeira mulher, Chiziane convoca a recriação cósmica por Licalaumba e Nsilambo, respectivamente, o primeiro homem e a primeira mulher na mitologia tsonga, etnia majoritária do sul de Moçambique.

A instabilidade instaurada pela guerra civil transforma a fé da população em algo claudicante e contraditório. A engrenagem que move a guerra tem fundo político e incide na briga pelo controle do país recém-liberto do jugo colonial. Em *Ventos do Apocalipse*, os caminhos para a liberdade estão todos interditados. Não há saída para adeptos de dogmas cristãos, tampouco para asseclas das tradicionais feitiçarias, cujo comportamento sócio-cultural é majoritário entre os indivíduos moçambicanos no despontar da independência. Todavia, metaforicamente para extinguir a tribo e fazer nascer a nação, é necessário abandonar ou dissimular costumes tão primitivos diante do futuro promissor que se descortina para os moçambicanos.

Desse modo, o imaginário apocalíptico transcende o aspecto visionário de João em Patmos e passa a ter, em Moçambique, pelo hipertexto de Chiziane, um viés de testemunho e libelo através do signo literário. Daí que o insólito “situa-se entre a desarmonia real e a harmonia ideal, no percurso que vai do caos ao cosmos” (MATUSSE, 1998, p. 175). Entretanto, em *Ventos do Apocalipse* o mito apocalíptico potencializa somente a revelação do desarranjo de um mundo caótico e corrupto, insuportavelmente desumano. Enfim, não é por acaso que Jacques Ellul afirma que no Apocalipse de João,

em todo o seu conjunto, há um verdadeiro questionamento do poder político da época, no qual a Besta seria a representação simbólica do Estado (1998, p. 107).

Em se tratando da África, o filósofo camaronês Achille Mbembe nos ensina que “L’histoire culturelle du continent ne se comprend guère hors du paradigme de l’itinérance, de la mobilité et du déplacement” (2010, p. 227). Consequentemente, sem a atmosfera boschiana a medular o aspecto apocalíptico particularmente empregado pela escritora moçambicana, o contexto de extrema indigência decorrente da guerra civil e de fenômenos climáticos pode ser trazido à tona por registros historiográficos:

A onda de violência que havia tomado conta de Moçambique estava trazendo consequências nefastas para o país, o que, em conjunto, somando-se as falhas nas políticas governamentais e desastres naturais, empobreceu ainda mais a população e produziu levas de refugiados e deslocados internos rumo às cidades (VISENTINI, 2012, p. 103).

Com efeito, os flagelados de Mananga seguem em busca de um lugar mais digno e menos hostil nas terras do Monte. Pelo caminho, confrontam-se com sinais de vida e morte, tal como revela o olhar perplexo do narrador: “Olhai para todos esses deslocados, vede, pois, com os vossos olhos. Os ventres de todos estão dilatados, mas os das fêmeas, para além da fome, também incubam amor e vida, último suspiro de esperança” (CHIZIANE, 1999, p. 110). Há ainda, na sequência dessa observação, nos limites da atmosfera macabra, uma parturiente dando à luz sob rajadas de metralhadoras; uma criancinha que sucumbe ao frio após a travessia forçada de um rio; outra que, com gestos lúdicos, tenta juntar o crânio decapitado ao corpo de sua mãe. Enfim, cenas de uma carnificina nauseabunda, mas que retratam as mulheres também como seres dotados de força e perseverança perante as situações adversas, desmistificando o estereótipo feminino da passividade.

Nesse sentido, a personagem emblemática de *Ventos do Apocalipse* é Minosse, símbolo maior do universo feminino no romance. Será ela a sobreviver milagrosamente ao longo da trama até o “baptismo de fogo” que sela a história. Tal personagem aparecerá em vários campos de guerra concentrando em si a força, a vitalidade e a coragem da mulher moçambicana:

Talvez o maior contributo de Paulina Chiziane para as literaturas de língua portuguesa com *Ventos do Apocalipse* se deve à agudeza de um olhar feminino – que observa a guerra através de suas entranhas, ou seja, com uma visão endógena e testemunhal que também é sensível às questões de gênero – sem poupar o leitor da crueza do caos instaurado nos espaços por onde cruzam os sobreviventes de uma aldeia: perplexas

testemunhas das cicatrizes abertas no corpo da própria terra a acentuar a dimensão telúrica do romance (FRANZIN, 2017, p. 155).

Sob o extenso e significativo título: “A libertação da mulher é uma necessidade da revolução, garantia da sua continuidade, condição de seu triunfo”, em artigo redigido em 1973, presente no livro *A libertação da mulher*, o qual incitava de modo consciente e arguto a importância da participação das mulheres no processo revolucionário moçambicano – já a antever a vulnerabilidade das frentes coloniais portuguesas nos derradeiros anos da luta de libertação – Samora Machel, naquela altura líder da Frelimo, pontua que a submissão feminina é um fenômeno adjacente à exploração colonial:

A exploração da Mulher é um aspecto do sistema geral de exploração do homem pelo homem. É esta exploração que cria as condições de alienação da mulher, a reduz à passividade e a exclui da esfera da tomada de decisões da sociedade. Assim as contradições antagônicas que existem são entre a mulher e a ordem social exploradora. Estas contradições são as mesmas que opõem a totalidade das massas exploradas do nosso país e do mundo às classes exploradoras (1980, p. 34).

Ao remetermo-nos aos derradeiros anos do colonialismo português em Moçambique e lançarmos luz às palavras de Machel, as quais compuseram, de certo modo, os eixos estruturantes da gramática frelimista, podemos dimensionar com maior perícia a importância de uma escritora como Paulina Chiziane num meio marcado pela dominação masculina e sobejamente patriarcal. Apesar do gesto revolucionário com propósito de mudanças substantivas na sociedade em benefício das mulheres, concretamente muito pouco foi transformado nas dinâmicas sociais da população com o advento da independência. Por conseguinte, em *Ventos do Apocalipse*, assim como em outros romances, Chiziane afronta o *establishment* dando voz às mulheres através de personagens que revelam pequenas e grandes injustiças atreladas ao gênero, seja no mundo tradicional – a exemplo do *mbelele* e do *lobolo* – ou na sociedade contemporânea. Em tempos de guerra ou de paz, também não escapa o questionamento de práticas animistas, igualmente das liturgias cristãs impostas pelo colonizador sob a violência própria do colonialismo:

A sociedade desorientada, deambula nas trevas da amargura, e mais do que nunca precisa de um conforto de espírito. Na aldeia já não há igreja. Restam apenas ruínas do edifício por nós construído com suor e sangue à custa do chicote português. Destruímos este monumento na euforia, porque tínhamos conquistado a liberdade. O Deus daquela igreja veio com os colonos. Era parecido com os colonos. Com o padre. Com o papa. Eram todos brancos. O que queríamos era construir uma

sociedade sem igrejas, nem padres, nem papas brancos. Os padres pé-descalços invadiram depois a aldeia, havia-os aos montes mas agora fugiram da fome (CHIZIANE, 1999, p. 130).

No entanto, as seculares práticas religiosas tradicionais que sempre tiveram um papel de relevância na organização social e na convivência comunitária não mais puderam ser executadas espontaneamente, uma vez que frente à nova nação que se erguia configuravam-se como o estigma de um mundo retrógrado e tribalista. No romance, *Sianga*, o velho régulo, queixa-se de tal situação: “Fui árvore, fui flor e régulo. Agora não sou mais que um ramo seco ou fruta podre (CHIZIANE, 1999, p. 31). Logo, tais práticas foram relegadas ao que por convenção passou a ser chamado de obscurantismo pelo homem novo, que não apenas adotou a língua portuguesa como oficialidade, como também não banuiu o cristianismo. Além do mais, certa interdição de costumes tradicionais ligados à religiosidade vinha de antes da independência, o que aos poucos se tornou um ponto de fixura das novas diretrizes políticas, pelo que a figura do régulo se revestia de ambiguidades:

Como na maioria dos casos a ligação da população às autoridades administrativas se fazia pelo régulo, a FRELIMO, quando não conquistava esse elemento ou quando ele não se mostrava colaborante ou se encontrava politicamente renitente, eliminava-o, preenchendo depois o vazio em seu favor. Só na zona de Tete, em 1971, foram assassinados 50 chefes tribais. Era o princípio do *crês ou morres*. Porém, alguns líderes faziam jogo duplo, rendendo homenagem aos portugueses, ao mesmo tempo que sustentavam a guerrilha (GARCIA, 2010, p. 85).

Se no começo de *Ventos do Apocalipse* o *griot* é a figura em torno da qual a comunidade deve se agrupar para ouvir as histórias junto à fogueira, mais adiante vemos que “[...] a tradição está quebrada, os tempos mudaram, os contos já não se fazem ao calor da fogueira” (CHIZIANE, 1999, p. 240). Dessa forma, no desfecho do romance, os flagelados que não sucumbiram às atrocidades durante a deambulação pelos campos de guerra em busca de um lugar menos hostil, estarão reunidos para a celebração de uma missa, cuja personagem detentora da palavra agora é um padre, o qual não deixa de ter uma postura performática conveniente ao contexto:

– Deus. Ajudai-nos a ser bons e a esquecer o passado. Acendei a vossa luz nos corações negros dos homens. Ajudai-nos a ter esperança e a acreditar no futuro...

O povo extasia-se com aquela pose, aquela estatura, aquela beleza e perfeição. O padre é branco, é loiro, é culto, tem olhos azuis, está ao lado da gente, sofrendo o sofrimento da gente e ainda por cima fala na língua da gente! É mesmo representante de Deus, mas não, ele é mesmo

Deus, Jesus Cristo desceu às terras do Monte, minha gente! Devaneiam, deixando o padre e a sua oração. Meditam. Os olhos de todos vão-se humedecendo gradualmente no vai-e-vem ao passado e ao presente. [...] O padre continua a orar. A sua voz é grave e emerge da tristeza abissal. Evolui. Agora é comovente como o choro de uma criança esfomeada e doente, vem da alma e da amargura do homem negro. Volta a ouvir-se mais grave como os rugidos dos leões da selva. Roga. Fulmina. Serena. Agora a voz é suave como o murmúrio da água e faz eco nas palhotas, nas folhas verdes, nos ouvidos, nos corações dos homens que o escutam (CHIZIANE, 1999, p. 263-264).

É na sequência dessa cena que vemos outro mitema muito específico do Apocalipse: o vocábulo “Armagedon”. Quanto à etimologia, de origem hebraica, *harmeggido*, significa “monte de Megido”, local onde segundo os exegetas acontecerá a última batalha entre as forças do Bem e do Mal. Em vista disso, não deve ter sido fortuitamente que Chiziane, na diegese, deslocou seus personagens de Mananga para outra região designada por ela como Monte, palco do derradeiro massacre do romance. Na Bíblia, há uma única ocorrência do termo, precisamente em Apocalipse (16:16), informando nada mais que uma espacialidade: “Então os ajuntaram no lugar que em hebraico se chama Armagedon”. Em suma, através dos séculos tal palavra se sedimentou como sinônimo de “fim dos tempos”, não necessariamente em seu sentido religioso originário, mas invariavelmente descrevendo um grande e importante conflito.

Entre outros signos apocalípticos, eis como o Armagedon surge no desfecho do romance, não como uma experiência visionária a relatar uma batalha celestial entre forças antagônicas e sobrenaturais, mas como metáfora da realidade beligerante, de hostes reais e reconhecidamente compatriotas, as quais ceifaram a vida de milhares de moçambicanos:

De todos os lados surgem homens trajados de verde camuflado, de armas em punho ostentando nos rostos o sorriso da morte. Ouve-se um violento estrondo acompanhado de uma saraivada de balas que se abatem sobre as cabeças que dispersam procurando abrigo.

Armagedon, Armagedon, grita o padre em corrida [...].

Descem do Poente os cavaleiros do Apocalipse. São dois, são três, são quatro, o povo inteiro cava sepulturas. O quarto, o terceiro e o segundo já aterraram. O primeiro está quase a aterrar. O seu cavalo reverbera no Céu ofuscando a vista, gira, balança-se, rodopia, ginga, toma a posição de aterragem, os pés dos cavalos estão a um milímetro do chão, o cavaleiro nobre sorri satisfeito, Deus, tende piedade deste povo inocente! Perante o espanto do galhardo cavaleiro, o cavalo encolhe os pés, bate as asas para o alto e sobe, sobe, acabando por ficar suspenso nas nuvens.

E a aldeia do Monte recebe seu baptismo de fogo (CHIZIANE, 1999, p. 266-267).

Outro mitema pertencente ao campo semântico cristão, o “batismo” simboliza purificação e renovação, geralmente tendo a água como meio de imersão ou aspersão com a qual o indivíduo implicado ritualisticamente obtém a remissão de seus pecados. No Novo Testamento, surge nos evangelhos sinópticos¹⁸⁸ – de Mateus, Marcos e Lucas – e narra o batismo de Jesus Cristo realizado por João Batista nas águas do Rio Jordão, constituindo-se como um dos mais importantes episódios bíblicos. Em *Ventos do Apocalipse*, em alusão ao quadro batismal, a escritora moçambicana permuta a água pelo fogo reforçando o desfecho delineado como hecatombe, extremamente ígneo, a emoldurar a imagem do inferno.

Enfim, com o aporte da mitocrítica, através de mitemas e sintagmas mínimos presentes no arranjo da dicção eclesiástica do romance, podemos depreender que tanto o Apocalipse de João quanto os elementos de um vasto repertório crístico funcionam como pano de fundo de cenas que podem ser lidas como uma espécie de retábulo literário, pois retratam de modo sequencial um painel significativo da vida e da morte dos moçambicanos com uma intenção quase religiosa de canonizar, ficcionalmente, o povo pelo sofrimento vivido. De resto, a escrita de Chiziane não deixa de ser um signo de resistência contra a passividade e o silenciamento, em consonância com a reflexão da filósofa Jeanne-Marie Gagnebin:

Quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte (2006, p. 112).

Em suma, dispor de ressonâncias crísticas e da abundante fonte mítica do Apocalipse como matéria literária para a composição de *Ventos do Apocalipse* só faz sentido e alcança seu pleno objetivo estético em conjunto e em cruzamento com outros registros narrativos, isto é, com as mitologias autóctones ou em contraponto com a historiografia de Moçambique. Ao recorrer ao mito apocalíptico, Paulina Chiziane consegue contrastar a guerra civil às passagens mais insólitas do texto bíblico expondo o absurdo e a incompreensibilidade da alma humana diante da avidez pelo poder. Além disso, tal estratégia serviu-lhe para escamotear a censura, distanciar-se do panfletarismo e manter sua letra em riste, pois, ao fim e ao cabo, nem Deus esteve imune de suas críticas:

¹⁸⁸ Designação atribuída aos evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas por agregarem uma grande quantidade de histórias em comum e sequencialmente parecidas, pelo que os estudiosos acreditam que tais textos partilham de uma mesma visão ou ponto de vista.

Se o homem é a imagem de Deus, então Deus é um refugiado de guerra, magro, e com ventre farto de fome. Deus tem este nosso aspecto nojento, tem a cor negra da lama e não toma banho à semelhança de nós outros, condenados da terra. O Diabo, sim, esse deve ser um janota que segura os freios da vida dos homens que sucumbem (CHIZIANE, 1999, p. 183).

A seguir, passaremos à análise de *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, sendo que o instrumental da mitocrítica ainda nos será válido para evidenciar a existência do mito de fênix na urdidura romanesca, subjazendo numa camada mais profunda do texto, bem menos perceptível que os mitemas e sintagmas minimais apocalípticos do romance de Paulina Chiziane. Ademais, procuraremos examinar questões de ordem genológica que marcam os hibridismos imputados pelo autor, não raro alçando-o como um dos escritores mais fecundos das literaturas de língua portuguesa ao redor do mundo.

3.3. A PENA MÍTICA E A POÉTICA COMPÓSITA EM *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO* DE MIA COUTO

Numa obra elementar sobre a história dos objetos de escrita, lançando-se desde os tempos mais remotos até os dias contemporâneos, Éric le Collen e Éric Cattelain colocam aos leitores uma questão muito interessante que poderá nos servir de preâmbulo para compreendermos o cariz mítico que subjaz nas estruturas do romance *O último voo do flamingo* de Mia Couto:

Comme il serait alors émouvant de connaître le génial inventeur-observateur qui un jour, en regardant une plume d’oiseau tombée à terre, eut la sagesse de l’utiliser pour écrire. A-t-on idée de l’immense patrimoine que nous devons à ce trait de génie ? (2002, p. 7).

Com efeito, no epitexto¹⁸⁹ do romance o escritor moçambicano nos revela importantes detalhes de uma suposta inspiração, bem como pormenores circunstanciais diante dos quais ele concebeu o livro. Longe de ajuizarmos a sinceridade de suas palavras,

¹⁸⁹ Gérard Genette conceitua o epitexto e o seu lugar primeiro de circulação, antes de ser integrado na obra: “Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l’air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l’épitexte est donc *anywhere out of the book*, n’importe où hors du livre [...]. N’importe où hors du livre, ce peut être par exemple journaux et revues, émissions de radio ou télévision, conférences et colloques, toutes prestations publiques éventuellement conservées sous forme d’enregistrements ou des recueils imprimés : interviews et entretiens rassemblés par auteur ou par médiateur, actes de colloques, recueils d’autocommentaires (1987, p. 346).

podemos identificar no excerto a marca dos *griots* – os mestres africanos contadores de histórias – os quais equilibram a intensidade da palavra oral com o interesse admirado dos ouvintes. Desse modo, mesmo fora dos liames romanescos, o trecho mostra certa intenção de Mia Couto em tentar arrebatá-lo seu público:

No verão de 1998, caminhando por uma praia do Sul de Moçambique, encontrei, esvoante sobre a areia, uma pena de flamingo. Os pescadores locais me haviam dito que, outrora, por ali tinham bandos de flamingos. Fazia tempo, porém, que eles não vinham.

No entanto, os pescadores esperavam ainda a visita daqueles magros anjos do vento. Na tradição daquele lugar, os flamingos são eternos anunciadores de esperança.

Uma inexplicável angústia me assaltou – e se os pássaros não voltassem mais? E se todos os flamingos de todas as praias tivessem sido tragados por longínquas trevas?

Uma antecipada saudade me concaveou o peito. Não era a simples carência dos seres. Era o definitivo da ausência dos mensageiros dos céus, esses discretos carteiros divinos.

Guardei em minha casa essa pena e a coloquei por cima do meu computador. Durante os dois anos que escrevi este romance, aquela pluma me contemplou como se fosse uma fresta de céu por onde desfilavam os pássaros e suas secretas viagens (2000, p. 229).

Tal epitexto faz menção ao prêmio literário¹⁹⁰ que Mia Couto recebeu pela composição de *O último voo do flamingo*, em 2001. Portanto, ao agregar um valor extraliterário ao romance, a “pena esvoante” (do “mundo real”), manterá um elo simultaneamente inusitado e poético com o pássaro articulador da trama ficcional. Para além de servir como metáfora da escrita, a “pena esvoante” mostrar-se-á, terminada a leitura do livro, como signo de uma esperança possível, a que ao longo da arquitetura romanescas fora apenas algo rarefeito. Enfim, esse artifício não deixa de ser um pequeno gesto autoral, bem pensado, de diluição das fronteiras entre a realidade e o universo literário.

Quanto à leitura de um suposto mito de fênix presente no romance, ao longo de mais de duas décadas de sua publicação – a primeira edição¹⁹¹ é de 2000 – alguns dos principais nomes que compõem a crítica especializada das literaturas africanas de língua portuguesa, mais especificamente da literatura moçambicana, têm realizado diversos e interessantíssimos cotejos¹⁹² de *O último voo do flamingo*, mas nenhum deles, ao que se

¹⁹⁰ Trata-se do texto intitulado “Palavras proferidas por Mia Couto na entrega do Prémio Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian, a 12 de Junho de 2001”, localizado após o término do romance *O último voo do flamingo* (COUTO, 2000, p. 229-231).

¹⁹¹ Utilizamos para o desenvolvimento de nosso estudo a 5ª edição, de 2008.

¹⁹² A este propósito, ver “Fisionomias literárias e paradigmas críticos: uma leitura de *O último voo do flamingo*” (BRUGIONI, 2012, 71-102); “*O último voo do flamingo*” (FONSECA, 2013, p. 133-138); “O império das nações unidas e *O último voo do flamingo*” (ROTHWELL, 2013, p.

sabe, dispôs-se ainda a um estudo um pouco mais vertical e revelador do mito de fênix a urdir as estruturas do romance.

Todavia, em 2005, através de sua recensão crítica para a edição brasileira do romance, sob a chancela da Companhia das Letras, Fábio de Souza Andrade menciona o referido mito. Entretanto, de modo bastante sumário, conforme os diminutos espaços destinados, à altura, às literaturas africanas nos jornais de grande circulação do Brasil:

A imagem partida que dá título ao romance – a ameaça aos pássaros que, versão modesta da fênix, diariamente empurram o sol para longe, apenas para vê-lo retornar – sugere as duas asas que sustentam a ficção de Mia Couto: um trabalho de “desarrumação” da linguagem (a expressão é sua), invenção em que arcaico e moderno, oral e escrito se combinam, aproximando-o do angolano Luandino Vieira e do mineiro Guimarães Rosa, e o empenho em dizer o país, buscar uma construção alegórica que dê conta desta realidade, por si desarrumada.¹⁹³

Todavia, não foi a notícia crítica da edição brasileira que despertou nosso interesse na averiguação de traços míticos no romance, mas antes um aceno autoral, paradoxalmente evidente e discreto, ligado ao campo da biologia. Ao analisarmos mais atentamente os elementos que compõem o título, algo nos chamou à atenção: o vocábulo “flamingo”, nos dicionários, vem acompanhado de seu respectivo nome científico: *phoenicopterus roseus*, ou seja, a fênix está na própria constituição etimológica da palavra “flamingo”, figurando, pois, “escondida” no título da obra. Daí que não podemos esquecer o fato de que, para além de escritor e ex-jornalista, Mia Couto é biólogo de formação, mesmo tendo idiossincrasias que se distanciam do âmbito científico:

Este ser híbrido que faço por ser – biólogo e escritor – me tem trazido pouco rendimento em termos de currículo acadêmico científico (sou hoje, por desejo assumido, uma verdadeira desautoridade científica). Essa condição, porém, me tem trazido outras gratificações. O ser de um continente que ainda escuta (África está disponível para conversar até com os mortos) me trouxe um estar mais atento a essas outras coisas que parecem estar para além da ciência. Não temos que acreditar nessas “outras coisas”. Temos apenas que estar disponíveis (2005, p. 123).

Se não tivéssemos chegado ao pássaro mítico através da designação científica articulada pela biologia moderna, no momento em que conferíamos o elo etimológico entre os vocábulos “flamingo” e “fênix” – fato que imediatamente estimulou nosso interesse – talvez chegássemos pelas sobreposições palimpsêsticas genetteanas, somando-se às pistas

139-156); “Da Bahia à Beira: *O último voo do flamingo* e a canção distante” (FRANZIN, 2019, p. 134-159).

¹⁹³ Texto publicado na seção Ilustrada do jornal *Folha de S. Paulo*, a 26 de fevereiro de 2005.

deixadas por Fábio de Souza Andrade. A este propósito, em “Hipertextualité et mythocritique”, Danièle Chauvin ressalta que no extenso capítulo que trata da hipertextualidade, Gérard Genette teria se apoiado principalmente em mitos consagrados para desenvolver sua teoria da escrita enquanto palimpsesto literário. Para tanto, trouxe à baila mitos como os de Ulysses, Fausto, Don Juan, Édipo, Salomé ou Judith, Electra, Antígona, entre outros (2005, p. 175).

O último voo do flamingo é iniciado com a explosão de um soldado das Nações Unidas, posteriormente, seu desfecho sugerirá uma implosão na qual assistimos ao desmoronamento da fictícia Tizangara, consequência de más práticas administrativas e corrupção política de governantes inescrupulosos. Dessa forma, para a leitura que privilegiamos, o flamingo enquanto ave mítica, fabular e fantástica, como veremos, terá na polissemia o seu maior trunfo para propor, numa linguagem potencialmente repleta de simbologia, a urgência da morte e do renascimento da nação moçambicana acionada pelas próprias mãos, tendo no mito de fênix um mimético gesto: “Au Phénix le privilège de renaître en lui-même et non pas de la “cendre” des autres” (BACHELARD, 1988, p. 47).

Antes de avançarmos em busca de mitemas e sintagmas minimais, algumas ressalvas se fazem necessárias quanto à nossa proposta de leitura mitocrítica, pois o mito de fênix que ora vislumbramos no amálgama romanescos de *O último voo do flamingo* será validado, sobretudo, pelos seus traços mais comumente conhecidos. Desse modo, não é nosso intento discorrer sobre discussões axiológicas vinculadas a períodos históricos de grandes civilizações, tais como a grega e a romana, contrapor Ocidente e Oriente, bem como esboçar uma diacronia do mito na era cristã. Por conseguinte, iremos ao encaixe de obter subsídios textuais que nos comprovariam simplesmente a existência do binômio vida-morte e sua capacidade de operar um movimento circular que nos informa sobre um renascimento enquanto metáfora.

A acentuada visão disfórica, a qual é posta em primeiro plano no desfecho de *O último voo do flamingo*, parece constituir certa opacidade para a manobra que enceta a contingência desse renascimento. Todavia, tentaremos evidenciar uma fênix que ressurgue de sutilezas poéticas, conforme nos informa Bachelard: “Le Phénix est désormais, dans toute la force du terme, un être du langage, un être du langage poétique. Il n’est que cela, mais il est tout cela. C’est un être des livres. Il renaît sans cesse, il renaît *poétiquement*¹⁹⁴, toujours avec une nouvelle parure” (1988, p. 41).

¹⁹⁴ Grifo do autor.

É curioso observar que a palavra mitocrítica, neologismo criado no fluxo de tantos outros, por volta da década de 1970, esteja envolvida na investigação de um texto que tem por autor um exímio inventor de neologismos. Assim, recorrendo à lógica de estabelecer pontos de contato entre referenciais teóricos e literários, poderíamos também sublinhar a validade da noção de fronteira – sempre preponderante para a compreensão da obra do escritor moçambicano – a qual parece servir a essas duas vertentes, seja no livre acesso genológico tão característico da letra de Mia Couto, seja na mitocrítica como entre-lugar das ciências humanas.

Trazer o mito de fênix da mais remota antiguidade e colocá-lo no centro de nosso debate, não significa necessariamente entender o flamingo – indispensável para o engendramento romanesco – tal e qual a conhecida ave de fogo. Enquanto ser alado, o flamingo não será a fiel atualização contemporânea do mito, uma vez que voluntariamente vai ser submetido pela criatividade de Mia Couto, ganhando contornos africanos e servindo de fonte alusiva não apenas para a representação de Moçambique, atrelada à uma esperança incondicional, mas também para a condenação de práticas ilícitas num sentido universal.

Para compreendermos melhor como o romance de Mia Couto poderá ter uma pluralidade de leituras, correspondências e interpretações, por vezes, até dissonantes entre si, a cena fabular do flamingo a empurrar o sol para vê-lo renascer – a mais fantástica imagem romanesca de *O último voo do flamingo* – dialoga com a mitologia africana, especificamente com as questões que envolveram a religião e o Estado no antigo Egito:

Na teologia menfita, o deus-terra Ptah é chamado “senhor de *ma’at*¹⁹⁵” e o pedestal sobre o qual é comumente representado tem a mesma forma do hieróglifo que designa *ma’at*. Na teologia heliopolitana, o “senhor de *ma’at*” era evidentemente o deus-sol Ra. Ali o estabelecimento de *ma’at* coincidiu com a primeira aurora. Além do mais, considerava-se que cada aurora evocava, das profundezas do passado, aquele acontecimento original. No clima egípcio, cada aurora era (e é) maravilhosamente luminosa; para os antigos egípcios, isto parecia um milagre diário, uma repetição da “primeira ocasião”. E o que se seguia não era menos maravilhoso. Eles consideravam que, a cada dia, o deus-sol atravessava o céu em uma barca e, em outra, passava pelo mundo inferior. A travessia bem-sucedida do perigoso mundo inferior, realizada com a ajuda de deuses secundários, o triunfante reaparecimento ao nascer do

¹⁹⁵ Norman Cohn esclarece que “O conceito de *ma’at* surgiu como resposta às necessidades do Estado egípcio. Assim que este se formou, tornou-se evidente que uma comunidade política tão complexa, abrangendo povos de origens tão diversas e muitas vezes com interesses conflitantes, exigia um corpo de leis. Só um corpo de leis sistematizado, e imposto e aplicado de maneira autoritária, poderia evitar o caos. O termo *ma’at* significa “base”, como a base de um trono. E *ma’at* era, de fato, a base sobre a qual se assentava o sistema jurídico egípcio. Um dos reis mais antigos chamava a si mesmo de “senhor de *ma’at*”, e alegava ter concebido *ma’at* em seu coração e a promulgado com sua boca” (1996, p. 23).

dia – tudo isso era uma comprovação sempre renovada de que o deus-sol tinha o poder de sustentar o mundo ordenado (COHN, 1996, p. 24).

Ora, em *O último voo do flamingo*, podemos perceber, sobretudo pelos elementos que compõem a espacialidade da última cena, pontos de convergência entre o romance e a mítica que envolve a antiga aurora egípcia e o estabelecimento de *ma'at* em detrimento do caos. Enfim, essa nova recriação cósmica também é sugerida por Mia Couto para suplantarmos a realidade degradada de Moçambique no período pós-guerra civil aludido alegoricamente no enredo. No desfecho romanesco, o diálogo entre o inspetor da ONU, o italiano Massimo Risi, e o tradutor de Tizangara, narrador da história e representante autótone, faz a dupla irmanar-se frente ao abismo:

O italiano acabou por se sentar na margem do abismo. Perto, passavam andorinhas, riscando o céu sem se aventurarem nesse céu subterrâneo, mais recente que o próprio dia.

– *Que vamos fazer?*¹⁹⁶ – perguntei.

– *Vamos esperar.*

A voz dele era calma, como se vinda de antiga sabedoria.

– *Esperar por quem?*

– *Esperar por outro barco* – e, após uma pausa, se corrigiu: – *Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir outro* (COUTO, 2000, p. 224).

Ao refletir sobre “As Personagens-Narrativa em Mia Couto”, baseando-se em teorias todorovianas¹⁹⁷ da poética da prosa, no importante volume sobre *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, Ana Mafalda Leite faz alusão ao mito de Ícaro:

A estória do flamingo, que dá título ao romance, é o mito organizador da narrativa e veicula uma sabedoria, dando-se a ler com diferentes sentidos. Trata-se de uma fábula, que a mãe contava ao tradutor-narrador, em criança, e conta o começo da noite e da morte num tempo em que o paraíso era o dia eterno. Querendo ultrapassar os céus deste mundo para encontrar outro, o flamingo pernalta ousa sonho demasiado, infringe os limites. Cansado do mundo, este Ícaro fabular, que busca, na transcendência, fugir ou recomeçar, um último voo, é a visão perdida e encantada de um fim. Ou de um princípio (2003, p. 66).

Embora o mito de Ícaro possa ser perfeitamente interpretado, parece-nos que, mesmo se tratando de outro mito, há uma sugestão implícita que nos remete ao mito de fênix, precisamente expressa nos termos “recomeçar”, “fim” e “princípio”. Talvez pelo privilegiado cromatismo estético de *O último voo do flamingo*, a especialista das literaturas africanas afirma: “Cada personagem, sua estória e invenção, introduz uma cor no arco

¹⁹⁶ Mia Couto costuma destacar a fala de suas personagens com a fonte em itálico.

¹⁹⁷ Trata-se do capítulo intitulado “Os homens-narrativa”, presente em *Poética da prosa* (TODOROV, 2018, p. 105-124).

irizado [*sic*] e mágico do romance” (2003, p. 67). Dessa forma, obtemos mais um sinal interpretativo, agora em segundo grau, que nos coloca outra vez numa dimensão mítica peculiar à fênix, pois o arco-íris, conforme as pesquisas que os mitólogos têm trazido à luz, também pode fazer alusão ao mito de fênix, como nos explica Laurence Gosserez:

La couleur pourpre est caractéristique du phénix dont elle est, en grec, l’homonyme: elle peut fonctionner elle aussi comme l’un des indices de l’oiseau. L’arc-en-ciel lui était étroitement associé dans l’imaginaire antique. En effet la réaction chimique de la teinture activée par la chaleur du soleil, produisait une irisation qui, se stabilisant, donnait la pourpre. [...] Ses coloris évoquent non seulement la naissance, mais la structure même du monde (2013, p. 317).

Não há dúvidas de que tivemos a necessidade de olhar sob outros ângulos para costurar criticamente lacunas que vestissem no flamingo romanesco a penugem mítica do pássaro ígneo. Portanto, o que para Bachelard possui um relativo tom lamentoso, para nós é o cerne de nossa investigação: “En fait, le phénix ne cesse de vivre, de mourir et de renaître en poésie, par la poésie, pour la poésie. Ses formes poétiques sont étonnantes de variétés, de nouveautés. Ils sont si jeunes ces phénix des poètes qu’on a peine à reconnaître sous tant de parures poétiques la forme traditionnelle” (1988, p. 55).

A seguir, a partir de signos textuais de *O último voo do flamingo*, tentaremos reconhecer, conforme apontou Bachelard, a forma tradicional do mito do pássaro de fogo sob o tecido poético tramado por Mia Couto:

Então o flamingo se lançou, arco e flecha se *crisparam em seu corpo*¹⁹⁸. E ei-lo, eleito, elegante, se despindo do peso. Assim, visto em *voo*, dir-se-ia que o céu se vertebrara e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho. Dir-se-ia mais: que *era a própria luz que voava*. E o pássaro ia desfolhando, asa em asa, as transparentes páginas do céu. Mais um *bater de plumas* e, de repente, a todos pareceu que *o horizonte se vermelhava*. Transitava de azul para tons escuros, roxos e liliáceos. Tudo se passando *como se um incêndio*. *Nascia*, assim, o primeiro poente. Quando o flamingo se *extinguiu*, a noite se *estrepou* naquela terra. (COUTO, 2000, p.118)

Parece-nos, pois, que estamos diante de mitemas, os quais nos permitem revelar a existência do mito de fênix como hipotexto (GENETTE, 1982, p. 7) para o romance de Mia Couto. Para tanto, iremos considerar outro excerto, síntese do mito, extraído do *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*: “[...] Oiseau de feu, son plumage est selon les versions d’un rouge éclatant ou doré, à l’image des rayons du soleil [...] Il est donc une expression privilégiée de l’immortalité et de résurrection” (MOREL, 2004, p. 717).

¹⁹⁸ Grifos nossos.

Portanto, podemos estabelecer com maior clareza uma analogia através de aproximações semânticas:

- *Oiseau de feu* – temos aqui a especificidade do animal mítico e a matéria primordial que o compõe. Por conseguinte, esse mitema talvez seja o mais emblemático para designar a ave fênix, diante do qual podemos associar os dois sintagmas mínimos seguintes que figuram no romance:
 - *crisparam em seu corpo;*
 - *era a própria luz que voava;*
- *Plumage d'un rouge éclatant ou doré* – sintagma minimal que aponta as principais cores do pássaro, as quais fazem referência imediata ao cromatismo crepuscular. Na narrativa do escritor moçambicano, podemos relacioná-lo aos seguintes termos:
 - *bater de plumas;*
 - *o horizonte se vermelhava;*
- *À l'image des rayons du soleil* – sintagma concebido pela metáfora imagética que consiste na comparação entre o aspecto solar e ígneo. De qualquer maneira, é o matiz que surge da combustão em altíssimas temperaturas:
 - *como se um incêndio;*
- *Immortalité/résurrection* – mitemas que simbolizam o eterno retorno, apontado para um movimento cíclico, de renovação e de revigoração. Na diegese de Mia Couto podem ser vinculados aos seguintes verbos:
 - *nascia, extinguiu e estreou.*

No excerto do romance que destacamos acima, o escritor moçambicano consegue um efeito visual notável, pois o cromatismo – que de certa maneira faz parte da forma tradicional do mito de fênix – ganha não apenas leveza e concisão, como também se funde ao plano do sonoro. Uma vez cadenciado pela pontuação que privilegia as assonâncias e as aliterações, essa matéria sonora flui e faz alusão ao movimento de um pássaro em pleno voo, traço que revela na letra de Mia Couto o cuidado com cada palavra, característica peculiar dos poetas. Enfim, a um só tempo, podemos perceber a elaboração de uma narrativa palimpséstica e vislumbrar, pelas frestas textuais, o resplendor do conhecido pássaro mítico.

Ademais, a trama romanesca de *O último voo do flamingo*, ao estimular o imaginário do leitor, torna-se receptáculo de outros mitos, caso este seja capaz de buscar em

seu próprio repertório literário um paralelo em leituras anteriores. Desse modo, percebemos algumas reverberações que nos remetem ao Apocalipse de João ou a Babel que surge da tentativa de tradução de culturas tão díspares entre o mundo ocidental e os acontecimentos sobrenaturais de Tizangara, que marcam a relação do tradutor de Tizangara e de Massimo Risi. A explosão ou o elemento fálico como cosmogonia (por exemplo, entre gregos e egípcios), à guisa do que ocorre com os capacetes azuis da ONU no começo do romance. Em suma, há certamente rastros míticos difusos a serem perseguidos, pois, como escreveu Pierre Brunel, “on les admet, mais comme fioritures, comme survivances nostalgiques ou au contraire comme objets de dérision”, ou seja, incidências textuais complexas e profundas, as quais Brunel, teorizando sobre o fenômeno mítico na literatura, denominou como irradiação (1992, p. 81).

É também na epígrafe do capítulo vigésimo, intitulado “Os estranhos filhos dos antepassados”, que conseguimos depreender mais um sintagma minimal que corresponde ao mito de fênix. Assim, sobre a instância epigráfica, Gérard Genette (1987, p. 145) salienta que ela tem a função de esclarecimento ou de comentário, às vezes, decisivo a respeito do texto ou do título (no nosso caso, a epígrafe se associa também ao intertítulo). O teórico francês ainda reitera que as epígrafes alógrafas, as quais recorrem a fragmentos de textos de outros autores, são as mais frequentes.

No que concerne a significação do paratexto na narrativa moçambicana, Maria Fernanda Afonso tece a seguinte consideração:

Na verdade, no centro do discurso paratextual de cada obra situa-se uma visão da gênese da narrativa moçambicana: as formas preliminares anunciam estórias a partir da História; valorizam os recursos vernaculares de que o escritor dispõe; projetam a luz sobre o texto e instalam um protocolo de leitura, invocando a veracidade do narrado (2004, p. 161).

Em vista disso, depreenderemos que Mia Couto opta por um caminho diferente, pois não fará culto aos grandes avatares da literatura ou da filosofia, prática comum no universo literário, em se tratando da seleção epigráfica. Em contrapartida, dará destaque autoral ao “dito”, à voz popular, ou seja, privilegiará a oralidade e a sabedoria locais, mesmo que esse “lugar” seja fruto de seu engenho ficcional. Consequentemente, sobre o peso das epígrafes na obra de Mia Couto, Maria Fernanda Afonso faz a seguinte consideração:

A epígrafe é um dos enunciados paratextuais mais presentes nos livros de Mia Couto, legitimando por si só o desejo do autor de quebrar fronteiras entre universos simbólicos que pertencem a diferentes tradições

culturais. Instaurando relações dialógicas complexas entre o paratexto e o texto, a epígrafe permite uma superposição de discursos, de vozes e de espaços numa amálgama que define a criação literária (2004, p. 270).

Portanto, podemos ler a epígrafe que ocupa a posição central da página, estampada da seguinte maneira:

A cinza voa, mas o fogo é que tem asa.

(Dito de Tizangara)

Ora, por processos metafóricos e metonímicos, temos nessa instância epigráfica não apenas os mitemas conceituados por Lévi-Strauss, como também os sintagmas mínimos propostos por André Siganos, os quais concentram em si a síntese mítica de fênix. Consideremos, pois, o excerto abaixo, extraído do *Bestiarium* de Oxford¹⁹⁹:

Le phénix est un oiseau d'Arabie, ainsi appelé parce qu'il est de couleur pourpre ; il n'en existe pas plus d'un seul dans le monde entier. Il vit au moins cinq cents ans ; quand il se sent vieillir, il rassemble des brindilles parfumées, puis se construit *un bûcher* : il se tourne alors vers le soleil en battant des ailes pour allumer *l'incendie* et se brûle. Mais un jour après, l'oiseau renaît de ses *cedres* (*Apud* WALTER, 2013, p. 224).

➤ *Un bûcher, l'incendie* – esses dois vocábulos pertencentes ao mito de fênix, remetem-nos para um campo semântico ígneo, por isso podem ser facilmente associados ao elemento abaixo:

• *fogo*;

➤ *cedres* – este termo não foi submetido a nenhum processo metafórico explícito, mas mantém uma relação direta com o vocábulo “antepassados”, presente no intertítulo “os estranhos filhos dos antepassados”, pois reitera o elo da descendência genealógica, ou seja, propicia-nos a ideia de que os antepassados, pertencendo já ao mundo espiritual, têm nas cinzas a decomposição física de seus corpos. Assim, ortonimicamente, corresponde ao termo que figura no sintagma epigráfico grafado no singular:

• *cinza*;

Apesar da epígrafe de Mia Couto se adequar perfeitamente às propostas diegéticas, analisada de maneira isolada é evidente que ela não nos proporciona o mesmo efeito que mantém numa leitura ininterrupta do romance. Todavia, incita o leitor a tentar

¹⁹⁹ Grifos nosso.

perscrutar uma gênese, uma sentença ou um provérbio que o escritor argutamente alterou. Dessa forma, não temos acesso ao processo que precede a escrita, como também não sabemos se há realmente um “dito” corrente entre os moçambicanos, através do qual eles, por estarem inseridos na mesma ambiência cultural, conseguiriam sondar o artifício operado pelo autor de *O último voo do flamingo*. Além disso, Tizangara representa os estilhaços de um mundo condenado, resumido em cinzas, matéria genuinamente ambígua por revelar o caos e fertilizar o novo porvir, um ambiente que se quer completamente revigorado.

Utilizado de modo camuflado no amálgama romanesco, o mito de fênix potencializa a crítica de Mia Couto aos desmandos políticos que se mesclam à dominação masculina verificada na sociedade moçambicana, cuja beligerância e falocentrismo constituem-se como dois grandes pilares para a feitura do romance. Assim, uma leitura que não localize Moçambique nos últimos anos do século XX, isto é, sem referenciais sócio-históricos, e mesmo geopolíticos que impliquem a África numa dinâmica internacional, não acessará talvez o que *O último voo de flamingo* tenha de mais sofisticado literariamente, para além de uma escrita cativante e permeada de criativos neologismos.

Isto posto, Laurence Gosserez nos auxilia na compreensão das múltiplas simbologias a que o mito de fênix pode estar envolvido:

[...] Fondées sur le cycle de l’astre qui régle l’alternance de la nuit et du jour, celles-ci reposent sur une structure oxymorique²⁰⁰ : d’une part la chute dans les ténèbres, image de la mort, d’une autre part la renaissance symbolisée par l’ascension vers la lumière. L’ambivalence symbolique du mythe, constitutive du temps humain, exprime le secret de la vie et de la mort. Elle est immémoriale. Il serait illusoire d’en chercher la date de naissance. Néanmoins certains aspects du phénix ou certains mythes émergent, s’accroissent, se développent ou se spécifient selon les zones géographiques et le moment historique. Il est dès lors possible de tracer quelques jalons (2013, p. 22).

Embora escassos ao longo do romance, como uma espécie de exercício de arqueologia ou criptoanálise do texto literário, os mitemas e sintagmas minimais por nós encontrados atestam a existência do mito de fênix em *O último voo do flamingo*, aos moldes de Gérard Genette, a estabelecer uma possível relação de hipertextualidade. Dessa forma, o mito pode ser compreendido como um elemento fundamental que auxilia na composição da poética compósita levada a cabo por Mia Couto, sobretudo no jogo estabelecido

²⁰⁰ Oxímoro é uma figura de oposição que consiste em reunir dois termos de sentidos contrários no interior de um mesmo sintagma.

entre formas discursivas da oralidade e os gêneros literários que se fundem às largas balizas da escrita romanesca, no sentido de afrontar a morte como decorrência do abandono social, pelo que afirma Zérafra: “le roman est par excellence le genre propre à susciter une sociologie du temps et de la mort” (1971, p. 23).

Para passarmos a analisar com maior rigor a poética compósita de *O último voo do flamingo* começaremos pelas reflexões de Tzvetan Todorov. Em *La notion de littérature et autres essais*, ao afirmar que a literatura tem valor em si própria, o crítico nos sugere, em vários pontos de sua argumentação, que todo texto literário tem a capacidade de criar seu próprio gênero e de instaurar a sua poética. Ora, Todorov estrutura um pensamento epistemológico que se adequa muito bem à dinâmica da produção literária contemporânea. Todavia, não há como rechaçar o debate sobre gênero, pois o próprio teórico afirma: “Le genre est le lieu de rencontre de la poétique générale et de l’histoire littéraire événementielle; il est à ce titre un objet privilégié, ce qui pourrait bien lui valoir l’honneur de devenir le personnage principal des études littéraires” (1987, p. 36).

A seguir, Todorov refletirá sobre elementos paratextuais que nos auxiliarão no enfoque de duas edições de *O último voo do flamingo*, a fim de demonstrarmos que Mia Couto tenta abolir as fronteiras genológicas para instituir sua poética compósita:

C’est parce que les genres existent comme une institution qu’ils fonctionnent comme des “horizons d’attente” pour les lecteurs, des “modèles d’écriture” pour les auteurs. [...]. D’une part, les acteurs écrivent en fonction du (ce que ne veut pas dire : en accord avec le) système générique existant, ce dont ils peuvent témoigner dans le texte comme en dehors de lui, ou même, en quelque sorte, entre les deux : sur la couverture du livre; ce témoignage n’est évidemment pas le seul moyen de prouver l’existence des modèles d’écriture. D’autre part, les lecteurs lisent en fonction du système générique de diffusion du livre au simplement par oui-dire; il n’est cependant pas nécessaire qu’ils soient conscients de ce système.

Par le biais de l’institutionnalisation, les genres communiquent avec la société où ils sont en cours (1987, p. 34).

Na verdade, o termo compósito foi tomado por empréstimo dos estudos desenvolvidos por Édouard Glissant (1996) que o contrapõe ao termo atávico, como também coteja raiz e rizoma. Em suma, a raiz procura individualmente se alongar na vertical e percorrer as profundezas. Por sua vez, o rizoma é formado por inúmeras ramificações que se espalham horizontalmente. Nesse sentido, o rizoma tem a propriedade de se estender pelo contato, ou seja, consolida uma identidade múltipla e heterogênea, característica marcadamente compósita tal qual o pássaro de *O último voo do flamingo*.

Com efeito, Édouard Glissant se baseou numa distinção entre raiz e rizoma anteriormente feita por Deleuze e Guattari num dos capítulos de *Mille plateaux* (1980), obra que veio a público no início da década de 1980. Em *Introduction à une poétique du divers*, no capítulo consagrado ao tema “Culture et identité”, Glissant nos esclarece a aplicação que fez da teoria dos pensadores franceses:

La racine unique est celle qui tue autour d’elle alors que le rhizome est la racine qui s’étend à la rencontre d’autres racines. J’ai appliqué cette image au principe d’identité. Et je l’ai fait aussi en fonction d’une « catégorisation des cultures » qui m’est propre, d’une division des cultures en *ataviques* et cultures *composites* (1996, p. 59).

Em suma, as reflexões de Glissant, no que concerne à aplicabilidade no território literário, mostram-se como um fecundo aporte teórico para submeter a escrita de Mia Couto, uma vez que o escritor moçambicano parece ter predileção pelas problemáticas culturais e identitárias, invariavelmente postas em relevo em seus textos, seja nos contos, nas crônicas ou nos romances, não raro apontando novas direções para a literatura moçambicana.

Nesse sentido, Maria Fernanda Afonso, em seu artigo sobre *O último voo do flamingo*, salienta o surgimento de um novo cânone literário que parece estar para além dos paradigmas literários ocidentais:

Dans un continent changeant aux facettes aussi multiples que l’Afrique, le récit apparaît comme l’écriture privilégiée de l’exploitation de la réalité individuelle et collective dans toute sa complexité, maîtrisée par une esthétique qui refuse les modèles imposés par l’Occident. À ce titre, un nouveau canon littéraire est un cours d’élaboration accordant une vaste prééminence aux traditions ancestrales africaines, inconnues et dénigrées par le colonialisme qui imposait brutalement un cadre mental d’assimilation de sa culture (2010).

É impactante no último capítulo, “Uma terra engolida pela terra”, a inusitada imagem apocalíptica que se espalha pela trama textual, provocando uma viragem do que era tratado relativamente por um viés de comicidade, nas primeiras partes da narrativa, agora, no limiar do romance, atemoriza o leitor pela acentuada dimensão trágica. Com efeito, verificamos um abalo sísmico, mas esse fenômeno brutal da natureza parece ser a própria natureza manifestando o seu desagrado em relação à ação humana, marcadamente desdenhosa e hostil. Num texto de intervenção²⁰¹, precisamente implicando o desfecho do

²⁰¹ Trata-se do texto intitulado “A mosca ou a aranha?” (Palestra na Conferência das Telecomunicações de Moçambique – TDM sobre Globalização da Tecnologia num Mundo Informatizado, Maputo, Abril de 2001), presente em *Pensatempos* (2005, p. 65-73).

romance, Mia Couto nos relata algo curioso que lhe sucedeu, um ano após a publicação de *O último voo do flamingo*:

Andámos [o escritor e alguns jornalistas] uma meia hora e quando parámos dei por mim em pleno Bairro da Polana Caniço, na berma de um imenso buraco. Era o maior buraco que vira em toda a minha vida – não que eu seja um especialista em buracos, mas os moçambicanos têm um bom currículo quando se trata de estradas esburacadas.

Uma encosta nas chamadas “barreiras” de Maputo tinha desmoronado durante o ciclone, abrindo uma cratera de uns quinze metros de profundidade e uma extensão a perder de vista. Mais tarde eu soube que se perderam naquele colapso da encosta mais de 27 000 metros cúbicos de areia. Eu estava, portanto, como que na berma dos abismos, como se a terra tivesse sido tragada pela própria terra. O meu arrepio era indizível: eu acabava de publicar *O Último Voo do Flamingo* e, na história desse livro, um país inteiro desaparecia engolido pela terra. Tal como um dos personagens, eu estava no limiar desse abismo engolidor de nações (2005, p. 69).

O pássaro de *O último voo do flamingo* é um pássaro compósito por excelência, tal é a razão da nossa dificuldade em capturá-lo a fim de explorar criticamente todas as camadas que perfazem sua pluralidade estética, correndo inevitavelmente o risco de uma análise parcial ou lacunar. Por conseguinte, submetido ao crivo analítico, o ser alado abre seu leque prismático e figura simultaneamente como mito, fábula e ente fantástico, mesmo assim, algumas características do conto e da lenda coexistirão no flamingo romanesco.

No bojo de tais inquietações, Philippe Walter nos traz alguma luz a respeito das implicações dos gêneros literários que, por terem certa similitude entre si, são frequentemente confundidos:

Les relations entre conte, mythe et légende se trouvent au cœur de débats théoriques et méthodologiques opposant plusieurs disciplines. La plupart des mythologues (Dumézil, 2000) considèrent qu’il n’existe pas de différence majeure entre un conte et un mythe, alors que beaucoup d’ethnologues reconnaissent une altérité radicale entre ces deux formes de narration, quand ils ne nient pas la notion de mythe elle-même (Siran, 1998). La critique littéraire, pour sa part, répugne à assimiler le conte au mythe, sensible qu’elle est à la singularité des formes esthétiques et à la notion d’œuvre fixe.

Si le mythe est toujours premier, originel et fondateur, la légende et le conte se situent d’ordinaire comme des créations secondes, « formes simples » que l’esthétique littéraire a appris à distinguer (Jolles, 1972). De plus, au conte s’attache plutôt un contexte profane, alors que le mythe relève originellement de la sphère religieuse. La différence fondamentale entre le mythe et le conte réside dans le fait que le mythe est l’objet d’une croyance, d’une « prégnance symbolique » selon la formule de Cassirer (Cassirer, 1972) alors que le conte ne l’est pas, sauf pour un public enfantin peut-être (2005, p. 60).

É necessário retomarmos aqui alguns pontos elucidados anteriormente, presentes na segunda parte deste estudo – “As tradições orais: do conto ao romance contemporâneo” – cujo discernimento entre o conto moçambicano e o conto praticado, de modo geral, no Ocidente é relevante para nossa abordagem crítica²⁰² O vocábulo *karingani* do qual deriva a expressão – *karingana ua karingana* – fórmula que introduz a contação de histórias nas tradições orais passou à literatura numa tentativa dos escritores moçambicanos em mimetizar as performances grióticas autóctones. No entanto, se o fato de ambos os contos serem submetidos pela escrita une estes dois polos, a diferença advinda das significações do termo *karingani* aponta para um fecundo hibridismo de base, pois a palavra de origem ronga “tanto pode ser conto, fábula e lenda” (NHAMONA, 2016, p. 190). Portanto, não será redundante lembrarmos que *O último voo do flamingo* é composto por vinte e um capítulos que funcionam quase como contos independentes a estruturarem em conjunto o romance, instituindo-se, pois, como uma característica fundamental do universo romanesco moçambicano, principalmente nos primeiros títulos que deram novo fôlego ao gênero a partir da publicação de *Ualalapi*, por Ungulani Ba Ka Khosa, em 1987.

Mais adiante, no mesmo artigo supracitado, Philippe Walter ainda tece algumas considerações importantes sobre os gêneros literários. Como aparato metodológico, ele recorre a noções algébricas elementares que facilitam a clara compreensão de seus argumentos, os quais nos auxiliam na compreensão de *O último voo do flamingo* no que concerne à sua natureza compósita. Portanto, o teórico da mitocrítica aponta a variabilidade como essência do mito e do conto, em detrimento da lenda:

Si la légende apparaît relativement fixe grâce à sa forme écrite, le mythe et le conte obéissent en revanche à un principe constant de variabilité qui fait partie intégrante de leur essence. On ne peut parler de variabilité spécifique au conte ou au mythe que dans la mesure où l’on repère dans deux récits distincts une combinatoire d’éléments analogues (pas forcément identiques) mais qui peuvent se présenter dans un ordre et un agencement différents. Par exemple, récit A avec les motifs 1+2+3+4+5+6, récit B avec les motifs : 2+3+5+6. Dans ce cas, les motifs (ou mythes) : 3+5+6 constituent le noyau « mythe » commun aux deux textes qui n’actualisent pas obligatoirement tous les motifs du mythe mais qui en actualisent assez pour que ce mythe soit perceptible. Une méthode comparatiste est évidemment la seule possible pour aborder la question de la variabilité significative des versions d’un récit (2005, p. 65).

Em se tratando do caráter compósito do pássaro escolhido por Mia Couto para ser, a um só tempo, vetor de uma estética multifacetada e de denúncia social, qualquer que

²⁰² Cf. supra, p. 89.

seja a análise que ambicione uma abrangente e pormenorizada compreensão textual de *O último voo do flamingo* se sujeita a tornar-se superficial e minimalista. Sendo assim, nossos apontamentos críticos não determinam, tampouco esgotam as possibilidades hermenêuticas do texto do escritor moçambicano, o qual é marcadamente complexo. Sobre os procedimentos criativos de Mia Couto, Maria Fernanda Afonso afirma que “No seu encantamento, ele instaura a desmesura do invisível no visível e reafirma a dimensão mítica da criatividade literária moçambicana” (2004, p. 262).

Na contracapa da edição francesa, traduzida por Elizabeth Monteiro Rodrigues, podemos ler o seguinte parágrafo:

Mia Couto dépeint avec un humour décapant l’histoire récente du Mozambique : l’immense espoir suscité par l’indépendance, la confiscation du pouvoir par les héros d’hier et la fin de la guerre fratricide sous le regard de la communauté internationale. *Fable du chaos*²⁰³, *Le dernier vol du flamant*, s’élève contre les vies brisées par le fracas des guerres et l’indigence des gouvernants (2009).

Ao compararmos as duas edições, não há na capa da publicação francesa o indicativo de gênero literário, o qual figura na versão original informando-nos se tratar de romance. Por conseguinte, se a indicação de fábula no paratexto é apenas uma maneira de destacar um dos traços marcantes do romance, a concepção de tais *seuils*²⁰⁴ aponta uma vez mais para a poética compósita articulada por Mia Couto. Diante disso, não restam dúvidas de que há no texto muitos indícios que nos permitem pensar numa “fábula do caos”, mas ao que parece, definir o livro como fábula, mesmo como estratégia editorial, é recorrer talvez a uma fórmula redutora que não nos transmite uma ideia precisa das estratégias autorais do escritor moçambicano, pelo que o rótulo de romance é mais abrangente. Nesse sentido, Massaud Moisés define a fábula enquanto gênero literário:

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos (s/d, p. 226).

De fato, há uma intencionalidade moralizante no romance de Mia Couto, mas certamente não estamos diante de uma narrativa breve se levarmos em consideração as mais de duas centenas de páginas que compõem o volume. Provavelmente captados das tradições orais, há a presença abundante de animais que desfilam pelo enredo de *O último voo*

²⁰³ Grifos nossos.

²⁰⁴ Cf. Genette (1987).

do flamingo através de aforismos, provérbios e sentenças, os quais funcionam, para além do aspecto episódico ou anedótico, como peças narrativas merecendo uma análise mais cuidada quanto ao que poderia se consolidar como uma espécie de bestiário muito particular deste romance. Em vista disso, propondo-nos uma perspectiva panorâmica das literaturas africanas, Nazir Ahmed Can nos auxilia na compreensão da polivalência que os animais têm no amálgama literário da África:

É certo que a figuração do animal é tão antiga quanto à literatura universal, escrita ou oral, adquirindo uma vastidão de formas e funções cuja síntese seria uma missão fadada ao fracasso. Mas podemos talvez, desde já, lançar a seguinte hipótese: pela recorrência de efeitos de inclusão, de interdependência simbólica e de verossimilhança criados, as literaturas africanas podem contribuir para uma efetiva mudança de paradigma. De fato, dificilmente encontramos em outros campos literários uma representação tão reiterada e diversificada (estruturante, portanto) do universo animal. A singularidade desta representação tem a ver com o fato de estas literaturas (independentemente da língua de uso) não terem aceitado a separação mecânica entre o humano e o animal nem decretado morte às fontes de saber que o intertexto oral proporciona. Com base em tais opções, escritores e poetas articularam de maneira eficaz natureza, cultura e revolução. E isso se deu, insistimos, não apenas no tempo das independências (CAN, 2020, p. 23).

Disputando o espaço da capa com o flamingo, embora muito discretamente, a hiena também corrobora para uma leitura da “fábula do caos”, sobretudo por sua presença macabra no desfecho do romance a animalizar a inescrupulosidade e sordidez humanas. Não se trata de um desvio de percurso inserir aqui o animal carnívoro e voraz que se alimenta de carne putrefata, pois se por um lado o flamingo representa a coletividade moçambicana, podendo frequentar as resplandecentes alturas, mas igualmente se precipitar em abismo profundo, a hiena, por sua vez, símbolo de uma política tirana, carrega em si apenas características funestas.

Todavia, com propósito moralizante para a nação moçambicana pós-guerra civil, é importante o contraste entre esses animais no romance, uma vez que o primeiro poderá exercer seu voo justo, caso tenha uma postura perseverante diante das dificuldades. Já o segundo estará fadado ao plano inferior e à falta de virtude. Em suma, num sentido pedagógico, será na intersecção dos planos horizontal e vertical que as práticas políticas escusas coibirão a ascensão popular, quando, teoricamente, o povo junto a seus dirigentes políticos poderiam reerguer o país assolado por décadas de guerra.

Em *O último voo do flamingo*, há uma diversidade de personagens e peripécias fantásticas, pelo que é salutar lembrarmos as palavras de Todorov: “Le fantastique, c’est

l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel” (1970, p. 29). Assim, a causa insólita das explosões dos soldados da ONU aumenta a espessura de acontecimentos sobrenaturais de personagens dotados igualmente de estranhos poderes. Para não nos alongarmos nessa seara, basta-nos destacar o flamingo que empurra o sol, o administrador Estêvão Jonas e suas mãos “como carvão aceso”, a velha-moça Temporina, o velho Sulpício e sua mania de pendurar os ossos para dormir. Enfim, em sua poética compósita Mia Couto consegue equilibrar o sonho e a realidade, o visível e o invisível.

Dessa forma, o escritor moçambicano, ao longo de quase quatro décadas de intensa atividade literária, faz seus personagens deambularem entre esses dois extremos, gerando inusitados efeitos estéticos, provocando concatenadas ambiguidades e surpreendendo seus leitores. Em *O último voo do flamingo*, podemos perceber esse artifício autoral seguindo atentamente as ações da mãe do tradutor de Tizangara, a qual no enredo é uma personagem fantasmática. Porém, a proposta romanesca de Mia Couto permite fenômenos insólitos e ela ainda é capaz de interceder em prol da segurança de seu filho. Enfim, é a morte que se manifesta sempre como um elemento presente e capaz de articular as personagens entre mundos impossíveis do ponto de vista da racionalidade. Ademais, não podemos nos esquecer que o romance, a princípio, organiza-se em torno da busca de uma explicação plausível para as mortes extremamente violentas dos capacetes azuis. Portanto, podemos afirmar que a morte está presente do início ao fim do enredo de *O último voo do flamingo*.

Centrando-se principalmente nos contos do escritor moçambicano, Michel Laban, especialista das literaturas africanas de língua oficial portuguesa, dotado da capacidade de transformar simples entrevistas em grandes encontros literários, sobretudo por sua abordagem pluridimensional²⁰⁵ nos volumes de *Encontro com escritores* – obra basilar para a compreensão destas literaturas – em princípios da década de 1990 já havia manifestado interesse pelo temário da morte ao entrevistar Mia Couto. Por sua vez, nas

²⁰⁵ A este propósito, no artigo intitulado “Langue portugaise en Afrique et œuvres littéraires : l’approche pluridimensionnelle de Michel Laban”, a linguista Maria Helena Araújo Carreira escreve o seguinte: “Dans ses volumes *Encontro com Escritores* (2 volumes pour l’Angola, 1991, 2 volumes pour le Cap Vert, 1992, 3 volumes pour le Mozambique, 1998, Michel Laban nous présente un matériel d’une grande richesse culturelle, sociale, littéraire, linguistique sur les pays africains lusophones. Ces volumes réunissent la transcription des entretiens menés par Michel Laban auprès de chaque écrivain. Les questions portent sur le parcours de l’écrivain, mais aussi de l’individu, homme ou femme, qui écrit dans un contexte social et culturel donné, sur l’œuvre en général, aussi bien que sur des aspects très précis, notamment sur des spécificités linguistique”. In: *Plural Pluriel – revue des cultures de langue portugaise*, [En ligne] n. 6, printemps-été, 2010.

respostas o escritor esclarece o parentesco da literatura moçambicana com aquela praticada na América Latina, onde a morte também é uma problemática recorrente:

P.²⁰⁶ – A morte aparece frequentemente nos teus contos. Faz um pouco pensar na literatura latino-americana.

M.C. – Sim, mas existe uma diferença: no realismo latino-americano é um acontecimento, digamos definitivo; neste caso aqui, a morte é uma espécie de passagem, de transição: os mortos ficam presentes depois. É o que se passa em África, a morte é simplesmente uma mudança de estado: os mortos não são arrumados num lugar inacessível, eles ficam presentes no nosso seio. Penso que isso está um pouco latente aqui nos textos. Também é preciso dizer que Moçambique é um país em que a morte hoje é frequente. Não é possível separar qualquer ficção que se faça hoje em Moçambique da morte. Nos dez últimos anos aquela guerra fez um milhão de mortos, directa ou indirectamente. Isso forçosamente tem que transparecer na literatura (1998, p. 1026).

Trata-se, portanto, de modos distintos de representar as experiências humanas, mas com alguns pontos de contato, pois as balizas do fantástico que se verificam nas literaturas europeias ou na América Latina ganham em Moçambique outros contornos. Mesmo em se tratando dos contos, dos tradicionais aos literários, não podemos escantear o fato de que estes se constituíram como unidades narrativas imprescindíveis na constituição do universo romanesco moçambicano.

Assim, pensamos que o problema de fundo novamente tem a ver com uma certa feição de tutela que alguns termos ocidentais poderiam exercer sobre a literatura moçambicana diante de uma representação literária legítima, longe de um gesto mimético, como Gilberto Matusse nos explica:

Com efeito, o fantástico resulta da ocorrência de fenómenos que a experiência humana julga como transgressores da ordem natural, tal como essa experiência permite concebê-la. Não há, por conseguinte, um padrão válido para todas as sociedades e civilizações a partir do qual se possa traçar uma fronteira entre o que é o que não é fantástico. As nossas reflexões partem de uma visão do mundo assente no modelo racionalista ocidental, mas os universos retratados nas obras pertencem a civilizações onde imperam outros modelos de pensamento, outras crenças, enfim, outras concepções do que é a ordem natural (1998, p. 171).

O fantástico se apresenta mais acentuadamente no limiar da trama de *O último voo do flamingo*. Daí que Mia Couto joga com o antropomorfismo e a animalização da cena romanesca estabelecendo uma ambiguidade alegórica para apontar os criminosos vorazes que dirigem a política de Moçambique. O trecho a seguir é incomum no romance por ser um parágrafo mais longo que os demais, sem a economia frásica e a capacidade de

²⁰⁶ As abreviações de P. e M.C. são respectivamente da palavra Pergunta e do nome próprio de Mia Couto. Além disso, os negritos também constam no original.

concisão que marcam a escrita de Mia Couto. Logo, com o objetivo estético de intensificar e prolongar, no enredo, uma angústia apocalíptica que impulsiona o leitor à uma ambiência fantástica de pesadelo:

Agora, ali deitado, quase sem peso, meu pai me surgia frágil como caracol sem casca. Ele pareceu adivinhar meu juízo. Pediu-me que o empurrasse mais para junto da árvore do matumi. Queria ficar mais perto da suspensa ossatura. Cautelas suscitadas pelo susto da anterior noite: altas horas ele escutou ruídos. Estremunhou-se. E se uma hiena estivesse roendo os ossos? Doeu-lhe no corpo as partes que lhe faltavam. E era. Outrossim, eram. Não as hienas, próprias. Mas hienas inautênticas, bichos mulatos de gente. E para mais: suas cabeças eram as dos chefes da vila. Os políticos dirigentes desfilavam ali em corpo de besta. Cada um trazia nas beíças umas tantas costelas, vértebras, maxilas. Meu pai tentou erguer-se, escapar para longe. Mas assim, inesquelético e sem moldura interior, ele apenas minhocava, em requebros de invertebrado. Vendo a gente grande focinhando entre as ossadas ele ainda se perguntou: como é que engordaram tanto se não há vivos para caçarem, se já só resta pobreza? Uma das hienas lhe respondeu assim:
– *É que nos roubamos e reroubamos. Roubamos o Estado, roubamos o país até sobrarem só os ossos.*
– *Depois de roermos tudo, regurgitamos e voltamos a comer* – disse outra hiena (COUTO, 2000, p. 216).

Todavia, desde o início do romance – que já aludimos neste estudo – estamos diante de uma atmosfera fantástica, de um imaginário difluente que se afasta da realidade para privilegiar sua distorção como prenúncio de uma sociedade falocêntrica, cuja crítica à dominação masculina será um dos pilares da composição de *O último voo do flamingo*:

Nu e cru, eis o facto: apareceu um pénis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara. Era um sexo avulso e avultado. Os habitantes relampejaram-se em face do achado. Vieram todos, de todo lado. Uma roda de gente se engordou em redor da coisa. Também eu me cheguei, parado nas fileiras mais traseiras, mais posto que exposto. Avisado estou: atrás é onde melhor se vê e menos se é visto. Certo é o ditado: se a agulha cai no poço muitos espreitam, mas poucos descem a buscá-la.
Na nossa vila, acontecimento era coisa que nunca sucedia. Em Tizangara só os factos são sobrenaturais. E contra factos tudo são argumentos (COUTO, 2000, p. 17).

Nesse sentido, em *Sortir de la grande nuit*, livro publicado em 2010, o filósofo camaronês Achille Mbembe argumenta que política e virilidade se misturam no território africano, reflexão que nos parece oportuna para compreendermos os liames romanescos de *O último voo de flamingo*:

De fait, aussi bien avant, pendant, qu’après la colonisation le pouvoir en Afrique a toujours cherché à revêtir le visage de la virilité. [...] La communauté politique s’est toujours voulue, avant tout l’équivalent d’une société des hommes ou, plus précisément, de vieillards. Son

effigie a toujours été la verge en érection. On peut d'ailleurs dire que l'ensemble de sa vie psychique s'est toujours organisé autour de l'événement qu'est le gonflement de l'organe viril. Au demeurant, c'est ce qu'a si bien su exprimer le roman africain postcolonial (p. 216).

Quando o romance começa a caminhar para o desfecho, de modo muito sutil as personagens femininas parecem esmaecer no horizonte diegético. Há, pois, nesta observação pelo menos dois pontos muito interessantes que despertam uma preocupação maior com as condutas das personagens masculinas, cuja violência simbólica, ao lado dos desmandos políticos, corrobora para lançar metaforicamente a nação no abismo. Em primeiro lugar, a prostituta Ana Deusqueira é a única mulher moçambicana autorizada a dar depoimento sobre o “sexo decepado”. Depois, se o final do romance propõe uma nova cosmologia sem, no entanto, dispor de uma figura feminina, uma vez que restaram somente o tradutor de Tizangara e o inspetor Massimo Risi, não poderá haver renascimento real ou simbólico de Moçambique. Por conseguinte, o apagamento das mulheres no romance a representar a ausência nas tomadas de decisões do país “real” necessitam ser reconsiderados no surgimento de um novo mundo pautado pela justiça social.

De maneira geral, Pierre Bourdieu sublinha que “La virilité, on le voit, est une notion éminemment *relationnelle*²⁰⁷, construite devant et pour les autres hommes contre la féminité, dans une sorte de peur du féminin, et d'abord en soi-même” (1998, p. 58). Com efeito, nas dezenas de vezes em que o narrador ou as personagens se remetem ao “sexo decepado” no romance, seja de modo ortonímico, metonímico ou metafórico, a ocorrência que aciona o efeito de maior comicidade é o que o designa como “verme flácido” (2000, p. 31) nos antípodas da dominação masculina. Assim, ainda sobre este tópico, Mbembe reitera:

Le phallus est donc au travail. C'est lui qui parle, ordonne et agit. C'est la raison pour laquelle, ici, la lutte politique revêt presque toujours les allures d'une lutte sexuelle, toute lutte sexuelle revêtant, *ipso facto*, le caractère d'une lutte politique. Il faut donc chaque fois en revenir à la verge du potentat si l'on veut comprendre la vie psychique du pouvoir et les mécanismes de subordination en postcolonie (2010, p. 217).

Enfim, todos esses ingredientes, seja de ordem temática ou genológica, contribuem para a poética compósita verificada em *O último voo do flamingo*, no qual há uma mescla de gêneros literários diversos e é bem o resultado de uma escrita que prima por tais hibridismos, pela transposição de fronteiras, pela equidade entre gêneros, pela

²⁰⁷ Grifo do autor.

liberdade de expressão, para culminar, finalmente, numa arte literária sofisticada, cujas trocas com o universo da oralidade, ao mesmo tempo em que a enriquece, concede-lhe um aspecto menos erudito e mais popular, sem descuidar da complexidade que envolve as gentes moçambicanas e, por extensão, da própria África.

Em *Pensatempos*, livro que não se localiza no território ficcional, embora nos permita uma melhor compreensão contextual daquilo que pode ser representado pela literatura, Mia Couto faz o seguinte comentário:

África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens. Longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimónios do nosso continente. Quando mencionamos essas mestiçagens falamos com algum receio, como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos pura. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana (2005, p. 19).

Ademais, levando em consideração que Mia Couto transita com desenvoltura entre gêneros literários peculiares à prosa, mesmo sendo menos aclamado pelos seus trabalhos na arena da poesia, apesar de esporádica, o autor ainda mantém sua atividade como poeta, a exemplo de *Tradutor de chuvas*, publicado em 2011, remontando às suas origens familiares e literárias:

Digna de menção, a estreia de Mia Couto na seara literária se deu através do livro de poesia intitulado *Raiz de Orvalho*, publicado pela primeira vez em 1983, fato que lhe concede posteriormente certa notoriedade na prosa de ficção, justamente pelo seu cuidado dedicado à palavra, igualmente pelo manuseio criativo de uma linguagem permeada por marcas estéticas próprias, o que não é uma regra, mas pode ser verificável com maior frequência no universo dos poetas e não dos prosadores. Sendo filho do poeta Fernando Couto, podemos dizer que a poesia faz parte tanto de sua genealogia como de sua genologia, razão pela qual tem experimentado múltiplas expressões literárias ao longo de sua trajetória. Com efeito, sua letra escapa da atmosfera africana para tanger ares universais, onde mulheres, crianças, velhos, loucos e proscritos, para amenizarem a realidade atroz, encontram-se a deambular entre as fronteiras da vida e da morte, num mundo que só é possível pela fantasia e pelo sonho (FRANZIN, 2018, p. 33).

Todavia, como nos aponta Michel Zérafra, “Le roman, plus encore que le poème, aura exprimé par exemple les idées de nation et de renaissance nationale dans le pays colonisés ou devenus depuis peu indépendants” (1971, p. 20). Portanto, pela porosidade de suas balizas, o gênero romanesco é acionado em *O último voo do flamingo* como vetor dinâmico para transmitir a ideia do urgente renascimento nacional despido não apenas dos resquícios do colonialismo, como também avesso à ajuda internacional e mais

sensível ao papel das mulheres nos mais diversos segmentos sociais. Em diversas camadas do romance, ocultamente presente no título ou submerso na forma de mitemas e sintagmas minimais, o aspecto auspicioso do mito de fênix amplia os horizontes estéticos do livro à medida em que espraia as possibilidades de leitura:

Il faut noter le caractère euphorique, positif, de presque toutes les versions littéraires du mythe du phénix. [...]. L'imagination se sent libre à l'intérieur d'une histoire qui mettant souvent en jeu le feu et presque toujours le soleil, exprime un rapport essentiel de l'homme et du monde. L'oiseau mythique présente l'avantage d'être un reflet de la condition humaine, mais un reflet à distance, non angoissant. [...]. Surtout ce mythe enchante l'homme parce qu'il ne comporte pas le mot *fin*²⁰⁸ (MIGUET, 1988, p. 1174).

Para a ancoragem mitocrítica que propusemos, defrontamo-nos de fato com certa escassez de vestígios míticos, entretanto, os exemplos que destacamos não infirmaram a relação palimpséstica de *O último voo do flamingo* com o mito de fênix. Em outras passagens romanescas, não raro foi nos deparamos com termos tais como “fogo”, “vida”, “morte”, “tempo”, “renascimento”, mas que se encontravam organizados de modo a não se constituírem claramente como mitemas ou sintagmas minimais, pelo que entendê-los como tal seria forçar desajeitadamente o objeto ao método. Aliás, em sua resenha crítica sobre o romance, ao apontar o flamingo como “versão modesta da fênix” (2005), Fábio de Souza Andrade fora bastante preciso.

Remetendo-nos pela última vez ao epitexto do romance, de onde partimos para nossa discussão sobre a pena mítica e a poética compósita presentes na feitura de *O último voo do flamingo*, Mia Couto faz uma interpretação sucinta com a qual finalizamos nossa abordagem palimpséstica do mito de fênix, bem como dos gêneros literários diluídos na proposta romanescas do escritor moçambicano. Enfim, podemos concluir pelo excerto o sentido cíclico do romance, a ideia de morte condicionada a um renascimento que só poderá ser mediado pela palavra: “N’O Último Voo do Flamingo, sentados na berma do desfiladeiro, os personagens fazem da folha em que escreviam um pássaro de papel. E lançam essa fingida ave sobre o último abismo, *reinvestindo na palavra o mágico início de tudo*²⁰⁹” (2000, p. 230).

Assim, o próprio autor desvela o sentido positivo de seu romance, mesmo diante da espessura trágica que nas últimas páginas do romance vemos proliferar. Tal gesto, envolto de significações simbólicas – ao mesmo tempo lúdico, discreto e diminuto –

²⁰⁸ Grifo da autora.

²⁰⁹ Grifo nosso.

sugere um novo fôlego que vislumbra o futuro em convivência com a dignidade das ações humanas. Portanto, Mia Couto, assim como tantos outros escritores, apodera-se do traço essencial do pássaro ígneo, isto é, da sua capacidade permanente de poder renascer, para apontar as modificações necessárias pelas quais Moçambique deverá passar para se reedificar enquanto nação.

CONCLUSÃO

A leitura mais atenta dos quatro romancistas presentes neste estudo, para além de contrapontos estabelecidos não apenas com *Portagem*, de Orlando Mendes, mas também com linhas de força oriundas das narrativas breves, de João Dias a Luís Bernardo Honwana, e mesmo a abarcar a narratividade da poesia de José Craveirinha, não torna o fenómeno romanesco moçambicano um campo de nítida percepção no que tange aos seus elementos fundantes e à diversidade de seus temas. Ao fim e ao cabo, as respostas são difusas e as questões parecem se multiplicar à medida em que o romance, enquanto género literário, permanece como o “peixe ensaboado” da literatura também em Moçambique. No entanto, é necessário afirmar que o universo romanesco moçambicano aflora sob o signo de hibridismos, apropriando-se tanto de substratos que perfazem o *ethos* dos moçambicanos, alargando-se dialogicamente com outras experiências literárias africanas, não restritas à língua portuguesa, como também a absorver culturas alógenas.

Ademais, vale lembrar aqui uma história contada por Mia Couto (2009, p. 197) a propósito da luso-afonia, na qual o escritor moçambicano relata que a diferença entre um sábio branco e um sábio preto consiste no fato de que o primeiro responde muito prontamente à pergunta, ao passo que o segundo, ao demorar para respondê-la, faz com que seu interlocutor nem se lembre mais de sua indagação. Ora, tal estratégia revela-nos o quanto à oralidade permeia as relações interpessoais dos moçambicanos de modo que a literatura também se impregna deste artifício, em maior ou menor grau, desde as narrativas breves aos textos de maior fôlego, enveredando-se muito frequentemente pelo universo *karingani*, cuja pedra basilar fora curiosamente assentada por Craveirinha. Todavia, em detrimento de outros géneros literários, o romance produzido em Moçambique, na contemporaneidade, pode ser entendido como esse discurso mais alongado que tem encontrado “ouvidos” ao redor do mundo, agora como nenhum outro género produzido no país.

Portanto, a palavra literária moçambicana tem despertado bastante interesse num público leitor que aumentou consideravelmente nos últimos anos, sobretudo no Brasil, muito em razão dos títulos romanescos de Paulina Chiziane e Mia Couto, os quais impulsionaram, mesmo que involuntariamente, a divulgação de nomes como os de Ungulani Ba Ka Khosa e João Paulo Borges Coelho. Assim, se por um lado parte desses

leitores se comprazem com um mundo ficcional até então inédito, deixando-se guiar pelo encantamento moroso dos romances, por outro, os jovens acadêmicos, ao invés do distanciamento crítico, têm pautado suas investigações ainda sob o efeito catártico da nova descoberta literária, a privilegiar leituras impressionistas e apaixonadas em detrimento de outras com razoável fundamentação teórica. Em suma, o que está em jogo são as potencialidades grióticas da literatura produzida em Moçambique, cujo discurso estético simultaneamente sensibiliza e instrui os mais variados tipos de leitores.

É certo que embora retrate muitos aspectos da vida social, histórias e mitos inerentes ao território moçambicano, o relativo sucesso dos romancistas se deve majoritariamente a um público internacional, pois Moçambique ainda resente seu passado colonial e as políticas governamentais do período pós-independência não conseguiram erradicar o analfabetismo no país, cuja porcentagem entre adultos aponta para o alarmante índice de 45% da população. Consequentemente, o diminuto número de bibliotecas, livrarias e universidades reflete esses problemas educacionais, pelo que a crítica literária especializada inevitavelmente encontra-se também em maior número e melhor projetada fora dos limites geográficos de Moçambique. Malgrado o iletramento, os romances moçambicanos têm feito parte de projetos pedagógicos do país desde a escola primária ao ensino superior, o que é digno de louvor.

Desse modo, vemos frequentemente escritores e poetas moçambicanos presentes em feiras literárias e eventos acadêmicos internacionais para a divulgação de seus respectivos trabalhos, sendo que a imprensa, a qual fora imprescindível para a divulgação literária ao longo do século XX, tem hoje seu papel relativamente secundarizado. A isso se deve também uma maior facilidade de arremeter e materializar as edições em livros. Todavia, a circulação dos principais romancistas fora de Moçambique poderia revelar uma espécie de corrente solidária em prol da literatura que fortalecesse a coletividade, contribuindo, pois, para a consolidação deste campo literário, inclusive em Moçambique, a beneficiar velhos e novos escritores.

Entretanto, ao que parece, antes de serem solidários, os principais romancistas de Moçambique se veem solitários na árdua tarefa de tentarem superar suas próprias marcas. Tais argumentos podem ser reforçados pela distância que se verifica em termos qualitativos entre os autores canonizados e as novas gerações que constituem o sítio-campo. Muitos dentre eles foram e ainda são galardoados com premiações literárias de cariz duvidoso, relegados, interna ou externamente, a um tipo de periferia intelectual. No caso específico dos romances, embora novos nomes sejam ventilados, ao que parece, o

panteão encontra-se impenetrável e a desconexão entre novas e velhas gerações se acentua através dos tempos.

Se os jornais e os periódicos tiveram grande importância na gênese da literatura em Moçambique principalmente por veicularem poemas e contos em seus reduzidos espaços, os quais geralmente eram destinados à pauta cultural do país, o fenômeno romanesco não encontrou por estas vias o seu canal de evasão, a exemplo da experiência folhetinesca que pode ser verificada em outros tempos e quadrantes. Entretanto, este é apenas mais um fator para que o romance enquanto gênero literário tenha surgido tão tardiamente em Moçambique.

Embora haja esforços, inclusive entre os próprios romancistas, de alçar pelo menos a capital do país, Lourenço Marques, a um cosmopolitismo que vigorava desde princípios do século XX, o fato é que este território começou a ganhar certa notoriedade apenas a partir da Conferência de Berlim, em 1895, através do acirramento das políticas colonialistas portuguesas, constituindo-se como o centro dos olhares coloniais na costa índica. Dessa forma, por ser à época um espaço essencialmente rural, Moçambique não teve o mesmo desenvolvimento literário verificado em outros países africanos. Outrossim, sabemos pela história literária europeia que o desenvolvimento do gênero romanesco mantém uma íntima relação com o desenvolvimento das grandes cidades, o que não aconteceu em paragens moçambicanas. Nesse sentido, de igual modo a literatura colonial não pode ser desconsiderada como fator de embargo, pois invariavelmente retratou com exotismo a espacialidade e as gentes de Moçambique sem nunca se desvencilhar da estereotipia própria do colonialismo português, o que também retardou a manifestação de uma atividade romanesca consistente feita por moçambicanos e para moçambicanos.

Evidentemente que as razões para o tardio surgimento do romance em Moçambique não se esgotam em tais considerações. Logo, *Portagem* sendo publicado em 1966 – período em que sucedia a guerra de libertação – inaugura o novo gênero literário em Moçambique e é sintomático dos problemas que gravitavam no cenário literário da época. Assim, tem relevância o fato de que Mendes era mais conhecido como poeta e já havia publicado em diversos periódicos moçambicanos e portugueses. Além do mais, se é possível verificar os procedimentos estéticos do conto tradicional moçambicano como base para a composição do primeiro romance moçambicano, elementos romanescos do neorrealismo português igualmente podem ser constatados em sua estrutura, o que revela

a marca inalienável do hibridismo estético e afasta, desde a origem, a ideia de uma obra genuinamente moçambicana livre de influências externas.

Ualalapi, da autoria de Ungulani Ba Ka Khosa, primeiro romance do período pós-independência, virá a lume apenas em 1987 e este interstício de mais de vinte anos é algo intrigante no cenário literário moçambicano. Acabada a luta de libertação, em 1974, há nos meios culturais a deliberada permanência de ideais revolucionários firmados pela cartilha socialista, visto que Moçambique se integrou ao bloco de Leste. Dessa forma, podemos constatar que a chamada poesia de combate, através da figura icônica do poeta combatente, grassou por todo território moçambicano com a intenção de atingir as massas e sedimentar os valores impostos pela Frelimo, elite militar responsável pela derrota do colonizador português, sendo que não apenas o romance, mas, de modo geral, a prosa de ficção moçambicana desse período foi inexpressiva e praticamente quase inexistente.

Ora, em *Ualalapi*, Ungulani Ba Ka Khosa vai colocar em xeque a visão oficial da História de Moçambique, inclusive contrapondo-se aos argumentos frelimistas que tentavam içar a figura de Ngungunhane como signo impoluto de valentia ante o colonialismo português. Quanto à genologia, se hoje o texto de Khosa é aceito pela crítica como um romance, suas balizas móveis ainda suscitam questionamentos, tendo no conto uma matriz que não deve ser olvidada. Por seu turno, Mia Couto publicará *Terra sonâmbula*, seu primeiro romance lançado em 1992. Nele, elementos contextuais, históricos e, mais fortemente, dos meandros da guerra civil de Moçambique serão evidenciados nas tramas romanescas, as quais através de narrativas de encaixe também apontarão para o conto como recurso composicional.

Para além de tal estratégia, o permanente diálogo dos romances com a História recente de Moçambique é algo notável no escopo de nosso estudo. Em razão disso, praticamente o último quartel do século XX ganhou vida e relevo através da linguagem romanescas e cada escritor, a seu modo, acrescentou uma peça no painel de experiências humanas, as quais muitas vezes, por intentos ideológicos, são obliteradas do discurso historiográfico oficial. Vale ressaltar que não coube à literatura romanescas aqui implicada suprir o labor historiográfico, tampouco endossá-lo. Por mais testemunhal que possa parecer, nos limites porosos entre ficção e historiografia, o discurso romanescos restringir-se-á aos efeitos estéticos e à arquitetura ficcional não valendo, pois, como registro documental, mas servindo, sobretudo, como um discurso outro a ser posto em contraste com variadas formas de conhecimento.

Por conseguinte, pudemos observar o quão díspares foram, na teoria, as políticas de implementação do homem novo inseridas num processo idealizado e, por vezes, *naïf* da emancipação da população moçambicana no alvorecer da independência, em confronto com sua aplicabilidade desastrosa, a qual Ungulani Ba Ka Khosa não se furtou em representar aberta e violentamente em *Entre as memórias silenciadas*, livro publicado em 2013 – romance que é substancialmente o mesmo que *No reino dos abutres*, de 2002 – contexto que também perfaz o cenário sombrio e coercitivo de *Campo de Trânsito*, de João Paulo Borges Coelho, volume publicado em 2007, no qual, ao contrário de Khosa, seu autor prefere abolir as referências explícitas a Moçambique, alcançando uma dimensão mais universal e menos acusatória.

Khosa e Borges Coelho, cujas poéticas percorrem caminhos bastante distintos, certificam a enorme capacidade da literatura de Moçambique em entrelaçar-se com os saberes históricos numa tentativa de não apenas promover uma reflexão mais condizente com o passado individual e coletivo dos moçambicanos, mas também de preencher com outras narrativas as lacunas voluntariamente deixadas no seio da historiografia nacional. Assim, romances como *Entre as memórias silenciadas* e *Campo de trânsito* apresentam-se quase como uma necessidade de teor pedagógico para uma nação que detém um precário conhecimento histórico herdado da época colonial, ao passo que sua história contemporânea ainda não gozou da atenção das autoridades no período pós-independência.

Os romances *Ventos do Apocalipse* e *O último voo do flamingo* também dialogam com o discurso histórico de Moçambique. O primeiro a esventrar desapiedadamente os horrores da guerra civil, igualmente a provar que um ambiente altamente beligerante também pode ser matéria romanesca de autoria feminina. O segundo, a alertar-nos que, em Moçambique, a paz obtida nos derradeiros anos do século XX foi algo, no mínimo, contraditório, pois de onde vinha a ajuda humanitária, sub-repticiamente, vinha também a violência hedionda praticada contra as mulheres moçambicanas, o que no romance se manifesta de modo fabular, levando o leitor menos informado a julgar se tratar de uma história sem quaisquer conexões com a realidade.

No entanto, em relação a esses romances de Mia Couto e Paulina Chiziane, não descuidando de uma análise embasada pela contextualização histórica, privilegiamos o aspecto mítico que se encontra em estruturas, por vezes, menos aparentes da trama romanesca, mas que evidencia propostas autorais conscientes, cuja veiculação no interior dos romances reforça de muitas maneiras os seus respectivos conjuntos temáticos. De

modo geral, os mitos apontam para a origem do homem, para sua relação com o invisível, mantendo uma intrínseco elo com seus medos e com seu imprevisível destino. Desse modo, através dos séculos, os mitos do Apocalipse e de fênix estão sujeitos a uma constante palingênese, sendo que em nosso cotejo funcionaram como uma espécie de obituário e desejo urgente de renascimento da nação.

Em nenhum momento, ao concentrarmos esforços numa mitologia que pode ser considerada externa ao chão moçambicano, nossa intenção foi fugir à complexidade de mitos autóctones ou contestar a autenticidade da escrita literária desenvolvida em Moçambique como sendo um subproduto de universos romanescos já com certa tradição literária e, portanto, melhor estruturados. Antes, tivemos como objetivo demonstrar que a literatura moçambicana está cada vez mais longe de exotismos que insitem em lhe ser atribuídos e, de modo geral, igualmente a uma África fantasma, paralisada no tempo dos exploradores, cuja espacialidade fora marcada pelo ataque das feras mais indômitas.

Pelo contrário, ao destacarmos os mitos apocalípticos e de fênix na cerzidura romanésca de nossos autores, para além das clivagens entre mito e romance, oralidade e escrita, a literatura moçambicana expôs todo seu dinamismo na compreensão e relação com o Outro, na criação de uma linguagem com marcas próprias que alargam as potencialidades da língua portuguesa, a qual há muito deixou de ser exclusividade lusa. Eis a razão pela qual o termo lusofonia gera discórdia e escamoteia a ideia de uma mentalidade colonizada no cerne da comunidade supranacional de língua portuguesa, cujos países reivindicam, com justiça, as suas próprias literaturas nacionais.

Em suma, procuramos dar a devida importância para a imprensa e a incipiente literatura do período colonial, desde suas origens em fins do século XIX até o período pós-independência, no qual vigorou a chamada literatura de combate, altura em que pudemos conferir as dissensões de alguns escritores, sobretudo advindas dos integrantes da *Charrua*, em 1984, cujo mais célebre partícipe viria a ser Ungulani Ba Ka Khosa, responsável por inaugurar a nova era do romance moçambicano com *Ualalapi*, em 1987. A exemplo de Khosa, também enquadrámos de alguma forma o primeiro romance de autoria feminina de Moçambique, *Balada de amor ao vento*, que Paulina Chiziane publicou em 1990, além de *Terra sonâmbula*, de 1992, estreia de Mia Couto no universo romanésco.

A força dessa tríade da prosa de ficção deu novo impulso ao gênero e, a partir de então, o romance passou a ganhar espessura na cena literária de Moçambique e gradativamente no exterior, sendo que o relativo sucesso fora dos limites geográficos

moçambicanos foi também responsável por dar certa visibilidade interna aos romancistas. Consequência desse território já revolvido é a chegada de João Paulo Borges Coelho, em 2003, com seu notável romance *As duas sombras do rio*, o qual cotejamos muito brevemente. Enfim, *Ventos do Apocalipse*, *O último voo do flamingo*, *Campo de trânsito* e *Entre as memórias silenciadas*, são romances que estiveram no centro de nosso maior interesse e revelaram-se como obras de escritores experientes e plureiformes, os quais, de certa maneira, devido à qualidade da escrita, já estavam cotados para se constituírem como o novo cânone romanesco em Moçambique, o que de fato se confirmou.

É de se ressaltar que procuramos dar relevo a figuras importantes da vida cultural moçambicana, como foi o caso do jornalista João Albasini, autor de *O livro da dor*, publicado postumamente em 1925, na busca por elementos que pudessem se constituir como basilares para nossa investigação sobre o fenômeno romanesco em Moçambique. O mesmo aconteceu com *Godido e outros contos*, de João Dias, lançado por seus amigos da Casa dos Estudantes do Império, em 1952, e com *Nós matamos o cão tihoso*, da autoria de Luís Bernardo Honwana, em 1964.

Estes dois últimos volumes são obras incontornáveis do conto moçambicano e nos serviram de aporte comparativo para vislumbrarmos nos romances as semelhanças que mantêm com as narrativas breves e com os contos tradicionais de Moçambique. À luz desse contexto, pudemos compreender que *Portagem*, publicado em 1966 por Orlando Mendes, a um só tempo foi tributário do conto moçambicano e do “conceito errado” de fazer romances, crítica atribuída ao célebre escritor neorrealista Alves Redol por Mário Dionísio.

Finalmente, tivemos oportunidade de enquadrar vários romances em sua pluralidade estética e temática através de estudos comparativos, análises textuais, conceitos, entrevistas, teorias literárias, bem como lançar mão de metodologias de outros campos do conhecimento, os quais julgamos adequados para levarmos a bom termo nossa investigação, sempre com o objetivo de obtermos uma compreensão mais profunda do fenômeno romanesco moçambicano e, conseqüentemente, conceder-lhe seu devido valor. É importante ressaltar que nossa análise se baseou nos principais romancistas de Moçambique, cujas trajetórias literárias estão ainda em pleno progresso, ou seja, seus respectivos projetos literários permanecem abertos a novas investidas.

Gênero literário jovem e vigoroso, o romance moçambicano na contemporaneidade reflete amplamente o mal-estar causado por anos de guerras, as quais ainda reverberam nos dias atuais. Infelizmente, notícias de mortandade ainda nos chegam

pelos meios de comunicação, revelando um problema que parece ser insolúvel no território moçambicano, se ainda “aos que ficam / resta o recurso / de se vestirem de luto” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 8).

RÉSUMÉ

Dans le domaine de la littérature africaine en langue portugaise officielle, la production littéraire mozambicaine apparaît comme l'un des courants les plus importants et les plus fructueux, tant en ce qui concerne la capture d'un univers multiforme qui reflète sans aucun doute la nature humaine de l'histoire, des cultures et des mythes amalgamés dans le sol du Mozambique, ainsi que la valeur littéraire inhérente des œuvres qui suscitent un intérêt croissant au niveau international. Cela est dû, en particulier, à leur capacité d'extrapoler les objectifs africains et de sensibiliser les lecteurs les plus divers à travers des thèmes universels, comme c'est le cas de Mia Couto et de Paulina Chiziane qui ont suscité l'enthousiasme du public partout où ils circulent, en raison de leur travail méticuleux avec l'écriture, également pour la présence fréquente et exceptionnelle de ces auteurs dans les universités, les foires et les événements littéraires.

En ce sens, notre proposition se lance dans l'enquête sur les écrivains qui figure parmi les plus importants de la littérature mozambicaine contemporaine, car ils se sont établis comme des canons littéraires au Mozambique et, par conséquent, incontournables pour une large compréhension de l'expression romanesque, du seul pays lusophone au bord de l'océan Indien. Ainsi, notre préoccupation portera sur la compréhension des possibles limites fictionnelles, historiques et mythiques tracées par les auteurs, dont les œuvres tendent non seulement à déclencher les effets esthétiques recherchés, mais aussi à interroger l'Histoire, qui, en principe, est aussi phénomène discursif, n'échappant pas aux préjugés qui forgent souvent des images déformées du passé.

Si, d'une part, la poésie était le genre le plus cultivé au Mozambique, peut-être en raison du dynamisme capable de dénoncer les maux et de tromper les mailles de la censure, suivies de récits brefs, marqués principalement par le grand pouvoir de concision et de condensation des péripéties, d'autre part, notre choix pour le genre roman est dû au fait que nous visualisons mieux à travers lui les stratégies diégétiques dans ces textes de plus grand souffle, dans lesquels les écrivains donnent forcément plus libre cours aux éléments qui nous intéressent, autrement dit, le fondement historique fictionnalisé, proposant donc une relecture critique du passé et sa démystification pour faire surgir des voix non officielles qui cherchent et réécrivent la mémoire des temps sombres.

Cependant, il faut également considérer que parmi les écrivains de notre champ d'étude, le roman sera le genre prédominant dans leur poétique, chevauchant de manière

significative les récits brefs, en particulier dans les publications les plus récentes, favorisant un changement par rapport à ce qui a été vu dans le passé à travers de l'histoire littéraire mozambicaine. L'option d'une recherche sur le genre roman mozambicain se justifie par la rareté des ouvrages visant à approfondir et à assumer une telle nomenclature. En effet, la critique spécialisée, semble-t-il, a parfois eu recours au terme « récit » comme un atout à large spectre génologique pour désigner de multiples expressions en prose qui pourraient dans plusieurs cas être désignés a priori comme des romans. Par conséquent, à travers un biais comparatif, nous essaierons de définir quelles sont les caractéristiques et les contributions de la poétique romanesque mozambicaine aux littératures officielles de langue portugaise et comment cette pratique s'est consolidée au cours des dernières décennies, constituant un instrument de dénonciation et de revendication, face aux fissures sociales et politiques d'une nation qui émerge dans la période postindépendance déjà avec des contradictions graves et insolubles.

En fait, nous soutiendrons notre analyse à partir de quatre écrivains, à savoir, Paulina Chiziane, Mia Couto, João Paulo Borges Coelho, Ungulani Ba Ka Khosa et leurs romans respectifs : *Ventos do Apocalypse* (1999), *O último voo do flamingo* (2000), *Campo de trânsito* (2007) et *Entre as memórias silenciadas* (2013). Le choix des quatre romans était dû au caractère historique imbriqué entre les intrigues littéraires, ces œuvres étant à la fois dialogiques et complémentaires les unes des autres par rapport à la période sur laquelle nous voulons concentrer nos efforts. Cependant, le livre intitulé *Portagem* (1966), considéré comme le premier roman mozambicain, nous servira de contrepoint.

De cette façon, les romans pourront nous guider contextuellement à travers la période postindépendance, dont l'année 1975 est un phare, à travers la guerre civile, également à travers la mise en place de « l'homme nouveau » et les camps de rééducation recommandés par Le Frelimo (Front de libération du Mozambique) à la fin des années 1970 et au début des années 1980, jusqu'aux jours résultant du processus de signature de l'Accord de Paix, en 1992, culminant bref à la fin du XXe siècle. A cette fin, l'Histoire du Mozambique ne doit pas être vue dans notre *corpus* comme un simple arrière-plan, mais elle peut être déclenchée implicitement ou explicitement dans le sens diégétique du roman, parfois même déguisé en récit trompant les lecteurs imprudents quant à sa dimension politique.

Le roman intitulé *Ventos do Apocalypse*, publié en 1995, dévoile un scénario sanglant et dévastateur, dans lequel l'errance des personnages révèle sans pudeur une dimension peu louable d'humanité. Ainsi, suivant les vents imprévisibles de l'Histoire à

travers le terrain inhospitalier du Mozambique, les déplacements internes témoignent d'une fatalité inévitable : celui qui échappe à la guerre n'échappe pas à la faim dans un pays où le feu militaire est intense. Par conséquent, dans notre analyse, l'intrigue de *Ventos do Apocalypse* est la plus éloignée dans le temps et nous donne une notion large, nue et brute, de ce qu'a été la guerre civile avec son atmosphère sanglante de conflit armé mené par le Frelimo et la Renamo (National Résistance mozambicaine).

De plus, il est important de rappeler que si d'une part il y a ce conflit qui va durer seize ans au niveau national, d'autre part, on peut vérifier le *modus operandi* de la Guerre Froide se déroulant sur la scène internationale, laquelle réfléchira de manière décisive sur la posture et les décisions politiques adoptées par Samora Machel, qui, en prenant position aux côtés du bloc socialiste, a exercé des pratiques de gouvernement marxistes-léninistes jugées complexes et controversées.

Dans les romans *Campo de trânsito* et *Entre as memórias silenciadas*, on peut voir, en détail, de telles manœuvres politiques basées sur le socialisme en vigueur à l'époque. Dans le premier, sous l'œil vigilant de Mungau, le narrateur omniscient du roman de João Paulo Borges Coelho effectue un voyage coercitif de la ville à la forêt profonde, mené par les autorités de l'État pour accomplir son confinement punitif.

Ainsi, le protagoniste continue de dévoiler, probablement dans les altitudes de Niassa, un territoire situé au nord du pays, le fonctionnement des camps de rééducation, lesquels composent physiquement et symboliquement la plupart de l'espace narré, dans lequel arbitrairement les droits individuels des détenus sont entièrement subordonnés à ceux du collectif pour soi-disant faire ériger « l'homme nouveau ».

En effet, les camps de la rééducation et du travail suivaient clairement un sens moral et « purificateur » de la société non seulement pour la construction de « l'homme nouveau », dont le travail serait fondamental dans la nouvelle dynamique économique du Mozambique, ainsi que pour éloigner définitivement les suspects, les ennemis et les dissidents qui, finalement, n'ont pas affiné leurs idées dans l'abécédaire socialiste du Frelimo. Des pareilles situations peuvent être vues dans le roman d'Ungulani Ba Ka Khosa, dont les pages les plus impactantes sont insérées dans un contexte similaire.

O Último voo do flamingo, publié en 2000, un livre qui suit de manière fictive la signature de l'Accord de Paix de 1992, c'est-à-dire dans les dernières années du 20^e siècle, ferme nos frontières temporelles. Ainsi, le roman nous apporte des éléments qui prouvent historiquement que le Mozambique était encore très loin d'une paix effective. Apparemment détachée de la réalité par sa tonalité fabuleuse et mythique, qui est

certainement le résultat des paroles singulières de Mia Couto, l'intrigue romanesque interroge, parmi une pluralité de situations, la capacité des Mozambicains à s'autogérer sans aide et solidarité internationales. D'une certaine manière, non seulement le Mozambique peut s'inscrire dans le déroulement de cette critique, mais l'ensemble du continent africain qui a longtemps été stigmatisé par les stéréotypes de guerres sans fin et de misère sociale, qui restent malheureusement dans l'imaginaire contemporain.

Divisé en trois parties, dans un premier temps, nous parlons de la constitution du roman mozambicain, dont la genèse nous conduit inévitablement à une littérature encore embryonnaire. Essentiellement écrite par des personnes assimilées, elle est présente dans les pages de la presse, notamment à travers *O brado africano*, qui a dans la figure des frères Albasini une forte représentation, car ils ne se sont pas privés de dénoncer la violence colonialiste et la lutte pour une société plus égalitaire. Ainsi, *O Livro da Dor*, de João Albasini, les textes de João Dias, initialement publiés dans des périodiques, puis rassemblés par ses amis, en 1952, après sa mort prématurée en 1949, dans le livre intitulé *Godido e outros contos*, ainsi que *Nós matamos cão tinhoso*, publié en 1964, par Luís Bernardo Honwana, ils sont inévitablement des jalons de la prose mozambicaine qui permettront la production du livre *Portagem*, d'Orlando Mendes, publié en 1966, considéré comme le premier roman au Mozambique. En raison de son importance et d'être pionnier et, surtout, du peu d'attention que les critiques spécialisés lui ont accordés, nous nous efforçons de mettre en évidence ses principaux points forts, considérant qu'il est insuffisant de n'en faire qu'une simple mention, comme cela arrive généralement dans plusieurs recherches. Cependant, il existe des textes en prose prétendument antérieurs et délaissés par l'histoire de la littérature mozambicaine, dont l'accès difficile les fait rester dans les brumes du passé, en attente de sauvetage.

Cependant, même si les titres renommés de la fiction mozambicaine sont toujours référencés par la critique littéraire, ils ne bénéficient pas d'analyses verticales qui semblent alors urgentes et nécessaires pour la compréhension large des romans ancestraux au sein de l'histoire littéraire du Mozambique. Ces textes ne sont pas abondants par rapport à la qualité de ce qui est tissé, comme les livres de Mia Couto et Paulina Chiziane, ni dans le monde académique brésilien ni dans les minuscules critiques françaises.

Néanmoins, exposer en termes généraux la raison pour laquelle de telles œuvres sont fondamentales pour la prose mozambicaine est d'une importance primordiale pour nous de comprendre comment cette littérature s'est débarrassée de la myopie du regard

colonial et s'est déplacée pour trouver, au confluent des différentes cultures, sa propre identité et sa manière de faire de l'art avec des mots, au milieu de deux douzaines et demie de langues, utilisant un usage particulier de la langue portugaise.

Avec les œuvres susmentionnées, donc, depuis 1966, le genre roman commence à être cultivé de manière naissante à ce moment défini par la guerre de libération de Mozambique. Traversant la période enthousiaste de l'indépendance, au cours de laquelle il y a une production intense de la poésie dite de combat et d'autres productions fortement marquées par l'engagement politique, le genre roman reste timide. Dès lors, la pratique romanesque ne trouvera sa force qu'avec *Ualalapi*, en 1987, d'Ungulani Ba Ka Khosa et avec *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, un livre publié en 1992, commençant définitivement son ascension.

D'une certaine manière, bien qu'enracinées dans l'ensemble de notre travail, c'est à un moment intermédiaire de cette étude que nous abordons les enjeux liés à la problématique post-coloniale impliquée dans le discours historique qui sous-tend le texte romanesque. Cela dit, nous traitons évidemment du poids de la guerre civile dans la société mozambicaine et d'autres formes de violence, comme celles liées aux abus de pouvoir des soldats de l'ONU sur le territoire mozambicain, ce qui nous permet de déduire que les romans mozambicains, à travers leurs auteurs, tentent de combler certaines lacunes laissées par l'Histoire.

Ainsi, dans notre *corpus*, la présence d'Ungulani Ba Ka Khosa et de João Paulo Borges Coelho est notoire, tous deux ayant une formation en historiographie - le premier qualifié pour enseigner cette matière, le second, professeur renommé d'histoire contemporaine du Mozambique et de l'Afrique Australe, à l'Université Eduardo Mondlane, à Maputo – tous deux étant, à nos yeux, des « écrivains-historiens », qui augmentent certainement l'épaisseur épistémologique de leurs productions littéraires respectives avec une solide connaissance du passé et du présent du Mozambique.

Enfin, dans la troisième et dernière partie de notre étude, nous posons les bases pour comprendre l'aspect mythique qui se dégage de certains romans mozambicains. Considérée comme une partie importante des études sur l'imaginaire, la mythocritique est placée au confluent de nombreuses disciplines qui ont pour dénominateur commun la nature humaine dans ses manifestations les plus insolites. Ainsi, bien qu'elle soit communément liée à l'Histoire, à la sociologie, à l'anthropologie, à l'ethnologie, à la philosophie, à la psychanalyse et à d'autres univers connexes, c'est dans la littérature,

principalement en raison de sa capacité multiple à ajouter de nouveaux discours, qu'elle trouve un lieu privilégié.

La reprise des mythes ancrés dans l'art et la culture est une stratégie importante dans le lien à la compréhension du passé imbriqué dans la dynamique des actions en cours. Or le discours mythique apparaît précisément comme un lieu d'instabilité et de magie au sommet où se croise une mémoire discursive lointaine et immobile en confrontation permanente avec un nouveau souffle discursif vivace. Dans cette perspective, nous essayons de mettre en évidence le mythe apocalyptique qui imprègne l'écriture de Paulina Chiziane dans *Ventos do Apocalypse*, ainsi que de mettre en lumière le mythe du phénix submergé par palimpseste dans le roman de Mia Couto *O último voo do flamingo*.

En effet, en tant que littérature émergente qui a peu à peu posé ses fondations et aussi parce qu'elle a voulu se démarquer de la littérature coloniale qui a longtemps propagé un exotisme littéraire étroit aux visées idéologiques orchestrées par le salazarisme, la littérature mozambicaine contemporaine essaie de trouver, parmi les éclats de guerres coloniales et civiles, sa propre image. Ainsi, les études postcoloniales et la mythocritique constituent certainement un cadre théorique fécond pour encadrer l'univers romanesque mozambicain et réfléchir culturellement sur les questions d'identité et l'idée de nation, qui n'ont commencé à prendre sens, quoiqu'avec de nombreuses réserves, qu'après l'indépendance du Mozambique.

Bref, considérant non seulement une comparaison intertextuelle par rapport aux romans sélectionnés, mais aussi intra textuelle, étendant ainsi, dans une moindre mesure, notre analyse à d'autres œuvres des mêmes auteurs, dont les propositions peuvent aussi épaissir notre problématique, la présente étude se dirige vers un riche champ où les frontières entre fiction, histoire et mythe sont souvent floues. Face à cela, la froideur du discours historiographique, couplée aux chiffres et aux statistiques, surtout lorsqu'il s'agit de traumatismes de guerre, semble ne pas tenir compte de la dimension humaine et de la complexité qui ont entraîné vertigineusement son peuple dans de véritables massacres. S'il y a l'historien oublié, il doit aussi y avoir la mémoire assidue de la littérature.

La presse a eu un rôle primordial dans la genèse littéraire mozambicaine, car des pages des périodiques ont émergé des noms qui ont proposé, dans les limites historiques et sociales de l'époque, une impulsion à une littérature du Mozambique, produite au Mozambique. Par conséquent, pour introduire le thème, il sera important de s'en tenir aux principaux responsables de la circulation des premiers textes autochtones,

même si à l'aube du XXe siècle, esthétiquement, un tel substrat littéraire était quelque peu naissant et avec des caractéristiques nettement exogènes. Néanmoins, ce sont certainement les débuts de l'art littéraire mozambicain, c'est pourquoi cet héritage ne peut et ne doit pas être négligé.

Cependant, en raison du manque des sources sur lesquelles on pouvait s'appuyer pour reconstruire une histoire littéraire raisonnable à travers la presse mozambicaine – notamment au Brésil où l'intérêt le plus effectif pour les pays africains, qui ont le portugais comme langue officielle, a été relativement tardif – il existe de très rares institutions qui ont en sa collection l'un ou l'autre périodique pour répondre partiellement et précairement aux besoins des chercheurs. Dans notre étude, nous sommes donc conscients que ce point fait défaut, cependant, nous ne manquerons pas d'esquisser un aperçu de cette relation intrinsèque entre presse et littérature, ayant pour toile de fond le colonialisme portugais.

Un recul dans le temps nous permettra de constater que par les mains du vicomte Sá da Bandeira, le 13 mai 1854, il est devenu possible de doter la lointaine colonie d'Afrique de l'Est d'un attirail typographique, seulement alors se conformant au décret du 7 décembre de 1836. Par conséquent, à l'Île de Mozambique, qui était à l'époque la capitale, apparaissent peu à peu de nombreux périodiques qui se démarquent, offrant aux lecteurs principalement des aspects comportementaux de la société coloniale de la seconde moitié du XIXe siècle. Ainsi, dans une séquence chronologique, parut dans la presse le *Boletim da Província de Moçambique*, en 1854 ; *l'Almanach Civil Eclesiástico Histórico-Administrativo da Província de Moçambique*, en 1859 ; *O Progresso*, en 1868, étant le premier journal non officiel au Mozambique ; *A imprensa*, entre les années 1870 et 1873 ; *África Oriental*, première presse privée, 1876 ; *O Africano*, en 1877, le premier périodique à circuler au-delà de la capitale, également dans la région de Quelimane ; *O Distrito de Lourenço Marques*, en 1888, en grande partie grâce à l'activité portuaire et à la construction des chemins de fer vers le Transval ; *A Situação*, en 1889. Concomitamment à cette activité permanente de la presse, on peut déduire la timide existence d'un milieu littéraire, dans lequel il y eut, à l'occasion de rassemblements et de soirées, une tentative insignifiante des colons de reproduire le canon de Lisbonne ou de Paris, ce qui était très en vogue à l'époque.

En ce sens, pour ce qui concerne le Mozambique, l'esprit pionnier littéraire de la seconde moitié du XIXe siècle doit être attribué au premier poète de la langue portugaise au Mozambique, José Pedro da Silva Campos e Oliveira, né à l'île de Mozambique en 1847. Ayant une posture catalytique dans le milieu culturel de la colonie portugaise de

l'époque, il avait des ancêtres indiens et il a fréquenté les écoles de Goa, retournant dans son pays natal en 1866. Par la suite, en 1868, il a commencé à publier ses poèmes dans la presse locale. Figure précurseur peu référencée et rarement assumée comme point de départ de la poésie mozambicaine, bien avant sa mort en 1911, le poète a été le fondateur de la première revue littéraire de la colonie : *A Revista Africana*, dont la première parution remonte à l'année 1881.

Par ailleurs, il a refusé, pour une raison insondable, de signer la préface de la première publication d'une œuvre littéraire au Mozambique, qui a eu lieu au XIX siècle avec *Sons Orientais*, em 1891. Il s'agit du livre de poèmes écrit par Artur Serrano, un fonctionnaire qui, à son tour, utilisant la presse officielle, a été le pionnier en introduisant la cruauté et le despotisme de l'infâme Ngungunhane, le « Leão de Gaza » dans des liens littéraires, puisque Serrano faisait partie de l'équipe portugaise envoyée dans la capitale de l'empire, Mandlakazi (ou Manjacaze), ce qui lui a permis d'écrire un long poème intitulé « Canto da Guerra Vátua (Assibinha) », lorsque le Royaume de Gaza, c'est-à-dire , le territoire au sud du Zambèze, restait encore sous l'égide du redoutable empereur.

Toutefois, ce n'est qu'à la fin de la première décennie du XXe siècle, avec la création du Grémio Africano de Lourenço Marques (GALM) en 1908, et avec la publication effective d'*O Africano*, à partir de 1909, le peuple indigène - appellation attribuée à la majorité noire du Mozambique –, ont pu faire naître les énormes contradictions et faire connaître les maux du système colonial portugais, notamment chez les frères Albasini. Cela s'est produit non seulement à travers *O Africano*, dont la circulation s'est étendue jusqu'en 1920, mais aussi à travers les pages d'*O brado africano*, qui a commencé à circuler en 1918, à la fois en portugais, en ronga et en anglais. Rui de Noronha, lui, qui était considéré comme le père de la poésie mozambicaine moderne, a publié ses premiers sonnets dans ce véhicule de communication, en 1932.

Il est important de souligner que la poésie, même si elle ne fait pas partie de notre champ d'action, aura une plus grande projection et légitimité à partir des années 1940, avec la publication de revues telles que *Itinerário* (1941-1955), *Sulco* (1944-1945), la page littéraire du journal *Notícias* (1947), *Msaho* (1952) - qui n'avait qu'un seul volume dont l'éditeur était le poète Virgílio de Lemos (LABAN, 1998, p. 409), qui a également déclenché la participation de Domingos de Azevedo et Reinaldo Ferreira - *Moçambique* (1958-1959), inséré toutes les deux semaines dans *Notícias*, *A Voz de Moçambique* (1960-1975), ce dernier déjà composé des prosateurs, pas seulement de poètes, *Caliban* (1971-

1972), sous la coordination de Grabato Dias et Rui Knopfli, parmi tant d'autres de durée éphémère.

Mais quand on regarde les débuts de la presse mozambicaine à la recherche d'une posture anticonformiste pour esquisser des critiques du colonialisme portugais, on verra dans *O Africano*, dans ses premières éditions, précisément en mars 1909, l'inquiétude et le timbre contestataire dont la voix imprimée des Albasini ne s'éloignerait jamais. Ainsi, pour avoir la dimension du rôle de premier plan joué par João et José Albasini, dans une presse déjà préoccupée par les dilemmes de Lourenço Marques – une ville qui avait obtenu en 1897 le statut de capitale coloniale, en remplacement de l'Île de Mozambique - il est essentiel, dans un premier temps, que nous comprenions, de façon général, l'espace social du Mozambique et la praxis colonialiste.

Acculturés, métis et descendants de l'ethnie Ronga, les frères Albasini appartenaient à la catégorie intermédiaire des assimilés, donc, aux yeux des colonisateurs, ils n'étaient ni colons ni indigènes, ce qui aggravait constamment une certaine situation de marginalité, car les assimilés souhaitaient être blancs, cependant, ils voulaient jouer un rôle politique en défendant les noirs.

Ainsi, l'élite locale, dont faisaient partie les journalistes Albasini, cultivait de manière contradictoire une attente d'insertion dans ce système qui privilégiait les blancs, ce qui, en fait, en raison du niveau élevé de discrimination en vigueur, ne se produirait pas. Face à cela, les Albasini, avec Estácio Dias, Karel Pott, Augusto de Conrado, parmi d'autres métis, n'ont pas hésité à crier dans leurs périodiques leurs critiques aiguës concernant les excès coloniaux, surtout à partir de 1917, avec la mise en œuvre de « Alvará dos assimilados ».

Si, d'une part, la majeure partie de la population du Portugal à cette époque était paysanne, ne disposant pas de ressources financières abondantes, et qu'une partie de cette société voyait dans les colonies d'outre-mer la possibilité d'une ascension sociale rapide, d'autre part, les blancs de métropole évitait de nommer les blancs de la colonie à des postes prestigieux dans l'administration coloniale, car ils craignaient leur autonomisation et émancipation. Au Mozambique, les enjeux démographiques ont également mis en évidence la composition d'une majorité paysanne et, très tôt, la ville de Lourenço Marques – le grand centre d'intérêt des colonisateurs – a commencé à être désignée comme *Xilunguine*, c'est-à-dire « lieu où vivent les blancs », selon les rongas et les changanas, ethnies de cette région, habitants du sud du Mozambique.

Un territoire construit par des mains indigènes, mais qui leur était expressément interdit, c'est ce qui devient évident avec la délimitation de la zone dite de circonvallation, où les noirs ne pouvaient pas se déplacer sans leurs carnets indigènes afin de remplir, uniquement et exclusivement, les obligations imposées par les colons. C'était évidemment la zone la plus développée de la ville en termes commerciaux, architecturaux et de transport, alors que la région périphérique continuait à être de plus en plus peuplée par la population la plus pauvre à la merci des améliorations sociales. Ainsi, peuples autochtones et les *mulungos* – terme africain utilisé pour désigner les blancs – étaient liés sous le caractère peu scrupuleux du colonialisme au début du 20^e siècle, c'est pourquoi les frontières morales, sociales et économiques ont été clairement et arbitrairement définies toujours en faveur des Portugais.

En effet, la plus grande source d'information sur João Albasini sont ses propres textes publiés dans *O Africano* et *O brado africano*, d'où nous déduisons leur grande importance dans l'histoire et la vie culturelle du Mozambique. Néanmoins, lorsqu'il n'y a pas de contextualisation appropriée de leurs exploits, nous sommes amenés à croire de manière superficielle en une entité anticolonialiste indiscutable. Invariablement, la seule œuvre littéraire de João Albasini, *O Livro da Dor*, apparaît dans des textes qui entendent nous référer à la naissance de la littérature mozambicaine, cependant, la plupart du temps, elle semble être traitée de manière épisodique et avec une certaine superficialité, principalement en ce qui concerne sa veine littéraire, peut-être parce qu'Albasini avait une production beaucoup plus axée sur la sphère journalistique que sur la littérature.

Bien qu'il soit un dynamiseur et un revendicateur extrêmement important pour la population noire, sa position doit être au minimum relativisé, car les assimilés - formés par une petite bourgeoisie aussi connue sous le nom de « fille de la terre » - se caractérisaient avant tout par leur astucieuse utilisation des modalités parlées et écrites de la langue portugaise, au détriment des langues et habitudes considérées comme « sauvages ». Ainsi, en adoptant le mode de vie portugais, ils ont pu surmonter la condition dégradante d'être indigènes de la société, en obtenant un certain prestige et une mobilité sociale relative, bien qu'ils se soient vu confier les emplois subalternes de l'État colonial. Enfin, avides de pleine citoyenneté, les assimilés se sont constitués en êtres de frontière dans un mélange d'aliénation et de frustration, car leur sentiment d'appartenance, loin de s'adapter aux standards métropolitains, n'était pas non plus pleinement implanté sur le sol africain.

João Albasini, son frère et d'autres coreligionnaires, qui, en plus de contribuer à la rédaction et à la diffusion des journaux *O africano* et *O brado africano*, avaient également fondé l'important organisme qui devint le Grémio Africano Lourenço Marques (GALM) – créée en 1908, mais seulement légalisée en 1920 – bref, la première association culturelle au Mozambique. Face à cela, au fil des années, ils étaient prêts à se battre pour ce qu'ils appelaient la « cause africaine », mais ils n'étaient jamais venus remettre en cause la colonisation portugaise, avant, ils se sont battus avec les armes à leur disposition pour obtenir des conditions plus favorables afin que les peuples indigènes puissent s'intégrer à l'assimilationnisme sans tant d'inconvénients. Par conséquent, implicitement dans les aspirations de João Albasini à une transformation sociale par rapport aux Africains, il y a aussi son propre désir de bénéficier de privilèges réservés aux Blancs.

En ce qui concerne les langues indigènes, que le jargon colonial prônait comme des « dialectes cafre », les rabaissant volontairement dans la catégorie des dialectes pour mieux souligner la souveraineté des langues européennes, nous avons observé que *O africano* et *O brado africano* avaient des sections écrites en portugais et dans les langues bantoues, plus précisément en ronga, gitonga et zulu, ce dernier étant parlé en Afrique du Sud, au Zimbabwe et aux frontières méridionales du Mozambique. Par ailleurs, pendant un certain temps *O brado africano*, entre 1919 et 1920, a été également publié en anglais, telle a été l'influence financière anglaise dans Lourenço Marques, qui a provoqué une grossière tentative d'imitation dans la capitale des coutumes anglaises et de l'ambiance de *timitis*, comme les rongas se référaient aux *tea meetings*.

Après tout, en articulant ces stratégies, le *Nwandzegele* – l'épithète ronga attribuée à João Albasini pour signifier « aube » ou « crépuscule » – entendaient attirer de nouveaux peuples autochtones vers le projet assimilationniste, c'est-à-dire que les périodiques écrits dans les langues autochtones ne représentaient pas la légitimation des cultures qui conquéraient linguistiquement leur espace, s'alignant sur la langue portugaise dans les médias de l'époque, mais ont servi de stratagème pour amorcer une conversion lente et progressive des peuples autochtones aux paradigmes culturels de la métropole.

Aux yeux des colonisateurs, les indigènes, habitués aux petites cultures vivrières et aux échanges commerciaux, n'avaient pas besoin de travailler sans relâche pour survivre, pour cette raison et pour un meilleur fonctionnement de la machine colonialiste, surtout après la Conférence de Berlin, tenue en Novembre 1884 et février 1885, qui incitèrent les puissances européennes à contrôler intensivement les territoires du continent

sous peine de les perdre, l'Etat colonial portugais s'empessa de faire payer aux Africains l'impôt de paillote, qui, au Mozambique, entra en vigueur dès 1887, les obligeant à gagner de l'argent pour payer leurs dettes envers les colons, un euphémisme pour expliquer que les indigènes étaient involontairement soumis au travail forcé, c'est-à-dire à ce genre de servitude, qui, dans les territoires d'Afrique subordonnés au domaine portugais était communément appelé *chibalo*.

En ce qui concerne également João Albasini, il est important de souligner qu'il a été l'un des principaux agents des querelles et des débats qui ont eu lieu à Lourenço Marques au cours des deux premières décennies du XXe siècle, agissant toujours avec de fortes polémiques, surtout après la création scandaleuse de pseudonymes, tels que « Chico das Pegas » et « João das Regras », qui lui ont permis d'intensifier encore plus la critique du colonialisme dans la presse locale. Fils d'un père portugais et d'une mère noire, majoritairement catholique, lorsqu'il se sépare de sa femme, avec qui il a deux enfants, après trois décennies d'une vie amoureuse qu'il considérait comme un échec, João Albasini a choqué la société de l'époque, en déclarant sa flamme à Micaela Loforte, une amie de sa fille Beatriz dos Santos Albasini et petite-fille d'un haut fonctionnaire portugais.

En refusant le mariage proposé par João Albasini, Micaela Loforte – qui exerçait une activité d'enseignante, fait qui marque son appartenance à l'élite – a choisi d'épouser le répartiteur Guilherme Bruheim, en 1919, qui s'est symboliquement configuré comme un coup irréversible à João Albasini. Ce fait frustrait donc les prétentions de l'intellectuel qui n'était pas ébranlé même par la différence d'âge considérable existant entre lui et sa bien-aimée. C'est donc dans la littérature que le journaliste trouvera un terrain fertile pour exprimer ses angoisses et ses interrogations dans le livre *O Livro da Dor*, publié à titre posthume, en 1925.

Également en lien étroit avec la presse, une autre œuvre fondamentale de la prose mozambicaine de la première moitié du XXe siècle, dont nous ne pouvons pas nous écarter, est *Godido e Outros Contos*, de João Dias. Certes, l'écrivain en question s'est inspiré de sa figure paternelle, Estácio Dias (1877-1937), co-fondateur du Grémio Africano de Lourenço Marques (GALM), lui aussi défenseur de la « cause africaine », compatriote de João Albasini, puisque tous deux sont nés dans la province d'Inhambane, comme Augusto de Conrado. Employé de la ferme, collaborateur régulier d'*O Africano*, son père a été même rédacteur en chef du journal nativiste *O brado africano*, à travers lequel il a circulé en feuilletons, entre 1929 et 1930, le roman intitulé *Na terra ubérrima*,

s'appropriant également des personnages historiques de l'empire de Gaza, comme le monarque Ngungunhane, d'autres membres de la cour et de l'armée impériales.

João Dias parvient plus facilement à s'éloigner de l'influence de la littérature portugaise et sa verve combative semble plus incisive que celle de sa figure paternelle. En ce sens, il est à noter que Dias faisait partie de la soi-disant « génération de l'utopie » dans les premières années de la Casa dos Estudantes do Império, qui, créée en 1944, a mis fin à ses activités pour des raisons subversives, en 1965, en la PIDE (Police Internationale de Défense de l'Etat). Cependant, ils sont passés par cette institution, qui avait pour objectif principal un certain contrôle masqué de l'accueil des étudiants des cinq colonies portugaises d'Afrique, des noms qui allaient entrer dans l'histoire culturelle du continent et les littératures africaines, comme Amílcar Cabral, Mário Pinto de Andrade, Alda Espírito Santo, Francisco Pinto Tenreiro, Noémia de Sousa, José Craveirinha, Agostinho Neto, parmi tant d'autres qui ont formé stratégiquement un militantisme conscient contre l'Estado Novo de Salazar et ont joué un rôle central dans la lutte de libération de leurs pays respectifs.

La plupart des critiques qui se concentrent sur la littérature africaine de langue officielle portugaise, et plus particulièrement sur la littérature mozambicaine, considèrent *Portagem*, d'Orlando Mendes, comme le premier roman mozambicain, publié en 1966, dans les premières années de la guerre de libération. De cette façon, l'intrigue du roman semble refléter beaucoup plus le contexte social des années 1940 et 1950, en se concentrant sur les conflits raciaux de la logique coloniale portugaise, s'opposant fortement à la littérature coloniale qui sert d'instrument idéologique à une époque où l'idée de l'endoctrinement de Salazar s'impose. Bref, il ne fait aucun doute que *Portagem* a été élaboré au nom du peuple mozambicain contre le colonialisme portugais comme un manifeste fictif ingénieux, mais avec une forte charge de réalisme. En raison d'études peu denses et bondissantes, le premier roman mozambicain a un urgent besoin de lectures plus cohérentes et verticales compte tenu de sa pertinence dans le domaine littéraire.

Comme on a pu le constater à travers les exemples des premiers romanciers mozambicains, il y a dans l'univers romanesque mozambicain – notamment dans les romans que l'on peut considérer à la fois fondateurs et paradigmatiques – un grand souci de l'ordre communautaire, que nous comprenons comme une marque authentique de la littérature mozambicaine. Cela se produit non seulement par rapport à une nouvelle forme qui se cristallise au-delà des récits courts, parmi lesquels le conte se démarque, mais dans une littérature qui commence à prendre de plus en plus de force et à extrapoler ses

dimensions territoriales. Ainsi, il devient évident qu'Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane, Mia Couto et João Paulo Borges Coelho ont conscience d'être les porte-parole d'un héritage culturel collectif.

En ajoutant les productions romanesques de ces écrivains, on trouve plus de trois douzaines de romans, les deux derniers étant les plus fructueux de la littérature faite au Mozambique ces derniers temps. Tous, que ce soit au niveau national ou international, ont déjà reçu une sorte de prix en raison des attributs de leurs écrits littéraires respectifs. Chacun à sa manière a développé des thèmes et des langages qui ont captivé les critiques, les dilettantes et le lectorat commun du monde entier. Ainsi, le quatuor bénéficie également de plusieurs ouvrages traduits et publiés hors des frontières du Mozambique, et le genre roman parmi eux était ou est encore le plus cultivé. De plus, les quatre ont été disputés lors d'événements universitaires et lors des foires littéraires les plus expressives du segment, que ce soit au Brésil, au Portugal ou dans d'autres régions. Bref, les critiques qui peuvent surgir à l'égard de ses œuvres, pourvu qu'elles aient un fondement, peuvent et doivent servir à élargir non seulement la bonne compréhension de cet univers littéraire spécifique, mais aussi sa meilleure appréciation.

Outre le passé colonial, ce qu'on ne peut ignorer lorsqu'on suit les traces de l'histoire du Mozambique à travers les pages de la littérature, c'est que concomitamment à la mise en place du projet « homme nouveau », la guerre civile mozambicaine, qui a débuté en 1977, s'est prolongée jusqu'à 1992, lorsque la signature de l'Accord de Paix entre le Frelimo et la Renamo met fin au conflit. De cette manière, nous devons également tenir compte du fait que, de 1964 à 1974, il y a eu une sanglante guerre de libération contre le colonialisme portugais. Bref, on peut en déduire qu'en général, à l'exception de cas isolés et peut-être des jeunes poètes, la littérature mozambicaine contemporaine, pour l'essentiel, non seulement souffre, mais est traversée par tous ces traumatismes des guerres.

Dans la diégèse d'*Entre as memórias silenciadas*, Ungulani Ba Ka Khosa aura une autre façon de concevoir ses manœuvres romanesques, parfois à partir de son expérience personnelle, toujours le doigt levé sur des événements que l'historiographie a cristallisés, selon évidemment le désir partiel des élites, ou même ce que, non sans but, ce discours historique n'a pas examiné. En effet, certains passages du roman de Khosa nous obligent à une lecture qui nous permet d'en déduire qu'esthétiquement son écriture est très proche d'un texte chargé d'éléments témoignages. Bref, en les opposant à l'histoire récente du Mozambique, les romans *Entre as memórias silenciadas* et *Campo de trânsito*

se lisent ici respectivement comme une photographie et son négatif, dans un véritable jeu de dévoilement et d'occultation. En effet, si la froideur des discours historiographiques ne peut souvent laisser place à des subjectivités éclatées dans d'innombrables contextes de guerre, la mission de la littérature est d'enquêter et d'humaniser de telles situations qui, au final, révèlent bien plus que l'anonymat transformé en chiffres et en statistiques.

Récusant la vieille distinction aristotélicienne entre « l'historien » et le « poète », c'est-à-dire entre ce qui est arrivé et ce qui aurait pu arriver, Ungulani Ba Ka Khosa et João Paulo Borges Coelho sont, a priori, le matériau hybride de segments des sciences humaines et tendent donc à aiguïser le rapport intime que la littérature entretient avec l'histoire du Mozambique. Dans le cas de Borges Coelho, dans *Campo de trânsito*, pour l'architecture des personnages, l'auteur a utilisé des paradigmes que l'on pourrait facilement situer dans n'importe quel régime totalitaire, ce qui enlève peut-être sa couleur locale au roman, lui donnant une dimension certainement plus universelle.

C'est sous l'œil attentif de Mungau que le narrateur omniscient du roman de João Paulo Borges Coelho entreprend un voyage coercitif de la ville aux profondeurs de la forêt et démêle le *modus operandi* des trois camps : Campo Antigo, Campo de Trânsito et Campo Novo. Tous trois constituent physiquement et symboliquement l'essentiel de l'espace narré, dans lequel les droits individuels des détenus seront arbitrairement subordonnés à ceux du collectif, rappelant une grande partie de l'atmosphère de *Si c'est un homme*, de l'écrivain italien Primo Levi.

Contrairement à ce que l'on peut voir dans *Campo de Trânsito*, Ungulani Ba Ka Khosa se passe d'une évolution progressive de la diégèse, écartant la possibilité de centraliser les aventures dans la figure d'un prétendu héros. Avant, son choix de structure narrative a privilégié donner la parole à de nombreux personnages et la dilution de tout protagonisme. Pour cela, il a fragmenté les parties d'*Entre as memórias silenciadas* et a composé ce que Bakhtin a théorisé comme un roman polyphonique. Cependant, en raison de la force des images impactantes, la focalisation narrative semble privilégier l'ambiance du camp de rééducation et l'échec de la tentative de former l'homme nouveau, comme en témoignent des personnages tels qu'Armando, le vieux Tomás et Gil.

La plantation de maïs – ici, un signe mozambicain évident, en tant qu'élément à la fois réel et symbolique dans le récit d'*Entre as memórias silenciadas* est d'une importance vitale en tant que métaphore complexe de la nation et de son destin, comme les cadavres qui succombaient devant la férocité des camps, ils étaient enterrés près du lieu de transit des rééduqués pour fertiliser le sol et, plus tard, transmutés en blé, pour être mangés par

les prisonniers. On a donc la conception de l'imaginaire d'un pays qui meurt de faim, mais qui reste déterminé par la voie du militarisme. Cependant, il est pour le moins paradoxal de vouloir qu'un nouveau pays se développe grâce aux efforts d'individus considérés comme fallacieux par la société comme, en l'occurrence, le profil des détenus des camps. Il semble donc y avoir dans le roman de Khosa, surtout à cause du caractère elliptique de la fin, un désir de renaissance d'un cosmos qui a besoin de s'effacer pour s'épanouir sans tache, à l'image du mythe du phénix, dont les cendres sont la matière ambiguë pour fertiliser la vie et la mort.

Comme nous avons pu constater, non sans le problématiser, Ungulani Ba Ka Khosa oppose son univers fictionnel à la sédimentation d'une macro-vision historiographique non critique du Mozambique, armée d'une écriture compatible avec l'exigence de dignité humaine, qui revendique frontalement sa voix parmi les muets souvenirs. À son tour, João Paulo Borges Coelho, parvient avec un succès indéniable à faire de son langage romanesque, toujours avec un souffle renouvelé, un contraste avec le discours historique, éclairant l'obscurantisme et complexifiant l'évidence apparente par un habile usage de l'imagination.

Pour notre approche, face à la complexité et à la multiplicité des définitions qui entendent, en quelque sorte, souligner le sens mythique dans les domaines les plus divers de la connaissance, il sera nécessaire de cadrer les mythes spécifiques que nous proposons maintenant de traiter dans le domaine littéraire, à savoir, le mythe apocalyptique, dans *Ventos do Apocalipse* (1999), de Paulina Chiziane, et aussi le mythe du phénix présent dans *O Último voo do Flamingo* (2000), de Mia Couto.

En guise d'avertissement et pour nous donner une idée de la mouvance du terrain à fouler, nous servant ici comme une sorte d'épigraphe, l'affirmation de Roland Barthes, présente dans *Mythologies*, nous paraît fort opportune : « tout est mythe ». Cette affirmation, aussi concise que diffuse, recouvre non seulement le poids que peuvent avoir les mythes dans l'amalgame romanesque, modulant avec plus ou moins d'intensité un jeu d'occultation et de dévoilement, mais aussi témoigne d'une certaine incertitude épistémologique qui façonnera souvent la compréhension de la manière, par lequel de tels mythes sont présentés dans le creuset des écrivains pour l'alchimie du texte littéraire.

Ce serait une tâche sans grande exigence de méthode si nous pouvions retirer intacts les épisodes mythiques de l'intérieur des romans mozambicains. Cependant, les mythes de notre portée, ancrés dans les structures du roman, se trouvent dans une couche tantôt moins évidente pour le lecteur moins attentif, ce qui pointe vers les stratégies

d'auteur d'un véritable jeu ontologique du « être ou ne pas être », qui entoure les romans. Ainsi trouver des traces qui nous renvoient à l'Apocalypse ou à l'oiseau de feu ne signifie pas qu'il n'y ait pas de réverbérations d'une mythologie autochtone encore inconnue des lecteurs.

Par conséquent, cet univers fictionnel, en particulier le roman, peut renouer les fils avec ses matrices traditionnelles, tout en maintenant un dialogue constant avec les tendances contemporaines dans les segments artistiques à travers les frontières. En effet, la présence et la culture d'une mythologie autochtone, reflet de la vie quotidienne, elles légitiment l'individu africain en tant que protagoniste de son histoire, et non plus à la manière que le colonisateur lui avait autrefois attribuée.

Par mesure de précaution, au regard des imbrications mythiques et littéraires, afin de ne pas frustrer les attentes des lecteurs et universitaires qui peuvent être, en général, à la recherche de connaissances qui s'adaptent exclusivement à l'Afrique et, en particulier, à l'espace du Mozambique, il est important de souligner que nous sommes conscients du potentiel du continent en tant que l'un des plus importants dépositaires de mythes au monde.

À son tour, le Mozambique, faisant partie intégrante d'un tel héritage immatériel, a son univers mythique particulier souvent exploré par ses écrivains les plus illustres. Cependant, en interne ou en externe, les mythes qui imprègnent la littérature mozambicaine ont encore été peu scrutés par la critique littéraire, qui ouvre souvent un territoire encore vierge à bien des égards, sans le support théorique dont jouissent depuis des siècles, par exemple, les mythes gréco-latins mis à jour par l'art d'écrire dans diverses parties du monde.

Cependant, si d'une part notre proposition s'écarte des mythes endogènes, puisque nous n'aborderons pas le répertoire mythique évoqué ci-dessus parmi tant d'autres qui font la notoriété de la littérature mozambicaine, lui fournissant naturellement des ressources pour accroître sa dimension humaine, la transformant en un des littératures les plus puissantes du monde supranational de la langue portugaise à l'époque contemporaine, d'autre part, contre les exotismes qui gravitent autour de l'homme africain, dans une vision stéréotypée et récalcitrante, notre intention sera seulement d'enquêter, à travers l'instrument théorique rendu possible par la mythocritique, les nouvelles procédures de Paulina Chiziane et Mia Couto, ainsi que d'identifier les traces mythiques – de l'Apocalypse et du Phénix – dans les structures des romans choisis et réfléchir à leur validité dans le contexte dans lequel ils ont été produits.

Après tout, comme dans d'autres espaces africains, la littérature mozambicaine ne propose pas un safari spectaculaire dans la pangée des temps anciens, dans l'illusion archéologique d'un gel cosmique pour assouvir anachroniquement des regards pleins d'exotisme, elle ne veut pas non plus corroborer l'idée de l'Afrique comme continent mystérieux et secret, encore moins traitera-t-elle ses thèmes de manière superficielle, manichéenne et victimaire, comme l'a été son image récurrente dans le journal télévisé, c'est-à-dire l'Afrique de la faim, des guerres et des épidémies.

En bref, révéler des mythes consacrés - à la fois l'Apocalypse et l'oiseau de feu - dans les pages de deux célèbres romans mozambicains, est un exercice qui indique une compréhension plus large du fait que la littérature produite au Mozambique est dynamiquement attentive aux influences extérieures et en dialogue permanent avec un imaginaire universel, bien au-delà de ses propres limites géographiques.

Utile pour l'analyse littéraire, il est raisonnable de rappeler que les mythes, apocalyptiques et phénix, ont été si largement diffusés en raison de leur capacité à traverser les siècles comme une sorte de mémoire des corps sociaux *in illo tempore*, dans l'expression latine chère aux élucubrations d'Eliade. Dès lors, restreindre son pouvoir d'irradiation au monde occidental peut être configuré comme une erreur, bien que ce soit quelque chose de très fréquent, une notion qui prévaut même dans la sphère populaire.

Cela dit, pour donner plus de poids analytique à notre travail et aussi, en quelque sorte, le limiter à des enquêtes littéraires, nous avons utilisé quelques fondements de la mythocritique, théorie dont les bases ont été posés par Gilbert Durand en 1979, avec la publication de *Figures mythiques et visages de l'œuvre* et, plus tard, en 1992, repris et traduit dans une dimension plus littéraire et comparative par Pierre Brunel dans l'ouvrage intitulé *Mythocritique, théorie et parcours*, dont la quatrième de couverture porte l'avertissement suivant : « La mythocritique n'a jamais constitué une école critique. Il s'agit plutôt d'une tendance diffuse dont les origines sont lointaines et qui a trouvé force à date plus récente dans l'entourage de Gilbert Durand. »

Ainsi, considérée comme une partie importante des études sur l'imaginaire, la mythocritique est placée au confluent de nombreuses disciplines qui ont la nature humaine comme dénominateur commun dans ses manifestations les plus insolites, depuis des temps immémoriaux. Ainsi, bien qu'appartenant à l'Histoire, à la sociologie, à l'anthropologie, à l'ethnologie, à la philosophie, à la psychanalyse et à d'autres univers connexes, c'est dans la littérature, principalement en raison de sa capacité multiple à ériger des mondes fictionnels, qu'elle trouvera sa raison première. Dès lors, la reprise des mythes

amalgamés dans l'art et la culture est une stratégie importante dans le lien qui cherche à comprendre le passé imbriqué dans la dynamique de nos actions d'aujourd'hui.

Si nous n'avons pas mis en évidence la linguistique ci-dessus parmi les savoirs qui entretiennent un rapport dialogique avec la mythocritique, cela est dû à l'existence d'une plus grande affinité entre ces volets du savoir, vue que la contribution structuraliste au domaine des sciences humaines, en particulier au XXe siècle, ne doit pas être sous-estimer, bien qu'il soit critiquable. Cependant, comme on le sait, pour esquisser ses importantes recherches dans le domaine de l'anthropologie, Lévi-Strauss s'est inspiré de paradigmes linguistiques, donc, le terme inventé par l'anthropologue, caractérisé principalement par l'irréductibilité et l'immutabilité, qualités intrinsèques à l'essence de son mythes nouvellement découverts, gagneront un rôle important dans le monde académique, permettant l'identification mythique dans une pluralité de contextes. Les études mythocritiques se développeront donc au lendemain des années 1970, avec la littérature comme source la plus importante et la plus précieuse. Pour le reste, le mythe devient le point de départ du développement d'investigations non seulement du point de vue de l'anthropologie sociale, mais aussi au cœur de la critique des mythes concernant la *poïesis* littéraire et son rapport aux mythes.

La recherche d'une vérité ethnologique, qui tend conventionnellement à avoir une structure monologique, est ce qui éloignera la mythocritique de la théorie de Claude Lévi-Strauss, car en se concentrant a priori sur la fiction et ses potentialités polysémiques, la littérature se préoccupera davantage de la vraisemblance d'articuler l'élément mythique au sein de l'intrigue textuelle, ne proposant pas de recomposer l'*ethos* d'éventuelles ethnies qui se sont appropriées certains mythes. Cependant, des noms tels que Michel Leiris, Mary Douglas, Darcy Ribeiro et Victor Turner, en plus de Lévi-Strauss lui-même, ont avancé et dynamisé le discours ethnographique, brouillant les frontières qui sépareraient la science de l'art, mais nous avons analysé seulement quelques stratégies nouvelles dans la littérature mozambicaine, sous l'égide de l'apport théorique de la mythocritique.

Ainsi, le continent africain a sa propre base mythologique et un vaste répertoire de récits surtout métaphysiques, puisqu'entre deux extrêmes, il y a des écrivains d'une part qui s'accrochent à une allusion ordinaire pour donner plus de clarté à l'univers romanesque et ceux qui font du potentiel mythologique la véritable matière première fictive. En conséquence, Paulina Chiziane et Mia Couto semblent circuler librement entre ces deux pôles, selon la commodité et les effets esthétiques recherchés dans la

construction de chaque roman. Dès lors, la relation intime entre mythologie africaine et création littéraire se fondent au point qu'ils se confondent.

Ayant les mythes comme une autre ressource esthétique - dont la recherche dans les pages du roman s'est faite à travers des mythèmes et des syntagmes minimales, dans le jeu subtil entre hypo et hypertexte de Gérard Genette - les écrivains élargissent leurs horizons créatifs pour fixer des récits ou des fragments d'auteur insondables, ravivant un mode de pensée socioculturel distinct, mais qui leur sert de toile de fond intemporelle pour couvrir ou imprégner invariablement certaines problématiques contemporaines, pas seulement comme un simple ornement. En revanche, les mythes trouveront dans les romans mozambicains un vecteur privilégié, qui contribuera au maintien de leur pérennité.

En somme, profitant mutuellement de cette fusion génologique, mythe et roman ont visé une proposition moralisatrice pour la société mozambicaine de toucher symboliquement aux aspects eschatologiques et, par conséquent, de revendiquer la nécessité de la renaissance de la nation. En ce sens, il sera souvent possible d'entrevoir le mythe de l'Apocalypse et du phénix camouflé dans le même roman, car tous deux représentent allégoriquement des parties successives d'un découpage chronologique très important du contexte mozambicain : la guerre civile (1976-1992) et les premiers instants d'une paix douteuse, esquissés respectivement dans *Ventos do Apocalypse* et *O último voo do flamingo*, situés dans le dernier quart du XXe siècle, c'est-à-dire à la fin du millénaire qui suggèrent aussi l'urgence d'un monde renouvelé et moins hostile.

BIBLIOGRAFIA

1. Corpus

- CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.
- COELHO, João Paulo Borges. *Campo de trânsito*. Lisboa: Caminho, 2007.
- COUTO, Mia Couto. *O último voo do flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Entre as memórias silenciadas*. Maputo: Alcance Editores, 2013.
- MENDES, Orlando. *Portagem*. São Paulo: Ática, 1981.

2. Bibliografia crítica sobre os autores

- AFOLABI, Niyi (org). *Emerging perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa*. Trenton: Africa Word Press, 2010.
- AFONSO, Maria Fernanda. *O último voo do flamingo: une poétique de la réinvention chez Mia Couto*. In: *Plural pluriel, littératures africaines de langue portugaise*, hommage à Michel Laban, sous la direction de José Manuel da Costa Esteves, n.6 printemps – été, 2010.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Os flamingos do apocalypse e a casa desarrumada. In: *Folhada de S. Paulo*. Ilustrada, Rodapé, 26 de fevereiro de 2005.
- ANGIUS, Fernanda & ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da Terra*. Estudos e seleções de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano. Praia Mindelo: Embaixada de Portugal/Centro Cultural Português, 1998.
- BRUGIONI, Elena. Fisionomias literárias e paradigmas críticos: uma leitura de *O último voo do flamingo*. In: *Mia Couto: representação, história(s) e pós-colonialidade*. Minho: Húmus, 2012, p. 71-102.
- _____. *Mia Couto: representação, história(s) e pós-colonialidade*. Minho: Húmus, 2012.
- CABAÇO, José Luís. Uma voz amanhecida. In: CAVACAS, Fernanda, CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania. (orgs). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 207-221.

- CAN, Nazir Ahmed. Da filologia da guerra à divisão do “eu” feminino em *As duas sombras do rio*, de João Paulo Borges Coelho. In: *Aletria*, n. 2, v. 23, 2013.
- _____. *Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho*. Maputo: Alcance, 2014.
- _____. Da filologia da guerra à divisão do “eu” feminino em *As duas sombras do rio*, de João Paulo Borges Coelho. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*, n. 2, v. 23, 2013.
- CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- CHIZIANE, Paulina. Eu mulher, por uma nova visão do mundo... In: AFONSO, Ana Elisa de Santana. (org). *Eu mulher em Moçambique*. Moçambique: UNESCO e AEMO, 1992.
- COELHO, João Paulo Borges. Entrevista com João Paulo Borges Coelho, por Rita Chaves. *Via Atlântica*, n. 16, 2009, pp.151-166.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *O último voo do flamingo*. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 133-138.
- MACÊDO, Tania. Mia Couto: o intelectual e suas escolhas. In: CARVALHO FILHO, Silvio de Almeida & NASCIMENTO, Washington Santos. (Orgs). *Intelectuais das Áfricas*. Campinas: Pontes, 2018, p. 303-329.
- MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – UEM, 1998.
- MENDONÇA, Fátima. Mia Couto o mal amado. In: CAVACAS, Fernanda, CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania. (orgs). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 65-78.
- PETROV, Petar. *O projecto literário de Mia Couto*. Lisboa: Luso Sofia Press - CLEPUL, 2014.
- ROTHWELL, Phillip. *A postmodern nationalist: truth, orality and gender in the work of Mia Couto*. New Brunswick, NJ: Bucknell University Press, 2004.

_____. O império das nações unidas e *O último voo do flamingo*. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 139-156.

3. Bibliografia geral

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

_____. *Literatura, história e política. Literaturas de língua portuguesa no século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

_____. Memórias de uma geração da utopia, ou da esperança como princípio. *Rev. Abril*, V. 5, n. 11, 2013.

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *État d'exception. Homo sacer, II, 1*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. Homo Sacer, III*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2008.

ALBUQUERQUE, Orlando de & MOTTA, José Ferraz. *Luso-Brazilian Review*. Vol. 33, n. 2, University of Wisconsin Press, 1996, p. 27-36.

ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. In: *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 13, 2010, p. 152-165.

ANDRADE, Mário Pinto (de). *Origens do nacionalismo africano*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

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

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Ediouro, s/d.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Oeuvres complètes*, t. I. Paris: Seuil, 1993.

BASTO, Maria-Benedita. *A guerra das escritas: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*. Lisboa: Vendaval, 2006.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e arte da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo português*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: PUF, 2012.
- BÍBLIA, A. T. Gênesis. In: *Bíblia sagrada*. São Paulo: Editora Maltese, s/d.
- BIRDWHISTELL, Ray. *Kinesics and context: essays on body-motion communication*. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- BRUGIONI, Elena. *Literaturas africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. Maputo: Marimbique, 2010.
- _____. Trabalho como política em Moçambique: do período colonial ao regime socialista. FRY, Peter (org). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- _____. Violência atmosférica e violências subjectivas. *Rev. Bras. de Ciênc. Soc.*, V. 26, n. 76, 2011.
- CAN, Nazir Ahmed. *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio*. São Paulo: Kapulana, 2020.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. Os bichos do subterrâneo. In: *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34 Editora, 1992.
- CAPELA, José. *Moçambique pela sua História*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2010.
- CARREIRA, Maria Helena Araújo. Langue portugaise en Afrique et œuvres littéraires : l'approche pluridimensionnelle de Michel Laban. In: *Plural Pluriel – revue des cultures de langue portugaise*, n. 6, printemps-été, 2010.
- CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o Homem*. São Paulo: Martins Fonte, 1994.

CASTELO, Cláudia; JERÓNIMO, Miguel Bandeira (orgs). *Casa dos estudantes do império: dinâmicas coloniais, conexões transnacionais*. Lisboa: Edições 70, 2017.

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

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, 1999.

_____. A narrativa em Angola: espaço, invenção e esclarecimento. In: GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando Rosa (Orgs.). *África-Brasil: caminhos da língua portuguesa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____. Entrevista com João Paulo Borges Coelho. In: *Via Atlântica*. São Paulo, n. 16, 2009.

_____. Angola e Moçambique nos anos 60: a periferia no centro do território poético. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (orgs). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

_____. Pontos para um estudo comparativo sobre aspectos e problemas da literatura em Angola e Moçambique. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Estudos Comparados: teoria, crítica e metodologia*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

_____. Ruy Duarte de Carvalho: a educação pela terra. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.

CHIZIANE, Paulina. Eu, mulher... por uma nova visão do mundo. In: AFONSO, Ana Elisa de Santana (Org.). *Eu mulher em Moçambique*. Maputo: AEMO, 1994. p. 11-18.

CLÉMENT, Élisabeth; DEMONQUE, Chantal; HANSEN- LØVE, Laurence; KAHN, Pierre. *La philosophie de A à Z*. Paris: Hatier, 2000.

COELHO, João Paulo Borges. Abrir a fábula. Questões da política do passado em Moçambique. *Rev. Crít. de Ciênc. Soc.*, n. 106, 2015, p. 153-166.

COLENN, Éric le; CATTELAÏN, Éric. *L'ABCdaire des objets d'écriture*. Paris: Flammarion, 2002.

COSTA, Alda. *Arte em Moçambique: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*. Lisboa: Babel, 2013.

COUTO, Mia. A pestana vigiando o olhar. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. Nas pegadas de Rosa. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, 1998. Seção Artigos.

Disponível

em:

<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10213/8318>. Acesso em: 07 set. 2018.

_____. Prefácio. In: ONDJAKI. *Momentos de aqui*. Lisboa: Caminho, 2001.

COVANE, Luis António. *O trabalho migratório e a agricultura no sul de Moçambique (1920-1992)*. Maputo: Promedia, 2001.

CRUZ, Clauber Ribeiro. *O (re)nascer de uma nação: Portagem e o destino de um mulato*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Éditions du Minuit, 1980.

DIONÍSIO, Mário. Ficha 5. *Seara nova*, 765, Lisboa, 1942.

_____. Palavras e cores. *Ler*, 1, Lisboa, 1952.

DOSSE, François. *Paul Ricoeur e Michel de Certeau. L'Histoire: entre le dire et le faire*. Paris: Éditions de L'Herne, 2006.

DUARTE, Eduardo de Assis. Jorge Amado e a utopia racial brasileira. In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (orgs). *Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil*. Salvador: Casa de Palavras, 2013.

_____. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Éditions Gallimard, 1963.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. Racismo e cultura. In: SANCHES, Manuela R. (org). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lugar da História*. Lisboa: Edições 70, 2012.

FARAH, Paulo Daniel. Hampâté Bâ leva oralidade africana ao papel. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 set. 2003.

FAUVET, Paul; MOSSE, Marcelo. *É proibido pôr algemas nas palavras: uma biografia de Carlos Cardoso*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa – 2*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa (SEIC), 1977.

- _____. *No reino de Caliban III*. Lisboa: Plátano Editora, 1997.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (orgs.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2012.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.
- _____. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- FRANZIN, Adilson Fernando. *Choriro: a utopia que se fez verbo*. In: *Abril – revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana da Universidade Federal Fluminense*, Niterói, v. 10, n. 21, p. 69-80, jul.-dez. 2018.
- _____. *Da Bahia à Beira: O último voo do flamingo e a canção distante*. In: *Diadorim*, Rio de Janeiro, vol. 21, p. 134-159, 2019.
- _____. *É isto um homem novo?* In: *Réel – Revue étudiante des expressions lusophones*. – CREPAL. Paris, Décembre, n. 2, p. 117-130, 2018.
- _____. *Gungunhana: o passado e o presente literário de Ungulani Ba Ka Khosa*. In: *AbeÁfrica – revista da associação brasileira de estudos africanos*, v. 1, n. 1, p. 104-118, out.2018/mar. 2019.
- _____. *Le permanent vol des mots: voix, mythes et désignations. Une lecture de O último voo do flamingo de Mia Couto*. 2014. Mémoire pour l’obtention du Master 2 – Études Lusophones. Sous la direction de Mme la Professeure Maria Helena Araújo Carreira. Université Paris 8, Saint-Denis.
- _____. *Mia Couto: a esperança por princípio em “A ascensão de João Bate-Certo”*. In: *Literartes*, n. 9, 2018.
- _____. *Mulheres de guerra em Ventos do Apocalipse, de Paulina Chiziane*. In: *Exilience au féminin dans le monde lusophone (XX^e-XX^e siècles)*. BESSE, Maria Graciete; SILVA, Maria Araújo da; COUTINHO, Ana Paula; OUTEIRINHO, Fátima (orgs.). Paris: Éditions Hispaniques, 2017.
- FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. *Sarnau e Mwando: vozes que se cruzam em um mesmo vão*. In: *Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 14, n. 2, p. 54-63, jul/dez 2016.
- FRELIMO. *Poesia de combate I. Poemas militantes da Frelimo*. [s.l.]: Departamento de Educação e Cultura, 1971.
- FRIEDEMANN, Nina S. de. *De la tradición oral a la etnoliteratura*. In: *Oralidad*, 1999. Anuario 10: Para el rescate de la tradición de América Latina y el Caribe. México 7-10 de octubre, 1999, p. 19-27. Disponível em

<http://revistaseletronicas.pucrio.br/ojs/index.php/fale/article/download/11315/7720>>.

Acesso em 27 julho 2020.

FRY, Peter (org). *Moçambique: Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

FURET, François. *A oficina da História*. Lisboa: Editora Gradiva, s/d.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando Rosa (Orgs.). *África-Brasil: caminhos da língua portuguesa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

GARCIA, Francisco Proença. *A guerra de Moçambique 1964-1974*. Lisboa: Quidnovi, 2010.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Trad. Elisângela da Silva Tarouco. In: *Nonada: Letras em Revista*. Porto Alegre, v. 2, n. 19, out. 2012, pp. 235-256.

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

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

_____. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A ficcionalização da história: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GOBINEAU, Arthur de. *L'essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris: Éditions Pierre Belfond, 1967.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; SOUZA, Marcelo Miguel de. Música e poesia na obra de Homero: novas perspectivas na análise da *Iliada* e da *Odisséia*. In: *História: questões & debates*, Curitiba, n. 48/49, p. 15-35, UFPR, 2008.

GROVE, George. *The new Grove dictionary of music and musicians*. Cambridge: Oxford University Press, v. 11, 1978.

HAMILTON, Russel. *Literatura africana, literatura necessária II. Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Voices from an empire: a History of Afro-Portuguese Literature*. Wisconsin: University of Minnesota, 1975.

HAMPATÉ BÂ, Ahmadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África – Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, v.1, pp. 167-

212.

_____. Quelle est la origine du proverbe ? Um vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle. Disponível em <dicocitacions.lemonde.fr>. Acesso em julho de 2020.

_____. *Vie et enseignement de Tierno Bokar : le sage de Bandiagara*. Paris: Seuil, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia de la historia universal*. Madri: Revista de Occidente, 1928, t. I.

HENDERSON, John. *The medieval world of Isidore of Seville: truth from words*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

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

HOHLFELDT, Antonio Carlos. Relações entre o jornalismo e a literatura para o nascimento do verdadeiro sentimento de identidade nacional e afirmação cultural. *Letrônica*, v. 11, n. 1, Porto Alegre, 2018, p. 12-19.

HOHLFELDT, Antonio Carlos; GRABAUSKA, Fernanda. Pioneiros da imprensa em Moçambique: João Albasini e seu irmão. *Brazilian journalism research*, v. 6, n. 1, 2010, p. 195-214.

HUGOT, Henri-Jean. *Le Sahara avant le désert*. Paris: Éditions des Hespérides, 1974.

IGLÉSIAS, Olga. Na entrada do novo milênio em África: que perspectivas para a mulher moçambicana? In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (Orgs.). *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

ISAACMAN, Allen & ISAACMAN, Barbara. *Mozambique: from colonialism to revolution, 1900-1982*. Colorado: Westview Press, 1983.

IVO, Isnara Pereira; JESUS, José Robson Gomes de. Escravidão, negros africanos e Santo Isidoro de Sevilla. *Dimensões*, v. 43, jul.-dez. 2019, p. 28-62.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JOUANEAU, Daniel. *Le Mozambique*. Paris: Karthala, 1995.

KAY, David. *Memory and how to improve it*. New York: Appleton, 1888.

KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África – Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, v. 1.

_____. *Para quando a África? Entrevista com René Holenstein*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

- KNOPFLI, Rui. Sobre duas lendas de Carneiro Gonçalves. In: *Tempo*. Seção Letras & Artes, n. 146. 1 jul. 1973.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.
- _____. *Dicionário de particularidades lexicais e morfossintáticas da expressão literária em português*. CARREIRA, Maria Helena Araújo; LABAN, Maria José (dir.). Paris: Chandeigne, 2018.
- LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- LÄMMERT, Eberhard. “História é um esboço”: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. Trad. Marcus Vinícius Mazzari. In: *Revista de estudos avançados*. São Paulo, v. 9, n. 23, 1995, p. 289-308.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- LEITE, Ana Mafalda. A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana. In: AFOLABI, Niyi (org). *Emerging perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa*. Trenton: Africa World Press, 2010.
- _____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- _____. Reescrever os limiares da história para repensar a nação. In: LEITE, Ana Mafalda; OWEN, Hilary; CHAVES, Rita; APA, Livia (orgs.). *Nação e narrativa pós-colonial I. Angola e Moçambique. Ensaios*. Lisboa: Edições Colibri, 2012, p. 107-122.
- _____. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 2014.
- LEITE, Fábio. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athena e Casa das Áfricas, 2008.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.
- LISBOA, Eugénio. *Crónica dos anos da peste*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da

Moeda, 1996.

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: PUC Minas, 2003, p. 265-310.

LUGARINHO, Mário César. Ética e poética em João de Melo. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (orgs.). *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Angola: UEA, 2010.

MACAGNO, Lorenzo. O discurso colonial e a fabricação dos usos e costumes: Antonio Enes e a “Geração de 95”. In: FRY, Peter (org). *Moçambique: Ensaio*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MACÊDO, Tania. A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa. In: ABDALA JUNIOR., Benjamin (org). *Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

_____. Estas mulheres cheias de prosa: a narrativa feminina na África de língua oficial portuguesa. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, 155-168.

MACHADO, Susana Maria Norte Saraiva. *A arquitetura romanesca em Portagem, de Orlando Mendes*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Departamento de Literaturas Românicas, Universidade de Lisboa, Lisboa.

MACHEL, Samora. *Educar o homem para vencer a guerra: criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria*. Maputo: Imprensa Nacional, 1975.

MAGAIA, Albino. *Informação em Moçambique: a força da palavra*. Maputo: Publicações Notícias, 1994.

_____. *Moçambique: raízes, identidade, unidade nacional*. Maputo: Ndjira, 2010.

MANGHEZI, Alfeus. *Trabalho forçado e cultura obrigatória do algodão: o colonato do Limpopo e reassentamento pós-independência, c. 1895-1981*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 2003.

MARTINS, António Belchior Vaz Martins. Análise estrutural de *Ualalapi*. In: AFOLABI, Niyi (org). *Emerging perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa*. Trenton: Africa World Press, 2010, p. 231-245.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Sobre a literatura e a arte*. Lisboa: Estampa, 1971.

MATA, Inocência. A Alquimia da Língua Portuguesa nos Portos da Expansão em Moçambique, com Mia Couto. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 262-268, 1998.

_____. *Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.

_____. Ficcionalistas da Casa dos Estudantes do Império: a função testemunhal da narrativa curta no período colonial. In: CASTELO, Cláudia; JERÓNIMO, Miguel Bandeira (orgs). *Casa dos estudantes do império: dinâmicas coloniais, conexões transnacionais*. Lisboa: Edições 70, 2017.

_____. Para uma geocrítica do eurocentrismo. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (orgs). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Editora PUC MINAS, 2012, p. 123-144.

_____; PADILHA, Laura Cavalcante (Orgs.). *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MATSINHE, Cristiano. Biografias e heróis no imaginário nacionalista moçambicano. In: FRY, Peter (org). *Moçambique: Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p. 182-223.

MBEMBE, Achille. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris: La Découverte, 2010.

MENDIZÁBAL, Iván Rodrigo. La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura. *Revista latino-americana de comunicación chasqui*. n. 120, dez. 2012, p. 93-101. Disponível em: <http://dspace.ciespal.net:8080/handle/123456789/313>. Acesso em 27 julho 2020.

MENESES, Maria Paula. Nação e narrativas pós-coloniais: interrogações em torno dos processos identitários em Moçambique. In: LEITE, Ana Mafalda; OWEN, Hilary; CHAVES, Rita; APA, Livia (orgs.). *Nação e narrativa pós-colonial I. Angola e Moçambique. Ensaios*. Lisboa: Edições Colibri, 2012, p. 311-322.

FRY, Peter (org). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MACHEL, Samora. *A libertação da mulher*. São Paulo: Global Editora, 1980.

MATSINHE, Cristiano. Biografias e heróis no imaginário nacionalista moçambicano. In: MBEMBE, Achille. Afropolitanisme. *Le messenger de Douala*, Cameroun, 20 dez. 2005.

_____. *Sortir de la grande nuit*. Paris: la Découverte, 2010.

MENDES. *Sobre literatura moçambicana*. Maputo: INLD, 1982.

MENDONÇA, Fátima. A literatura moçambicana em questão. In: *Discursos*, n. 9, 1995, p. 37-51.

- _____. Tópicos para discussão – Os críticos, a crítica e os conceitos ao Sul. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (Orgs.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2012. p. 88-107.
- MIAMBO, Elísio. *Karinganas do Índico* ou um convite à introspecção sobre as (in)adequações das estruturas canônicas. In: *O País*. Disponível em <<https://opais.co.mz/noticia/karinganas-do-indico-ou-um-convite-a-introspeccao-sobre-as-inadequacoes-das-estruturas-canonicas>>. Acesso em 22/11/2020.
- MIGNOLO, Walter. Canon and corpus: an alternative view of comparative literary studies in colonial situations. In: *Dedalus*, n.1, dez. 1991.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas e Horta Grande, 2005.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- _____. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- NAMBURETE, Eduardo. A comunicação social em Moçambique: da independência à liberdade. In: *Anuário internacional de comunicação lusófona 2003*.
- NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Mem Martins: Publicações Europa América, 1997.
- NHAMONA, Elídio Miguel Fernando. *Dialética das formas literárias: uma interpretação de O Livro da Dor, Godido e Outros Contos e Chitlango, Filho de Chefe*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- NOA, Francisco. *A letra, a sombra e a água: ensaios e dispersões*. Maputo: Texto Editores, 2008.
- _____. Da literatura e da imprensa em Moçambique. In: RIBEIRO, Fátima & SOPA, António. (orgs). *140 anos de imprensa em Moçambique: estudos e relatos*. Maputo: AMOLP, 1996, p. 125-129.
- _____. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. São Paulo:

Kapulana, 2015.

_____. *Perto do fragmento a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Kapulana, 2015.

_____. *Uns e Outros na Literatura Moçambicana: Ensaio*. São Paulo: Kapulana, 2017.

NORONHA, Rui de. Surge et ambula. In: *África*, n.1, Lourenço Marques, 8 de dezembro de 1936.

NUNES, Maria Teresa Arsénio. *A poesia da Presença*. Lisboa: Seara Nova, 1982.

OBIECHINA, Emmanuel. Narrative proverbs in the African novel. In: *Research in African Literatures*. Indiana University Press, V. 24, n. 4, 1993, pp. 123-140.

OLIVEIRA, Jurema José de. As literaturas africanas e o jornalismo no período colonial. In: *O marrare*, n. 8, UERJ, 2008.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994).

PATRAQUIM, Luís Carlos. A terra é uma caldeira. In: *Suplemento de Público*, de 19 de junho de 1999, p. 3.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pererira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENVENNE, Jeanne. *Trabalhadores de Lourenço Marques (1870-1974)*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1993.

_____. Chibalo e classe operária. Lourenço Marques 1870-1962. *Estudos Moçambicanos*, n. 2, p. 9-22, 1981.

PEREIRA, Érica Antunes. Um “Rumo” para “Godido”: a personagem de João Dias em diálogo com os poemas de Alda Lara e Noémia de Sousa. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações e convergências*. São Paulo: USP, 2008.

PETROV, Petar. Transparências e ambiguidades na narrativa moçambicana contemporânea. In: *Anais do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Vol. I. Évora, 2010.

PETTER, Margarida (org.). *Introdução à linguística africana*. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

RAEDERS, Georges (org.). *Dom Pedro II e o Conde de Gobineau: correspondência inédita*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

REIS, Carlos. *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Almedina,

1983.

_____. *Pessoas de livros. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

_____. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

RITA-FERREIRA, António. *Povos de Moçambique: história e cultura*. Porto: Afrontamento, 1975.

ROCHA, Ilídio. *Catálogo dos periódicos e principais seriados de Moçambique – Da introdução da tipografia à independência (1854-1975)*. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *A imprensa em Moçambique*. Lisboa: Livros do Brasil: 2000.

ROSÁRIO, Lourenço do. *A narrativa africana*. Lisboa: ICALP, 1989.

_____. *Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

RUI, Manuel. *Eu e o outro – O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha mamana África*. São Paulo: Edições Epopeia, 1987.

SAADI. *Fabulas orientales de Saadi*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1831.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALGADO, Maria Teresa. *Neighbours: de violências, mulheres, mudanças... e homens*. In: MATA, Inocência & PADILHA, Laura Cavalcante. (Orgs). *Mulheres em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2007, p. 283-291.

SANCHEZ, Manuela Ribeiro. *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Patrícia Teixeira; SILVA, Lúcia Helena Oliveira; FALCÃO, Nuno de Pinho. *Fontes e pesquisas da História das missões na África: arquivos e acervos*. In: *Africana Studia*, n. 23, 2014, p. 15-23.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SEARLE, John. *The logical status of fictional discourse*. In: *New literary history*, 14. 1975.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato

- (orgs.). *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Angola: UEA, 2010.
- _____. *Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó Secco. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- _____. Os outros pés da história (uma leitura de *Choriro*, de Ba Ka Khosa, e de *O outro pé da sereia*, de Mia Couto). In: LEITE, Ana Mafalda; OWEN, Hilary; CHAVES, Rita; APA, Livia (orgs.). *Nação e narrativa pós-colonial I. Angola e Moçambique. Ensaaios*. Lisboa: Edições Colibri, 2012, p. 91-106.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- SEIXO, Maria Alzira. Recensão crítica a *Nós matamos o cão tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões críticas, n. 16, nov. 1973, p. 81-82.
- SERPOS, Noureini Tidjani. *Aspects de la critique africaine*. Paris: Silex, 1987.
- SERRÃO, Joel. A novelística social de 40: esboço de problematização. *Colóquio Letras*, n. 9, p. 25-31, set. 1972.
- SILVA, Alberto da Costa e. *Imagens da África: da antiguidade ao século XIX*. São Paulo: Penguin, 2012.
- SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e. A produção literária de países africanos de língua portuguesa: perspectivas metodológicas. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- SOUSA, Glória. Mais passado que futuro: mineiros moçambicanos na África do Sul. Disponível em <<http://dw.com>>. Acesso em 11/07/2020.
- SOUZA, Ubiratã Bueno de. *A gravitação das formas: gêneros literários e vida social em Moçambique (1977-1987)*. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SOUZA, Ubiratã Bueno de; SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e. “Poesia de combate moçambicana: tópicos de um realismo belicoso”, in *Scripta*, Belo Horizonte, v. 20, n. 39, p. 94-116, 2ºsem. 2016.
- STEINER, George. *Le silence des des livres*. Paris: Arléa, 2007.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Gallimard, 1994.
- THOMAS, Joël. *Initiation aux méthologies de l’imaginaire*. Paris: Ellipses, 1998.

- THOMAS, Louis-Vincent; LUNEAU, René. *La terre africaine et ses religions: traditions et changements*. Paris: Librairie Larousse, 1975.
- _____. *Les religions de l'Afrique noire*. Paris: Editions Stock, 1995.
- THOMAZ, Omar Ribeiro. Contextos cosmopolitas: missões católicas, burocracia colonial e a formação de Moçambique (notas de uma pesquisa em andamento). In: FRY, Peter (org). *Moçambique: Ensaio*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- _____. Escravos sem dono: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 51, n. , 2008, p. 177-214.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- _____. *La notion de littérature et autres essais*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- _____. *Poética da prosa*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- TORP, Jens. *Mozambique: politics, economics and society*. London: Frances Printer, 1989.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editora, 1977.
- TRACEY, Hugh. Timbila: The xylophones of the Chopi. In: *Chopi musicians: their music, poetry and instruments*. Oxford: Oxford University Press, 1970, p. 118-142.
- VIALA, Alain. Effets de champ, effets de prisme. In: *Littérature*, n. 70, 1988, p. 64-72.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- XAVIER, Francisco da Silva. Fonologia. In: PETER, Margarida (org.). *Introdução à linguística africana*. São Paulo: Editora Contexto, 2015.
- ZAMPARONI, Valdemir. As “escravas perpétuas” & o “ensino prático”: raça, gênero e educação no Moçambique colonial, 1910-1930. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 24, n. 3, 2002, p. 459-482.
- _____. Da escravatura ao trabalho forçado: teorias e práticas. *Africana Studia*, n. 7, 2004, p. 459-482.
- ZÉRAFFA, Michel. *Roman et société*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

4. Obras literárias

- ACHEBE, Chinua. *Anthills of the Savannah*. Londres: Heinemann, 1987.
- ALBASINI, João dos Santos. *O livro da dor, cartas de amor*. Lourenço Marques: Tipografia Popular de Roque Ferreira, 1925.
- BASTOS, Manuel. *Cacimbados: a vida por um fio*. Lisboa: Babel Editores, 2008.
- BESSA-LUÍS, Augustina. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- _____. *Desmedida*. Lisboa: Cotovia, 2006.
- CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- _____. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Editorial caminho, 2003.
- _____. *Niketche: uma história de poligamia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- _____. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- _____. *O sétimo juramento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- _____. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- COELHO, João Paulo Borges. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- _____. *As visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- _____. *Campo de trânsito*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- _____. *Cidade dos espelhos*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.
- _____. *Crônica da rua 513.2*. São Paulo: Kapulana, 2020.
- _____. *O olho de hertzog*. Alfragide: Leya, 2010.
- _____. *Rainhas da noite*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.
- COUTO, Mia. *As areias do imperador. Livro 1- Mulheres de cinza*. Alfragide: Editorial Caminho, 2015.
- _____. *A varanda do frangipani*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- _____. *Cronicando*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- _____. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.
- _____. *Le dernier vol du flamant*. Traduit du portugais (Mozambique) par Elizabeth Monteiro Rodrigues. Paris : Chandeigne, 2009.
- _____. *O bebedor de horizontes: uma trilogia moçambicana. Livro 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

- _____. *O outro pé da sereia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- _____. *O tradutor de chuvas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.
- _____. *O último voo do flamingo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- _____. *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- _____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.
- _____. *Sombras da água: uma trilogia moçambicana*. Livro 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Terra sonâmbula*. Alfragide: Leya, 2013.
- _____. *Vinte e zinco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- _____. *Vozes anoitecidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua karingana*. Lourenço Marques: Tipografia Académica, 1974.
- ESSENCIA, Cri. *Em busca do mar certo*. Maputo: Alcance Editores, 2018.
- FERRÃO, Virgília. *O inspetor de Xindzimila*. Ribeirão Preto: Selo Jovem, 2015.
- _____. *Romeu é Xingondo e a Julieta Machangane*, 2005.
- GONÇALVES, Carneiro. *Contos e lendas*. Maputo: INLD, 1980.
- GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de. *Idées et sensations*. Paris: Éditeur G. Charpentier, 1877.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.
- HONWANA, Luís Bernardo. *A velha casa de madeira e zinco*. Maputo: Editora Alcance, 2017.
- _____. *Nós matamos o cão tihoso*. São Paulo: Kapulana, 2017.
- ISMAEL, Amilca. *Casa de recordações*. Maputo: Ndjira, 2010.
- JOSHUA, Hironidina. *Os ângulos da casa*. Guaratinguetá: Penalux, 2017.
- KHOSA, Minyetani. *Karinganas do Índico*. Maputo: Editora Kulera, 2020.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Cartas de Inhaminga*. Maputo: Alcance Editores, 2017.
- _____. *Choriro*. Porto: Sextante, 2015.
- _____. *Gungunhana*. Porto: Porto Editora, 2018.
- _____. *Gungunhana. Ualalapi. As mulheres do imperador*. São Paulo: Kapulana, 2018.
- _____. *Histórias de amor e espanto*. Maputo: Texto Editores, 2008.
- _____. *O rei mocho*. São Paulo: Kapulana, 2016.
- _____. *Orgia dos loucos*. São Paulo: Kapulana, 2016.

- MAGAIA, Albino. *Malungate*. Maputo: AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos), Coleção Karingana, s/d.
- _____. *Assim no tempo derrubado*. Lisboa: INLD/Edições 70, 1982.
- MAGAIA, Lina. *Delehta. Pulos na vida*. Maputo: Editorial Viver, 1994.
- _____. *Dumba Nengue. Histórias do banditismo I*. Maputo: Cadernos Tempo, 1987.
- _____. *Duplo massacre em Moçambique. Histórias do banditismo II*. Cadernos Tempo, 1989.
- _____. *Recordações da Vovó Marta*. Maputo: JV Editores, 2011.
- MALUNGA, Awaji. *Romeu é Xingondo e a Julieta Machangane*. Maputo: Imprensa Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 2005.
- MATSINHE, Melita. *A ignição dos sonhos*. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2017.
- MENDES, Orlando. *Portagem*. Maputo: INLD, 1981.
- MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson. *Antologia da nova poesia moçambicana: 1975-1988*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1989.
- MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1995.
- _____. *Ninguém matou Suhura*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988.
- _____. *Os olhos verdes da cobra*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1997.
- MUIANGA, Aldino. *Xitala Mati*. Maputo: AEMO, 1987.
- NAMORADO, Joaquim. *Incomodidade*. Coimbra: Atlântida, 1945.
- PEPETELA. *A Geração da Utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- QUENTAL, Antero de. *Sonetos*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- ROQUE, Maria Bernadete Cipriano; ROQUE, Carlos. *Rainha do bem e a escola de iniciação a identidade*. Maputo: CEDE, 2008.
- SAÚTE, Nelson (Org.). *As mãos dos pretos. Antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- _____. *O apóstolo da desgraça*. Maputo: Ndjira, 1996.
- _____. *A ponte do afecto*. Maputo: Edição BJ, 1990.
- _____. *O homem que não podia olhar para trás*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.
- _____. *O rio dos bons sinais*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.
- _____. *Os habitantes da memória. Entrevista com escritores moçambicanos*. Praia-Mindel: Centro Cultural Português, 1998.

- _____. *Os narradores da sobrevivência*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- SAÚTE, Nelson; SOPA, António (Orgs.). *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- SEBASTIÃO, Lica. *De terra, vento e fogo*. São Paulo: Kapulana, 2015.
- _____. *Poemas sem véu*. Maputo: Alcance Editores, 2011.
- SERRANO, Artur. *Sons orientais*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1891.
- SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.
- SULTUANE, Sónia. *Roda das encarnações*. São Paulo: Kapulana, 2017.
- _____. *Sonhos*. Maputo: AEMO, 2001.
- TAVARES, Ana Paula. *Amargos como os frutos. Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- _____. *Um rio preso nas mãos. Crônicas*. São Paulo: Kapulana, 2019.

Estudos do imaginário, mitocrítica, apocalipsismo, religião, linguística

- BACHELARD, Gaston. *Fragments d'une poétique du feu*. Paris: PUF, 1988.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dictionnaire de mythes littéraires*. Normandie: Éditions du Rocher, 1988.
- _____. *Mythocritique, théorie et parcours*. Paris: PUF, 1992.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *Philosophie des formes symboliques*. 3 vol. Paris: Éditions de Minuit, 1972.
- CHAUVIN, Danièle. Figures et transfiguration : de quelques irradiations bibliques dans l'oeuvre de Philippe Jaccottet. In: CHEVREL, Yves; DUMOULIÉ, Camille (Org.). *Le mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Paris: PUF, 2000.
- CHAUVIN, Danièle. Hypertextualité et mythocritique. In: CHAUVIN, Danièle; SIGANOS, André; WALTER, Philippe (Orgs.). *Questions de mythocritique dictionnaire*. Paris: Imago. 2005, p. 175-181.
- CHAUVIN, Danièle; SIGANOS, André; WALTER, Philippe (Orgs.). *Questions de mythocritique dictionnaire*. Paris: Imago. 2005.
- CHEVREL, Yves; DUMOULIÉ, Camille (Org.). *Le mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Paris: PUF, 2000.
- COHN, Norman. *Cosmos, caos e o mundo que virá. As origens da crença no Apocalipse*.

São Paulo: Companhia das letras, 1996.

COLLINS, John Joseph. Escatologia apocalíptica como a transcendência da morte. In: NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza (Org.). *Religião de visionários. Apocalíptica e misticismo primitivo*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

DERIVE, Jean. L'Afrique : mythe et littérature. In: CHAUVIN, Danièle; SIGANOS, André; WALTER, Philippe (Orgs.). *Questions de mythocritique dictionnaire*. Paris: Imago. 2005.

DUMÉZIL, Georges. *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*. Paris: Gallimard, 2000.

_____. Les objets trifonctionnels dans les mythes indo-européens et dans les contes. In: DUMÉZIL, Georges. *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*. Paris: Gallimard, 2000, p. 295-307.

DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris: Berg International, 1979.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELLUL, Jacques. *Anarchie et christianisme*. Paris: La table ronde, 1998.

FRIEDRICH, Nestor Paulo. Manter a identidade e a esperança em meio a um mundo hostil – Desafio da igreja de Tiatira (Ap 2,18-29). In: NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza (Org.). *Religião de visionários. Apocalíptica e misticismo primitivo*. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 233-262.

GOSSEREZ, Laurence (org.). *Le phénix et son autre: poétique d'un mythe – des origines au XVI^e siècle*. Rennes: PUR, 2013.

JOLES, André. *Formes simples*. Paris: Seuil, 1972.

LARAIA, Roque de Barros. Claude Lévi-Strauss, quatro décadas depois: As mitológicas. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 21, n. 60, 2006.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1974.

MIGUET, Marie. Phénix. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dictionnaire de mythes littéraires*. Normandie: Éditions du Rocher, 1988.

MONNEYRON, Frédéric; THOMAS, Joël. *Mythes et littérature*. Paris: PUF, 2002.

MOREL, Corinne. *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*. Montréal: L'Archipel, 2004.

NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza (Org.). *Religião de visionários. Apocalíptica e misticismo primitivo*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. *Religião de visionários – O cristianismo primitivo relido a partir de sua*

experiência fundante. In: NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza (Org.). *Religião de visionários. Apocalíptica e misticismo primitivo*. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 13-42.

RUTHVEN, Keneth Knowles *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

SAND, Alexander. A questão do “lugar vivencial” dos textos apocalípticos do Novo Testamento. In: *Apocalipsismos*. Rio Grande do Sul: Editora Sinodal, 1983.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1995.

SCHIAVO, Luigi. O acesso ao mundo superior – O elemento extático e visionário na literatura apocalíptica e no Movimento de Jesus. In: NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza (Org.). *Religião de visionários. Apocalíptica e misticismo primitivo*. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 111-136.

SIGANOS, André. Définitions du mythe. In : CHAUVIN, Danièle; SIGANOS, André; WALTER, Philippe Walter (Orgs.). *Questions de mythocritique dictionnaire*. Paris: Imago, 2005.

SIRAN, Jean-Louis. *L'illusion mythique*. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo, 2002.

TARDIEU, Michel. Pour un phénix gnostique. In: *Revue de l'histoire des religions*, t. 183, 1973.

THOMAS, Joël (Org.). *Initiation aux méthologies de l'imaginaire*. Paris: Ellipses, 1998.

WALTER, Philippe. Chrétien de Troyes et le mythe du phénix au XII^e siècle. In: GOSSEREZ, Laurence (org.). *Le phénix et son autre: poétique d'un mythe – des origines au XVI^e siècle*. Rennes: PUR, 2013.

_____. Conte, légende, mythe. In: CHAUVIN, Danièle; SIGANOS, André; WALTER, Philippe (Orgs.). *Questions de mythocritique dictionnaire*. Paris: Imago. 2005.

LE ROMAN MOZAMBICAIN : HISTOIRE ET MYTHE

Résumé

Cette étude propose une compréhension approfondie du phénomène romanesque mozambicain, genre littéraire qui, pour diverses raisons, s'est avéré tardif dans ce pays. À cette fin, se référant à la période coloniale, l'histoire de la littérature mozambicaine est impliquée dans la presse depuis ses origines jusqu'à la contemporanéité, un moment où le roman en tant que pratique littéraire dépasse les contes et la poésie pour devenir le genre le plus cultivé parmi les célèbres écrivains mozambicains. Ainsi, entre autres titres, les romans suivants seront analysés plus rigoureusement: *Ventos do Apocalipse* (1995), de Paulina Chiziane, *O último voo do flamingo* (2000), de Mia Couto, *Campo de trânsito* (2007), de João Paulo Borges Coelho et *Entre as memórias silenciadas* (2013), de Ungulani Ba Ka Khosa. Par ailleurs, on observe la capacité d'enquête et de dialogue permanent que le langage romanesque instaure avec les sources historiques des périodes marquées par les traumatismes issus des guerres. Enfin, l'hybridité étant une caractéristique pertinente du roman produit au Mozambique, cette analyse explore également la manière dont les mythes tendent à renforcer les effets esthétiques recherchés par les écrivains.

Mots-clés : Roman mozambicain ; Littérature mozambicain ; Littérature et histoire ; Mythocritique ; Mia Couto ; Paulina Chiziane ; Ungulani Ba Ka Khosa ; João Paulo Borges Coelho.

THE MOZAMBICAIN NOVEL: HISTORY AND MYTH

Summary

This study proposes an in-depth understanding of the Mozambican novel phenomenon, a literary genre that, for various reasons, proved to be late in the country. To this end, the history of Mozambican literature, which dates back to the colonial period, is implicated from its origins linked to the press to contemporaneity, in which the novel as a literary practice goes beyond short stories and poetry to become the most cultivated genre among the renowned writers from Mozambique. Thus, among other titles, the following novels will be more rigorously collated: *Portagem* (1966), by Orlando Mendes; *Ventos do Apocalipse* (1995), by Paulina Chiziane; *O último voo do flamingo* (2000), by Mia Couto; *Campo de trânsito* (2007), by João Paulo Borges Coelho and *Entre as memórias silenciadas* (2013), by Ungulani Ba ka Khosa. Furthermore, it highlights the capacity for inquiry and permanent dialogue that the novelistic language establishes with historical sources from periods marked by traumas arising from wars. Finally, since hybridity is a relevant feature of the novel produced in Mozambique, it explores the way in which myths, amalgamated into novel structures that are sometimes less apparent, tend to reinforce their respective thematic groups.

Keywords: Mozambicain novel; Mozambicain literature; Literature and history; Mythocriticism; Mia Couto; Paulina Chiziane; Ungulani Ba Ka Khosa; João Paulo Borges Coelho.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV:

ED 020 – Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études Portugaises