

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ALUÍSIO BARROS DE OLIVEIRA

**ÁFRICA(S), MOÇAMBICANIDADE, MIA COUTO:
uma varanda para o Índico**

**Natal, RN
2012**

Aluísio Barros de Oliveira

ÁFRICA(S), MOÇAMBICANIDADE, MIA COUTO:
uma varanda para o Índico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Derivaldo dos Santos

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Natal, RN
2012

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Oliveira, Aluísio Barros de.

África(s), moçambicanidade, Mia Couto: uma varanda para o Índico Aluísio Barros de Oliveira /. – 2012.

148 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Natal, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Derivaldo dos Santos.

1. Literatura comparada. 2. A varanda do frangipani – Couto, Mia, 1955-. 3. Identidade cultural. I. Santos, Derivaldo dos. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 82.091



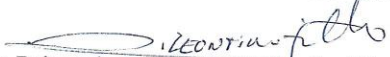
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CCHLA - DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

ATA 284ª DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Aos três dias do mês de abril de 2012, às 14h no Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, foi instalada a comissão examinadora responsável pela avaliação da dissertação de mestrado intitulada: *ÁFRICA(S), MOÇAMBICANIDADE, MIA COUTO: uma varanda para o Índico*, apresentada pelo mestrando **ALUISIO BARROS DE OLIVEIRA** ao programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, como parte dos requisitos para obtenção do título de **MESTRE EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**, área de concentração em Literatura Comparada. A comissão examinadora foi presidida pelo professor doutor Derivaldo dos Santos e contou com a participação dos professores doutores Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN) e Raimundo Leontino Leite Gondim Filho (UERN). A sessão teve duração de 02 horas e a comissão emitiu o seguinte parecer:

O presente trabalho apresenta uma importante reflexão sobre a obra analisada, com o mérito acadêmico de pensar criticamente a identidade cultural africana, no que nela há de tradição e modernidade a partir de uma linguagem capaz de intercambiar tempos e experiências múltiplas. Considerando, então, a relevância do ^{trabalho} trazer aspectos elucidadores da obra de Mia Couto, a Banca a considerou aprovada e recomenda a sua publicação.


Prof. Dr. Derivaldo dos Santos
Orientador e Presidente da Banca


Prof. Dr. Raimundo Leontino Leite Gondim Filho
Examinador Externo


Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima
Examinadora Interna


Aluisio Barros de Oliveira – Mestrando

OFERECIMENTOS

Aos de Apodi, minha terra natural, onde posso ser encontrado assim: Alúísio filho de Toinha casada com Dedé de Abília de Sinhô de Cota; ou Alúísio sobrinho de Maria de Abília, pois, assim como em África, cresci sabendo que um nome chama todos os outros que o compõe;

À minha Mãe Toinha e à minha Tia-Madrinha Maria, que partiram uma após a outra, na semana que antecedia os inícios dessa escrita;

Aos meus avós maternos, Raimundo do Vale e Sebastiana Romana da Conceição, de cujos sobrenomes se desenham estes caminhos: o dele, naturalmente tomado de empréstimo ao chão que o criou; o dela, firmado na fé;

Aos meus filhos e netos;

Especialmente à Ivonete de Paula Barros, vivências e errâncias que o Alzheimer não apaga dentro de nós;

Aos sempre amigos de tantas luas: Eva Maria (in memoriam), Válbia Carlos e Sérgio Chaves;

Aos meus alunos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me proporcionado força e sabedoria para cumprir meus propósitos;

Ao professor doutor Derivaldo dos Santos que, de modo paciente e rigoroso, mas sempre afável e receptivo, nos possibilitou a realização deste projeto;

À professora doutora Tania Lima e suas imprescindíveis lições poéticas sobre África(s) e mangues;

À professora doutora Rosanne Araújo e suas prestimosas observações na qualificação deste trabalho;

Ao colega e professor doutor Leontino pela amizade e sábias lições poéticas;

Aos professores do PPGEL, especialmente Ilza Matias, Marcos Falleiros, Humberto Hermenegildo, Andrey de Oliveira, Karina Chianca, Alex Begui e Márcio Venício, pelas preciosas lições;

Aos professores José Luiz, Lucimar Dantas, Francisco Paulo, Josefa e demais colegas do Departamento de Letras Vernáculas, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, pelo incentivo para que essa jornada tomasse as cores do dia;

Aos meus companheiros de jornada nos assuntos PPGEL, especialmente Edgley, Reno, Peterson, Leandro, Célia, Elizabeth, Mayara e Lanaiza;

Aos da Biblioteca Setorial do CCHLA e à Elisabete e Gabriel, atenciosos funcionários do PPGEL;

Ao amigo João Freire e suas alvissareiras notas e livros sobre os caminhos do além-mar;

Aos amigos – que não se enumeram – pelas compreendidas ausências e também, principalmente, pela paciência no ouvir vozes e assuntos de África...

*Nenhuma palavra
alcança o mundo, eu sei
Ainda assim,
escrevo
(Mia Couto, 1999)*

RESUMO

Sempre vista pelos olhos de fora, desconhecedores das línguas e outras “realidades” que a constitui, a África, notadamente Moçambique, agora se (re)inventa, palimpsesticamente, nas narrativas de seus griots, narradores e/ou contadores de histórias. Nossa dissertação pretende, pela análise crítica do romance *A varanda do frangipani*, demonstrar que o escritor moçambicano Mia Couto tenciona participar do processo de (re)construção de uma nação devastada por guerras e conflitos, baseado na crença de que o papel do escritor “é o de criar os pressupostos de um pensamento mais africano, para que a avaliação do seu lugar e do seu tempo deixe de ser feita a partir de categorias criadas pelos outros” (COUTO, 2005). Inicialmente, demonstraremos como o sistema literário moçambicano se constituiu; em seguida, a inserção da narrativa coutiana ante a tradição imperante e, por fim, pela análise dos elementos constituintes do romance escolhido, o modo como – feito *peça de resistência* à reificação, à coisificação do indivíduo no mundo contemporâneo –, a sua escritura se fará presente nesta partilha. Além de Mia Couto, contaremos em nossa empreitada com as lições de Candido, Noa, Hernandez, Adorno, Paz, Fonseca, Secco, dentre outros estudiosos da narrativa e da narrativa africana de língua portuguesa, notadamente a moçambicana.

PALAVRAS-CHAVES: Narrativa africana – Moçambicanidade – Resistência – Identidade cultural – Nação

ABSTRACT

Always seen by others eyes, unknown of the languages and other "realities" that constitute, the Africa, specially Mozambique, now (re)invent itself, palimpsestly, in narratives of your griots, narrators and/or storytellers. Our thesis intend, by the review of novel *Under the frangipani*, to demonstrate that the mozambican writer Mia Couto intends to participate the (re)construction of a devastated nation by war and conflicts, based on belief that the role writer "is to create requisites of a more african thought, to the assessment of your place and your time won't be done from categories created by others" (COUTO, 2005). At first, we show how the mozambican literary system consists itself; then, the insertion of coutian narrative against the prevalence tradition and, also, by the analysis of the constituent elements of the chosen novel, the way how – *made piece of resistance to reification, objectification of the individual in the contemporary world* –, your writing will be present in this sharing of the sensitive. Besides Mia Couto, in our work we'll counting on the lessons of Candido, Noa, Hernandez, Adorno, Paz, Fonseca, Secco, among others studios of african narrative and, specially, Mozambique narrative.

KEYWORDS: African Narrative – Mozambicanidad – Resistance - Cultural Identity - Nation

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Espreitando a morte, fotografia de Kevin Carter.

Figura 2 – Mapa de Moçambique

Figura 3 – O pangolim transita entre os vivos e os mortos

LISTA DE SIGLAS

- ABL – Academia Brasileira de Letras
- AEMO – Associação dos Escritores Moçambicanos
- AIM – Agência de Informação de Moçambique
- CEI – Casa dos Estudantes do Império
- CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
- DGS – Departamento Geral de Segurança
- FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique
- Frelimo – Partido Frelimo
- LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
- MANU – Mozambique African National Union
- MFA – Movimento das Forças Armadas
- MNR – Movimento Nacional de Resistência
- MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola
- ONU – Organização das Nações Unidas
- PCN – Partido da Coligação Nacional
- PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado
- RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana
- Renamo – Partido Renamo
- UEC – União dos Estudantes Comunistas
- UDENAMO – União Democrática Nacional de Moçambique
- UNAMI – União Africana de Moçambique Independente

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE SIGLAS

1. INTRODUÇÃO	14
2. ÀFRICA(S), MOÇAMBIQUE, MOÇAMBIKANIDADE, UMA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA	24
2.1. ÁFRICA, ÁFRICAS	25
2.2. ÁFRICA, UMA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA	30
2.3. MOÇAMBIQUE: O SISTEMA LITERÁRIO.....	39
2.3.1. A LITERATURA MOÇAMBIKANA E SUAS FASES	48
2.3.1.1. A fase colonial propriamente dita	50
2.3.1.2. A fase pró-nacional ou doutrinária	53
2.3.1.3. A fase pós-independência ou pós-colonial	61
3. MIA COUTO, ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE, UM CONTADEIRO DE HISTÓRIAS	65
3.1. MIA COUTO, ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE.....	66
3.2. FRELIMO: O POVO FAZ UM PAÍS	69
3.3. MIA COUTO: UM TRADUTOR DE SILÊNCIOS	76
3.4. A OBRA LITERÁRIA COUTIANA: UM TERRITÓRIO DE MISTIÇAGEM	79
3.5. OS TEXTOS DE OPINIÃO: UMA FALA AFRICANA	83
3.6. O PROCESSO DE ESCRITURA	88
4. MOÇAMBIQUE: UMA VARANDA PARA O ÍNDICO	93
4.1. AS NARRATIVAS.....	94
4.1.1. <i>Terra sonâmbula</i>	97
4.1.2. <i>O último voo do flamingo</i>	99
4.1.3. <i>A varanda do frangipani</i>	100
4.2. AS EPÍGRAFES	101
4.2.1. Das andorinhas, o escolhido	104
4.2.2. Na varanda do frangipani, uma vasta ferida	107

4.3. DA PERDA DA EXPERIÊNCIA AO NOVO ROMANCE	115
4.4. OS NARRADORES NA VARANDA	120
4.4.1. Ermelindo Mucanga se conta e conta os outros	121
4.4.2. Os motivos de Mucanga	124
4.4.3. Os motivos de Izidine Naíta	125
4.4.4. Izidine Naíta e as outras vozes na varanda	126
4.4.5. Na varanda, os sonhos se encontram	133
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	143

1 INTRODUÇÃO

A história de uma nação assemelha-se à épica literária: há que produzir uma narrativa sedutora que nos faça ter orgulho numa imagem, numa identidade que, sendo inventada e produto da História, nos pareça da ordem da Natureza. O mito tem essa função de converter o que é processo histórico numa espécie de essência.
Mia Couto (2005c)

Para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente.
Mia Couto (2005b)



Figura 1: Espreitando a morte – Pulitzer 1994 para Kevin Carter

Mungo Park, Houghton, Hornemann, Denham, Clapperton, Gondon Laing, René Caillé, Henri Barth, Livingstone, Burton, Speke, Stanley, Hermenegildo Capelo, Roberto Ivens, Serpa Pinto... Franceses, ingleses, belgas, alemães, bôeres, portugueses... Exploradores, conquistadores, comerciantes, missionários, estudiosos... Os olhos do mundo inteiro sempre estiveram voltados para a África.

Na fotografia (fig. 1), estamos em 1993, num recanto qualquer de Ayod, pequeno distrito do estado de Junqali, República do Sudão, região nordeste da África: os olhos do abutre pousam sobre a criança faminta. E espera. Pacientemente espera que a mesa se ponha. É uma pequena menina, totalmente desnutrida, vergando-se sobre a terra, esgotada, prestes a morrer... Em seu braço direito, uma pequena pulseira sinaliza que ela pertence a um campo alimentar da ONU. O fotógrafo sul-africano Kevin Carter observa.

O instantâneo lhe valerá depois o Prêmio Pulitzer de Fotojornalismo de 1994. O Pulitzer¹ é o mais importante prêmio norte-americano outorgado a pessoas que realizam trabalhos de excelência nas áreas de jornalismo, literatura e música. Na

¹ O **Pulitzer** foi criado em 1917 por desejo de Joseph Pulitzer; sendo administrado pela Universidade de Columbia, em Nova Iorque, e é anunciado sempre em abril. São 21 categorias e o ganhador leva 10 mil dólares e um certificado.

época, muitas vezes questionaram o porquê de ele não ter ajudado a pobre garota, mesmo a despeito de um código de conduta rígido e que recomendava aos fotógrafos, neste tipo de cenário, nunca se aproximarem das pessoas famintas pela possibilidade de transmissão de doenças. Ele confessou, mais tarde, o seu arrependimento. E afirmou ter açoitado o abutre, afugentando-o dali.

Dois meses depois de ter recebido o prêmio, Kevin Carter suicidou-se. Estava também amargurado pela morte de um de seus amigos íntimos e integrante do Bang-Bang Club², Ken Oosterbroek, morto em outro cenário da mesma guerra. Kevin Carter tinha 33 anos e deixou esta nota de despedida:

Estou deprimido... sem telefone... sem dinheiro pro aluguel... pra cuidar das crianças... pra pagar as contas... dinheiro!!!... Eu vivo assombrado pelas memórias vívidas de assassinatos e cadáveres e raiva e dor... de crianças famintas e feridas, de loucos com a felicidade no gatilho, quase sempre policiais, de executores de assassinos... Tenho que me unir ao Ken se tiver tanta sorte.³

Reveladora de acontecimentos históricos, políticos e sociais que se traduzem na decadência social e na degradação humana, a dramática situação captada pelas lentes de Kevin Carter denuncia e, ao mesmo tempo, alimenta o arsenal de imagens negativas sobre o Continente Africano, notadamente, a África Negra ou Subsaariana, localizada ao sul do Saara. Em cena, para os olhos do mundo, a esperança, desequilibrada, parece sucumbir diante dos olhos inertes, porque gananciosos, da fome. Os olhos do mundo. O abandono em que se encontra a criança, por analogia, é revelador da condição de miséria humana, subumana – nos diz a foto –, em que vive o povo africano.

Em “A Menor Mulher do Mundo”, um dos treze contos que compõe *Laços de*

² O **Bang-Bang Club** era um grupo de quatro amigos sul-africanos: Ken Oosterbroek, João Silva, Greg Marinovich e Kevin Carter. Eram fotojornalistas e se dedicaram a expor, aos olhos do mundo, o brutal regime do *apartheid* sul-africano. Em meados dos anos 80, Carter foi o primeiro a fotografar uma execução pública por “necklacing” na África do Sul e, ao longo da sua carreira, vivenciou incontáveis episódios de violência em teatros de guerra e de desastre humanitário. O “necklacing” consiste na colocação de um pneu à volta do pescoço da vítima em situação de linchamento. Ainda é prática comum nos dias de hoje. Nos subúrbios da Beira, Moçambique, cidade em que nasceu Mia Couto, mais de sete pessoas esse ano já foram espancadas e carbonizadas por populares. Fonte: <http://blog.uncovering.org>> Acesso em: 03 out. 2008.

³ No original: *I am depressed... without phone... money for rent... money for child support... money for debts... money!!!... I am haunted by the vivid memories of killings & corpses & anger & pain... of starving or wounded children, of trigger-happy madmen, often police, of killer executioners... I have gone to join Ken if I am that lucky.*

Família (1993), a escritora brasileira Clarice Lispector (1920–1977), pelo grotesco⁴, extrairá, de uma ainda mais escura África, o *leitmotiv* para compor a sua matéria narrativa ao focar, no meio do caminho do nada, nas profundezas da África Equatorial, o instante em que “o francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo” (LISPECTOR, 1993, p. 87), topará “com uma tribo de pigmeus de uma pequenez surpreendente” (*Ibidem*).

Iluminada pelas letras de Clarice Lispector, no mais de dentro do dentro da caixa, além de florestas e distâncias, no Congo Central, a Natureza a si própria excederá: entre os menores pigmeus do mundo, estava a menor mulher do mundo: uma mínima mulher, quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. “Escura como um macaco” (*Ibidem*), conforme anunciará à imprensa *Pretre*, o explorador francês.

Ela, com o seu pequeno concubino, vivia no topo do topo, entre mosquitos e árvores mornas de umidade “e folhas ricas do verde mais preguiçoso” (*Ibidem*). E “nos tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar” (*Ibidem*), a *menor mulher do mundo* estava *nua e... grávida!* [grifos e itálicos nossos para assinalar, além do preconceito, o aspecto religioso associado ao nome da personagem, pois “Pretre”, em francês, denota padre, em português].

Antes mesmo de a questão posta estar presente na ficção brasileira, principalmente no relevo dado por Clarice Lispector, percebe-se a sua recorrência na epopeia camoniana.

No Canto V, d’Os *Lusíadas*, (1572), Luís de Camões (c.1524 - 1580), nas estâncias ou estrofes de 37 a 60, já havia inaugurado o campo especulativo e imaginativo, todo envolto em mistério, e que sempre tem circundado o nosso conhecimento sobre o Continente Africano, agora pelo maravilhoso, na figura do gigante Adamastor, que faz surgir, num repente, diante de nossos olhos:

(...) 37 Porém já cinco sóis eram passados
Que dali nos partíramos, cortando
Os mares nunca de outrem navegados,

⁴ Segundo o verbete do Dicionário Houaiss da língua portuguesa: grotesco /ê/. (...) 4. *p.ext.* ART PLÁST CINE FOT LIT TEAT diz-se de ou categoria estética cuja temática ou cujas imagens privilegiam, em seu retrato, análise, crítica ou reflexão, o disforme, o ridículo, o extravagante e, por vezes, o *kitsh*. (...) 5. *p.ext.* que ou que se presta ao riso ou à repulsa por seu aspecto inverossímil, bizarro, estapafúrdio ou caricato. Aqui, disforme e extravagante.

Prosperamente os ventos soprando,
Quando uma noite, estando descuidados
Na cortadora proa vigiando,
Uma nuvem que os ares escurece.
Sobre nossas cabeças aparece.

(...) 60 Assim contava; e, co'um medonho choro,
Súbito de ante os olhos se apartou.
Desfez-se a nuvem negra, e co'um sonoro
Bramido muito longe o mar soou.
Eu, levantando as mãos ao santo coro
Dos anjos, que tão longe nos guiou,
A Deus pedi que removesse os duros
Casos, que Adamastor contou futuros

(Camões, 1974, p. 149-155)

Epopaico, Camões, neste Canto V, nos remete aos exploradores e missionários impelidos, a princípio, pela necessidade de alimentos para os seus reinos e, a seguir, pelos ganhos com metais preciosos e especiarias, que rasgaram o continente africano, num processo de “roedura”⁵, que remonta ao século XV, com a entrada portuguesa, até a partilha europeia e sua conquista na Conferência de Berlim (1884-1885), gerando consequências que chegam até os nossos dias.

Os missionários, ressaltamos, empenhados pela salvação das almas selvagens e preocupados em por termo ao massacre de negros, enquanto os exploradores, possuídos por um espírito aventureiro, despertado pelo imaginário sobre a África, constituído dos relatos sobre monstros, gigantes – o gigante Adamastor simboliza o maior de todos os obstáculos, o medo do desconhecido, agora conquistado pelo conhecimento –, pigmeus, mulheres-pássaros, homens-macacos, povos deformados, sem nariz e sem língua. E, noutra vertente, tomados pela ideia da existência de reinos riquíssimos e misteriosos, pela abundância de escravos, metais preciosos e especiarias. Escondida em seus propósitos, operava, segundo Leila Leite Hernandez (2008, p. 45), a ideia de conquista da África pela Europa.

⁵ Referência ao “mapeamento” da África pelas nações europeias e daí o desenvolvimento do processo exploratório pelos governos da França, da Grã-Bretanha, da Bélgica e de Portugal, dentre outros, nos séculos XVIII e XIX. Cf. Hernandez (2008), a historiografia portuguesa, considera como os marcos iniciais do seu “tempo africano”: a conquista de Ceuta, em 1415, a penetração na costa do Marrocos até a batalha de Alcácer-Quibir, travada, em 1578, entre D. Sebastião, rei de Portugal, e o rei do Marrocos. Ressalte-se que, muito antes dos portugueses, a partir do II milênio a.C., segundo Elikia M'Bokolo (2009, p. 38), “o Oceano Índico constituiu um espaço marítimo amplamente aberto, estabelecendo-se as relações da África tanto com os países asiáticos como com os Estados mediterrânicos”.

Enfim, vozes e olhares vários, de fora, sobre a África: ora pelo viés dos horrores das guerras e conflitos, conforme as premiadas fotografias do Bang-Bang Club e assemelhados, ora pelo viés do grotesco, tal qual o casal de pigmeus do conto de Clarice Lispector e, noutros instantes ainda, pelo viés do exótico, ou do maravilhoso, mas quase sempre envolto, como um sinal de desconhecimento, em todos os mistérios.

A África ainda permanece estranha, distante e desconhecida em muitos dos seus aspectos e, evidentemente, pela diversidade que a constitui, torna-se diferente, mas é uma diferença que remete à forma ignorada como o Brasil e a América Hispânica, segundo Tania Macedo e Vera Maquêa (2007, p.192),

se olham ainda nos dias de hoje. No Brasil a África é alguma coisa muito distante, mas distante também parecem o Chile, a Argentina, a Colômbia etc. É comum mesmo, nossos estudantes conhecerem a literatura francesa, alemã ou inglesa, mas nunca terem lido Borges, Bonasso, García Márquez, Lezama Lima... É claro que isso tem um sentido político se atentarmos para a história desses países.

O escritor moçambicano Mia Couto – pseudônimo literário de António Emílio Leite Couto – costuma dizer nas muitas entrevistas em que fala sobre sua obra, que para compreender o seu país, situado na costa oriental do continente africano, primeiro é preciso entender que as pessoas de lá não olham para o mundo a partir de uma lógica ocidental, um pensamento compartimentalizado. O africano, de um modo geral, tem uma relação profunda com a natureza e o meio em que vive.

A adoção de políticas de ação afirmativa que busca redefinir esse estranho, exótico e misterioso olhar do mundo sobre o Continente Africano já está em andamento. E não nos referimos, no caso brasileiro, sobre a introdução da História da África nos currículos escolares do ensino básico, num esforço resultante da tentativa de redefinição do papel dos afrodescendentes na formação do povo brasileiro⁶, assim como a adoção de política de quotas para o seu ingresso nas

⁶ Desde 20 de dezembro de 1996, com o advento da LDB, ainda no governo Fernando Henrique Cardoso, que tal assunto vem sendo tratado em nossas esferas político-educacionais. Em janeiro de 2003, no governo Luiz Inácio Lula da Silva (2003 – 2010), a Lei 10.639/2003 tornou obrigatório o ensino de história e cultura africana e afrodescendente na educação básica das escolas públicas e privadas. Segundo o coordenador-geral de Diversidade do Ministério da Educação (MEC), Antônio Mário Ferreira, do governo Dilma Vana Rousseff (2011 – atualidade) em matéria jornalística publicada, em 06.04.2011, às 16:37, no sítio www.jornaldoparaná.com.br, ficará pronto no segundo semestre deste ano, o material pedagógico para o ensino obrigatório da história da África nas escolas da rede pública e do setor privado, pois “livros estão sendo elaborados para professores e alunos, desde o nível infantil até o ensino médio e fundamental”. Além disso, ele nos garante, “será

universidades públicas. Decerto, medidas orientadas para a reversão das sequelas da escravidão e do ciclo de desvantagens cumulativas nela originário. Mas sim, a crescente expansão da reflexão e da pesquisa acadêmica sobre a população brasileira afrodescendente e sobre a África, assim como uma resistência que gradativamente vai diminuindo na admissão de conteúdos ligados à História da África, à Cultura e Identidade Negra e à Literatura Africana nos currículos universitários.

Atualmente, olhares em novas perspectivas, e que expressam o desejo de Nação – a moçambicanidade⁷ –, insurgem-se em narrativas, movimentos, imagens e vozes, de dentro, no caso de Moçambique, nosso interesse. Dentre os autores e intelectuais que traduzem o estado de espírito dos moçambicanos, em torno de sua identidade cultural, destacam-se Noêmia de Sousa, José Craveirinha, Jorge Viegas, Sebastião Alba, Ungulani Ba Ka Khosa, Luís Carlos Patraquim, Heliodoro Baptista, Leite Vasconcelos, Ruy Duarte de Carvalho, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo, João Paulo Borges Coelho, Lilia Momplé, Eduardo White e Mia Couto.

Partindo, pois, de tais considerações, nossa dissertação pretende, pela análise crítica do romance *A varanda do frangipani*⁸, demonstrar o modo como o escritor moçambicano Mia Couto, baseado na crença de que o papel do escritor africano “é o de criar os pressupostos de um pensamento mais nosso, para que a avaliação do nosso lugar e do nosso tempo deixe de ser feita a partir de categorias criadas pelos outros” (COUTO, 2005b, p. 59-60), participa do processo de

disponibilizado um atlas, que relaciona a África com os demais continentes e, em especial, a ligação com o Brasil e a América Latina”. No tocante à política de quotas, o Estatuto da Igualdade Racial encontra-se aprovado pela Lei Ordinária N.º 12.288/2010, cuja discussão foi iniciada através do Projeto de Lei N.º 6264, de 25 de novembro de 2005. O Projeto de Lei N.º 180, de 25 de novembro de 2008, que dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e estaduais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio, encontra-se ainda em tramitação na Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania, do Senado Federal. Disponível em: www.senado.gov.br> Acesso em 30 abr. 2011.

⁷ *Moçambicanidade* é um conceito em processo permanente de construção (coletiva) e que se atrela ao sonho de pertencimento a um País-Nação: Moçambique. *Sotaques da terra, língua do chão*. “A proposta de uma identidade nacional funda-se na procura das próprias raízes e na sua projeção na modernidade, evitando a mediação “estrangeira” (CABAÇO, 2002, p. 397)”. De Mia Couto (1999), nos assomam versos do seu “Poema mestiço”: escrevo mediterrâneo /na serena voz do Índico //sangro norte /em coração do sul //na praia do oriente /sou areia náufraga /de nenhum mundo //hei de /começar mais tarde //por ora /sou a pegada /do passo por acontecer. No final do poema, marcas do tempo, um eterno recomeçar: *Janeiro 1985*.

⁸ A partir daqui, para fazermos referência ao romance *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, editado no Brasil, em 2007, pela Companhia das Letras, São Paulo, usaremos AVF, seguido da devida indicação de página(s).

(re)construção de uma Moçambique devastada por guerras e conflitos.

O romance em questão trata da história de Izidine Naíta, um moçambicano assimilado, em retorno ao seu país, após anos de estudos no estrangeiro. Agente de polícia, ele está incumbido de investigar o assassinato de Vasto Excelêncio, diretor de um asilo de velhos, instalado na fortaleza de São Nicolau. Neste mesmo lugar, se encontra enterrado – sem cruz e sem mármore – sob a sombra de uma frangipaneira, o carpinteiro Ermelindo Mucanga, que morreu em 1975, às vésperas da Independência de Moçambique. Agora, vinte anos depois, as autoridades do país querem fazer de Mucanga um herói nacional. E ele se sente *atrapalhaço* (AVF, p. 12). Enfim, as histórias de Izidine Naíta e Ermelindo Mucanga, com outras tantas, envoltas em perfumosas flores jasmims de uma magrita frangipaneira, numa varanda para o Oceano Índico, se entrecruzam para contar também a história recente de Moçambique, marcada pela violência do colonialismo e pela sobrevivências das antigas tradições.

Na medida em que, sendo representação, a ficção transgride e aponta para outras possibilidades do real, a fala de Mia Couto sobre o papel do escritor africano – revestida pela experiência adquirida nas trincheiras da Frente de Libertação de Moçambique, FRELIMO – remete ou sinaliza para o que podemos apreender, na esfera estética, como *funções* possíveis da literatura: *a formadora, a humanizadora e a social*. Nesse sentido, podemos associá-la ao que diz Antonio Candido (2004), em sua obra *Vários escritos*, e Compagnon (2009), em *Literatura para quê?*

O primeiro, em seu célebre artigo “O direito à literatura”, ao colocá-la entre os direitos fundamentais, nos dirá ser [a literatura] “fator indispensável de humanização”, tendo sido por isso, nas nossas sociedades “um instrumento poderoso de instrução e de educação”, vez que “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”. Para Candido, “a literatura humaniza em sentido profundo, porque faz viver”. E, por humanização, ele entende ser:

O processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (*Ibidem*, p. 180).

A literatura assim, na visão do crítico, poderá desenvolver em nós uma quota de humanidade, ao nos tornar mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.

E o segundo, tentando responder ao desafio assumido diante de entusiasta plateia, em sua aula de 2006, intitulada “*Literatura para quê?*”, no Collège de France, dentre outros argumentos, se utilizará de uma resposta dada por Sartre, em debate promovido pelo jornal *Clarté*, da UEC, sobre “O que a literatura pode fazer?”, quando nos dirá que, fiel ao espírito das Luzes, Sartre imputava à literatura – mesmo que “não haja livro que tenha impedido uma criança de morrer” – o poder de nos fazer escapar “das forças de alienação ou de opressão”. Para Compagnon, então, “a literatura é de oposição: ela tem o poder de contestar a submissão ao poder. Contrapoder, revela toda a extensão de seu poder quando é perseguida” (*Ibidem*, p. 34). E, mais adiante, o autor concluirá que,

a literatura deve ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida” (*Ibidem*, p. 47).

Nosso trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “África(s), Moçambique, moçambicanidade: uma literatura africana de língua portuguesa”, nossa proposta é a de apresentar uma panorâmica sobre o processo de instauração do sistema literário⁹ moçambicano, as várias fases com que ele se apresenta, a sua consolidação até a inserção, nos anos oitenta, do século XX, do escritor Mia Couto. O suporte para o nosso estudo será fornecido, dentre outros, por pesquisadores da cultura e literatura africana como Francisco Pedro dos Santos Noa, Maria Nazareth Soares Fonseca, Tania Macedo, Rita Chaves, Valdemir Zamparoni, além das entrevistas e *outros híbridos textos* do próprio Mia Couto.

No segundo capítulo, intitulado “Mia Couto: entre a tradição e a modernidade, um *contadeiro* de estórias”, a partir dos estudos de Octavio Paz, Antonio Candido, dentre outros, demonstraremos o modo como Mia Couto, revestido de sua

⁹ Aqui, tomamos de empréstimo, a concepção de *sistema literário* formulada por Antonio Candido (2009), em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Em Moçambique, salientamos, ao invés de uma obra marco, as páginas literárias da imprensa se constituirão como mecanismos transmissores, ligando os produtores literários aos seus receptores, conforme nos garante o professor e crítico literário moçambicano Francisco Noa (1996).

experiência nas fileiras da Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO, mas sem perder de vista a criticidade, se aproximará da tradição imperante, o romance ocidental, a fim de, feito *contadeiro de estórias*, participar do processo de (re)constituição da história cultural do seu país e, pela moçambicanidade, da fundação do moderno romance africano de língua portuguesa.

No terceiro capítulo, sob o título de “Moçambique: uma varanda para o Índico”, procederemos à leitura crítica do romance *AVF*, a fim de demonstrar, pela análise dos seus elementos constitutivos, a presença de vozes que pedem silêncio para quebrar o silêncio sobre si, pelo desejo manifesto de participação no projeto de (re)invenção literária da nação moçambicana. Gérard Genette (2006), em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, e Antoine Compagnon (2007), *n’O trabalho da citação*, serão, em princípio, os nossos guias *no abrir do texto*. Mas também, como suporte, nos faremos valer das reflexões sobre a problemática da narração e do narrador presentes em *Experiência e pobreza* (1996), de Walter Benjamin, e em *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2008), de Theodor W. Adorno, para quem o paradoxo de não se poder mais narrar, embora a forma do romance exija a narração, se constituirá num dos problemas fundamentais da literatura contemporânea. Também nos faremos acompanhar, dentre outras sabenças “em África”, de alguns textos de Mia Couto constantes em *Pensatempos: textos de opinião* (2005) e *E se Obama fosse africano e outras interinvenções* (2009).

Enfim, em nossa análise de *AVF*, buscaremos demonstrar o modo como Mia Couto problematiza, na tensão crítica que envolve as vozes de antigamente (os velhos asilados: memória/tradição) e de hoje (o agente de investigação: modernidade), a (re)constituição da moçambicanidade como traço identitário nacional. E, dentre essas vozes, também nos guiará a de Ermelindo Mucanga, o narrador de *AVF* que, seguindo os conselhos de um pangolim¹⁰, antes deverá **remorrer** para descansar em paz.

¹⁰ Espécie de halakavuma, mamífero coberto de escamas que se alimenta de formigas, cuja crença moçambicana nos ensina ser ele um habitante dos céus e que desce à terra para transmitir aos chefes tradicionais as novidades sobre o futuro, conforme glossário que costuma constar na parte final dos livros do escritor Mia Couto, explicando sobre os termos de origem moçambicano e que podem ser desconhecidos do leitor. A editora responsável pela publicação dos livros de Mia Couto em Portugal e no Brasil opta por manter a grafia do português de Moçambique.

2 ÁFRICA(S), MOÇAMBIQUE, MOÇAMBIKANIDADE: UMA LITERATURA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA

Lição que se aprende dos “tradicionalistas”, dos “conhecedores” e “fazedores de conhecimento” nas “escolas” de ofícios, segundo Hampâté Bâ (1982):

O **ferreiro** forja a palavra,
O **tecelão** tece,
O **sapateiro** amacia-a curtindo-a
[grifos nossos]

2.1 ÁFRICA, ÁFRICAS

O nome África, de origem controvertida, designou, segundo Philippe Hugon (2009, p. 11),

primeiramente a *Ifriya* (da palavra berbere *ifri*, “rochedos”, [caverna]) ou a *Província África* dos romanos (atual Tunísia); depois, progressivamente, o Magreb e o conjunto do continente. Os termos África negra e, depois, ao sul do Saara ou subsaariana foram sucessivamente empregados.

África. Áfricas. De enormes contrastes: uma e plural. Uma, a *África branca*, arábico-mediterrânea, se considerarmos a porção do litoral sul do Mediterrâneo, que inclui os países de Marrocos, Argélia, Tunísia, Líbia e Egito. No *intermezzo*, parte da Mauritânia, do Sudão e do Chade. Outra, a *África Negra*, ao sul do Saara, subsaariana, que compreende 49 Estados-Nações, um Departamento Francês de Ultramar, a Ilha de Mayotte, além de uma porção espanhola representada pelas Ilhas Canárias¹¹.

Separadas pelo deserto do Saara, aparentemente incomunicáveis, as Áfricas, em tempos remotos, pareciam se ignorar. No entanto, fontes arqueológicas apontam a existência de comunicações transaarianas diretas entre a África mediterrânea e a África Negra através das “estradas dos carros”, pelo menos já no primeiro milênio a.C.

Sobre tal, nos diz o historiador de origem congoleza Elikia M’Bokolo (2009, p. 34):

[Eram] “carros”, puxados por bois nos usos locais e por cavalos nas trocas a longa distância, [que] mantiveram-se como (...) meio de transporte através do Saara até a aparição dos camelos, que tinham sido uma raridade na África do norte até o começo da nossa era (R. Mauny) e cuja utilização se generalizou rapidamente a partir dos séculos III-IV.

Se a história da África norte-saariana esteve antes ligada àquela da bacia

¹¹ As Canárias, após a Segunda Guerra Mundial, optou pela autonomia, ligando-se à Espanha. Em 1976, Mayote ou Ilha dos Perfumes assinou um acordo de “autonomia” com a França. A Mauritânia, o Sudão e o Chade apresentam parte dos seus territórios entre a *África branca* e a *negra*. O 49º país é o Sudão do Sul que se tornou independente do restante do Sudão em 09.07.2011. O país nasceu a partir de um acordo de paz firmado em 2005, após 12 anos de uma guerra civil que deixou 1,5 milhão de mortos.

mediterrânea, é amplamente reconhecido que as civilizações do continente africano, pela sua variedade linguística e cultural, formam – em graus variados – as vertentes históricas de um conjunto de povos e sociedades, unidos por laços seculares. Tal é o pensamento expresso pelo senegalês M. Amadou-Mahtar Mibrow, diretor geral da UNESCO (1974-1987), em prefácio à prestigiosa coleção de *História Geral da África*¹², encetada pela UNESCO, como forma de demonstrar que diversas técnicas e tecnologias, hoje utilizadas, são originárias do continente, bem como provar que a região era constituída por sociedades organizadas, e não por tribos, como se costuma pensar.

Desejosos de suas riquezas e fascinados pelos seus mistérios, os olhos do mundo inteiro sempre estiveram voltados para lá¹³.

Atualmente, olhares atravessados oscilam entre o afropessimismo, vislumbrando guerras, epidemias, fome, e o afrocentrismo, segundo o qual “os males da África provêm do exterior, desde o tráfico escravagista, passando pela colonização, até os dramas atuais” (HUGON, 2009, p. 15). Sob estes olhares – entre a tradição e a modernidade, o individualismo e o comunitarismo –, os clichês, numa tensão dialética, se alastram: de uma África subdesenvolvida, atrasada, presa às suas tradições vindas de eras remotas, a uma África vítima, explorada e alienada, que justifica o enfoque humanitarista da compaixão ou a geopolítica do anticolonialismo.

Os dados estatísticos corroboram e apontam-na no último lugar da classe internacional, como um sujeito passivo, mais globalizada do que globalizadora, em

¹² Em 1964, a UNESCO dava início a uma tarefa sem precedentes: contar a história da África a partir da perspectiva dos próprios africanos. Desse esforço hercúleo, quase 30 anos depois, 350 cientistas coordenados por um comitê formado por 39 especialistas, dois terços deles africanos, nas quase dez mil páginas que constituem os oito volumes da Coleção *História Geral da África* – editada em inglês, francês e árabe entre as décadas de 1980 e 1990 –, completaram o desafio de reconstruir a historiografia africana livre de estereótipos e do olhar estrangeiro. Para disseminar entre a população brasileira esse novo olhar sobre o continente, a UNESCO no Brasil, em parceria com a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade do Ministério da Educação (SECAD/MEC) e a Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), viabilizaram a edição completa em português da Coleção, considerada até hoje a principal obra de referência sobre o assunto. A obra encontra-se disponível para *download* em <http://portal.mec.gov.br>

¹³ Não nos caberá fazer, pela natureza do trabalho que nos propomos, uma descrição histórica exaustiva sobre o Continente Africano; o processo de “roedura” iniciado pelos portugueses no século XV; a sua partilha pelas potências europeias na Conferência de Berlim (1884-1885); os tratados bilaterais; etc. A África referida, doravante, será a subsaariana, notadamente a África na qual se insere a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP – Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe. No momento, o nosso maior interesse será Moçambique.

constantemente conflitos internos:

com 10% da população mundial, ela representa um 1% do produto interno bruto (PIB) mundial, 1,3% do comércio mundial e 2% do investimento direto externo (IDE). Seus indicadores de pobreza são os mais elevados no mundo. A África compreende 33 dos 48 países com baixo índice de desenvolvimento humano (IDH). Conta 180 milhões de subnutridos e 25 milhões de pessoas infectadas pelo vírus da AIDS (*Ibidem*, p. 16).

Mas não é só isto. No contraste da paisagem é possível vislumbrar as suas “dinâmicas internas”.

A África Negra, a partir das décadas de 60 e 70, no século XX, de sujeito passivo passou a atuar como coadjuvante e o seu peso, segundo Hugon (*Op cit.*, p. 16-17), é cada vez maior nos planos demográficos e cultural, vez que

os países africanos conseguiram administrar, desde suas independências, a triplicação de sua população e a quintuplicação de sua população urbana, bem como a manutenção das fronteiras constitutivas dos Estados-nações em via de emergência. Num lapso de duas gerações eles promoveram consideráveis transformações culturais e estruturais. Salvo exceções, o mundo rural se deslocou para a cidade, passando a ter acesso à infraestrutura, imagens e novas referências culturais. As transformações institucionais são consideráveis, sejam elas as reformas fiscais, a liberalização ou os progressos da democratização. Os atores de baixo se mostraram capazes de inventar, de inovar, de criar atividades para a satisfação das necessidades essenciais. As economias populares ou “informais” constituíram-se em modos de acomodação, de engenhosidade, de vida ou de sobrevivência para muitos. O desenvolvimento das infraestruturas, dos sistemas de ensino e de saúde, dos aparelhos produtivos, assim como a emergência de elites instruídas ou da sociedade civil fazem com que a África do século XXI seja bastante diferente do que era quando da descolonização. Um processo de democratização está em curso, e o *apartheid* desapareceu.

Assim, quando se fala em África, as configurações são múltiplas. *As Áfricas, pois são tantas!*, nos alertaria, possivelmente, em língua de estrada (modernidade) ou de corta-mata (tradição), um griot¹⁴, narrador ou contadouro de histórias.

¹⁴ Entre os bambara, grupo que forma a base da população da atual República do Mali, na África Oriental, *griot* é o nome dado pelos franceses ao diéli que se assume como “contador de histórias, mestre da palavra, depositário da memória e da história dos povos africanos”. Entre outros guardiões, eles são os transmissores dos conhecimentos das ciências da vida material e imaterial, das normas sociais, dos mitos, lendas, entre outros, influenciando efetivamente as sociedades nas quais estão inseridos. Cf. o etnólogo e filósofo malinês Amadou Hampâté Bâ (2003), os *griots* em África são agentes da comunicação e formam uma corporação profissional compreendendo músicos, cantores e também sábios genealogistas itinerantes ou ligados a algumas famílias cuja história cantavam e celebravam, podendo ser divididos em três categorias: *griots* genealogistas, *griots* embaixadores e

Certamente, um dos “guardiões da palavra falada”, responsável pela transmissão, geração a geração, das notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos. Enfim, da tradição.

Mia Couto, prefaciando Leila Leite Hernandez (2008), em seu imprescindível *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*, se e nos interroga, mesmo desconfiando da impossibilidade de uma resposta:

Quando se fala de África, de que África estamos falando? Terá o continente africano uma essência capturável? Haverá uma substância exótica que os caçadores de identidades possam recolher como alma africana? (...) É a própria pergunta que necessita ser interrogada. São os pressupostos que carecem ser abalados. E **onde se enxergam essências devemos aprender a ver processos históricos, dinâmicas sociais e culturas em movimento** [grifos nossos].

Em momento anterior, precisamente em agosto de 2003, ao proferir palestra para a Associação Moçambicana de Economistas, em Maputo, Mia Couto, pela moçambicanidade, entre a voz e a letra, procurava alinhar o seu pensamento:

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**. Não há economia actual que não se alicerce em trocas. Pois **não há cultura humana que não se fundamente em profundas trocas de alma** (Couto, 2005b, p. 19), [grifos nossos].

África(s), mosaico de heterogeneidades, tecido a ser feito da complexa diversidade cultural de seus povos, numa empreitada a exigir constantes e atentas (re)leituras: além dos olhos, todos os sentidos em alerta, tanto no campo, na *alta brousse*, isto é, entre aqueles que vivem longe das cidades e aldeias, mas também nos centros urbanos, onde os guardiões da palavra falada, os griots, em performances, transmitem-na de geração em geração.

griots músicos. Diéli é quem tem a força vital e circula pela sociedade tal como o sangue em nosso corpo. O feminino é **griote**. Em África, nos ensina Ampâté Bâ (*Op cit.*) “*cada ancião que morre é uma biblioteca inteira que se queima*”. A frase expressa 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.*

Sobre os que detêm o “conhecimento da palavra falada” por revelação divina, registra Leila Hernandez (*Op cit.*, p. 28),

são denominados ‘tradicionalistas’ e transmitem-no com fidelidade, uma vez que a palavra tem um caráter sagrado derivado de sua origem divina e das forças nela depositadas. Significa dizer que a fala tem sua relação direta com a harmonia do homem consigo mesmo e com o mundo que o cerca. Assim, a mentira é execrada, pois aquele que corrompe a palavra corrompe a si próprio.

Segundo Hampâté Bâ (1982, p.174), “na África tradicional, àquele que falta à palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e da sociedade. Seria preferível que morresse, tanto para si próprio como para os seus”.

Atento a tantos contínuos movimentos, o pesquisador moçambicano Lourenço Joaquim da Costa Rosário (1989, p. 8) nos alerta sobre o fato de que, na atualidade, não considerar o peso da Tradição Oral nas atividades culturais e artísticas do povo de Moçambique é correr o risco de não alcançar, de fato, a compreensão do sentido da escrita que ali se pratica, vez que essa “literatura escrita” só tomará o seu sentido de moçambicanidade, na medida em que não se ignorar a nascente de onde jorra as suas linhas águas, a sua polivalência cultural, o seu caráter diferencial.

Assim, para desvendá-la é preciso estar atento ao rumorejo das mestiças águas que se reúnem no Índico, pois, é neste oceano de dimensões múltiplas que elas, umas com as outras, costumam entrar em polifônicos diálogos, numa profusão de paródias, feito escrita e escritura, a produzir sentidos, entretecidos de “realidades africanas”. E um texto, desta tessitura, para lembrar Barthes (2004, p. 64):

Não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus) mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações oriundas dos mil focos da cultura.

Neste sentido, entretecido de sotaques e sabenças, salutar se torna o aviso dado pelo “velho-criança” Navaia Caetano a Izidine Naíta, o agente de polícia encarregado de investigar o assassinato do administrador da velha fortaleza, Vasto Excelêncio:

Chegue-se mais à luz, não receie o fumo. Nem tenha medo de queimar: não há outra maneira de me escutar. Minha voz se está enfraquecendo, mais débil ficando à medida que eu desfiar estas

confidências. Enquanto ouvir estes relatos você se guarde quieto. O *silêncio é que fabrica as janelas por onde o mundo se transparenta*. Não escreva, deixe esse caderno no chão. Se comporte como água no vidro. *Quem é gota sempre pinga, quem é cacimbo se evapora*. Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha. É que nós vivemos muito oralmente (AVF, p. 26 [grifos nossos])

E será nesta África-Moçambique, pós-colonial¹⁵, banhada pelo Oceano Índico, visitada pelos portugueses ainda no século XV¹⁶, que empreenderemos, pela escrit(ur)a de Mia Couto, tendo o romance *A varanda do frangipani* (2007), notadamente o seu narrador-autor, o *ferreiro* Ermelindo Mucanga, como guia, a nossa travessia.

Certamente, esta caminhada haverá de nos exigir os sentidos em alerta, na esperança de apreender como esta escrit(ur)a – terra, árvore, céu –, ainda *em processo*, conseguirá ganhar, no desejo de Mia Couto (2005, p. 224-225),

sotaques do chão, fazer-se seiva vegetal e, de quando em quando, sonhar o voo da asa rubra [flamingos]. É uma resposta pouca perante os fazedores de guerra e construtores da miséria. Mas é aquela em que apostei a minha vida e o meu tempo de viver.

Para tal fim, necessário se faz que acompanhemos o modo como se constitui na África lusófona, especialmente em Moçambique, essa literatura feita de sonhos e errâncias mestiças vindos dos mares índico e atlântico, em fluidos trânsitos, todas as faces e frases: indianos, europeus, chineses, brasileiros, moçambicanos...

2.2 ÁFRICA, UMA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA

África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender e de caber nos compêndios de africanistas. O nosso continente é o resultado de diversidades e de mestiçagens.
Mia Couto, 2005b

Identidade // Preciso ser um outro / para ser eu mesmo //(...) // No mundo que combato / morro / no mundo por que luto / nasço.
Mia Couto, 1999

¹⁵ Uso o termo *pós-colonial* no sentido de “depois da independência”.

¹⁶ Cf. HERNANDEZ (2008, p. 582), o litoral leste do continente africano começou a ser visitado pelos portugueses entre os anos de 1497 e 1499, na primeira viagem de Vasco da Gama à Índia, dando início a uma ligação marítima regular entre o Ocidente e o Oriente. O navegador português chegou à ilha de Moçambique em 1498.

A escrita literária africana de língua portuguesa¹⁷ praticada em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe será resultante, desde as suas primeiras tentativas de constituição, da tensão que envolve as realidades às quais não podia ficar alheio o escritor africano, até às suas respectivas datas de independência: (1) a sociedade colonial, com as suas condutas de assimilação¹⁸, tendo os modelos europeus de escrita como espelho, e (2) a sociedade africana, multifacetada em seus usos e costumes, calcados numa tradição marcadamente oral, conforme constatado por Fonseca e Moreira (2007, p.14):

a escrita literária expressava a tensão existente entre esses dois mundos e revelava que o escritor, porque iria sempre utilizar uma língua europeia, era um “homem-de-dois-mundos”, e a sua escrita, de forma mais intensa ou não, registrava a tensão nascida da utilização da língua portuguesa em realidades bastante complexas. Ao produzir literatura, os escritores forçosamente transitavam pelos dois espaços, pois assumiam as heranças oriundas de movimentos e correntes literárias da Europa e das Américas e as manifestações advindas do contato com as línguas locais.

Escrever em português, a língua do colonizador, tornou-se, então, um dilema crucial para os escritores da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP. Nessa direção, seria, simbolicamente, um *morrer para nascer de novo*, como se depreende da leitura dos versos do moçambicano Mia Couto, no poema “Identidade”, epígrafe desse capítulo.

Tal fato não acontece diferente na África francófona ou anglófona, mesmo diante das diferenças entre a política colonial francesa e a britânica. A primeira, em linhas gerais, pretendia, pela *assimilation*, transformar os africanos “selvagens” em negros e negras franceses “evoluídos”, enquanto que a política dos ingleses interessou-se bem menos por formar os anglo-saxões negros. Tratando de tal assunto, nos dirá o filósofo Kwame Anthony Appiah (2010, p. 20):

Apesar dessas diferenças, as elites francófonas e anglófonas não apenas usam as línguas coloniais como meio de governo, como também conhecem e amiúde admiram a literatura dos seus ex-

¹⁷ Usaremos “literatura africana de língua portuguesa”, ao invés de “literatura africana de expressão portuguesa”, pois, conforme Alfredo Margarido (1980, p. 8), manter-se fiel à “expressão” portuguesa seria contraditório relativamente à “substância nacional da escrita”, além de reforçar lastro neocolonialista. Ademais, o autor propõe, nós também, que se reconheça as várias literaturas nacionais como específicas.

¹⁸ Por “conduta de assimilação” compreenda-se o seguimento de estatuto criado pelo sistema colonial para diferenciar aqueles que assumiam a cultura portuguesa em detrimento da sua.

colonizadores, havendo optado por escrever uma literatura africana moderna em línguas europeias. Mesmo depois de uma brutal história colonial e de quase duas décadas de contínua resistência armada, a descolonização da África portuguesa, em meados dos anos 70, deixou atrás de si uma elite que redigiu as leis e a literatura africanas em português.

Appiah, (*Op cit.*), que é filho de inglesa e africano, nos alerta:

Isso não equivale a negar que haja vigorosas tradições vivas de cultura oral – religiosa, mitológica, poética e narrativa – nas maioria das línguas “tradicionais” da África abaixo do Saara, nem a ignorar a importância de algumas línguas tradicionais escritas. Mas, **para abrir caminho** fora de suas próprias comunidades e **adquirir o reconhecimento** nacional, para não falar do internacional, a maioria das línguas tradicionais – com a exceção óbvia do swahili – tem que ser traduzida [grifos nossos].

No contexto acima referido e diante da diversidade que dificulta naturalmente a formação de uma única comunidade linguística tradicional, os escritores africanos, segundo Appiah (*Op cit.*, p. 20):

[quase todos] que procuraram criar uma tradição nacional, transcendendo as divisões étnicas dos novos Estados africanos, tiveram de escrever em língua europeias ou correr o risco de ser vistos como particularistas, identificados com as antigas fidelidades e não com as novas (Uma exceção interessante é a Somália, cujo povo tem a mesma língua e as mesmas tradições; não obstante, ela conseguiu passar uma década, depois da independência, em que suas línguas oficiais foram o inglês, o italiano e o árabe).

No processo de constituição, em língua portuguesa, do imaginário coletivo dos países lusófonos, o contato que será estabelecido com os escritores brasileiros – poetas e romancistas –, será de fundamental importância. Inicialmente, o contato dar-se-á através dos textos que circulavam nos periódicos africanos e, posteriormente, nas obras literárias e revistas brasileiras, como *O Cruzeiro*¹⁹, por exemplo, assim nos disse Mia Couto, por ocasião do relançamento dos livros de Jorge Amado, em evento realizado no Brasil, em São Paulo, nos idos de 2008:

Nas décadas de 50, 60 e 70, os livros de Jorge cruzaram o Atlântico e causaram um impacto extraordinário no nosso imaginário coletivo.

¹⁹ A revista brasileira *O Cruzeiro*, fundada pelo escritor e jornalista português Carlos Malheiro Dias (1875-1941), foi publicada pelos Diários Associados, do jornalista Assis Chateaubriand (1892-1968), de novembro de 1928 a julho de 1975, com circulação em Portugal e nas colônias portuguesas que mantinham costumeiras relações comerciais com o Brasil. Fonte: <http://www.diariosassociados.com.br/> Acesso em 11 nov. 2011.

É preciso dizer que o escritor baiano não viajava sozinho: com ele chegavam Manuel Bandeira, Lins do Rego, Erico Veríssimo, Rachel de Queirós, Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e tantos, tantos outros. Em minha casa, meu pai – que era e é poeta – deu o nome de Jorge a um filho e de Amado a um outro. (...) Na minha família, a paixão brasileira se repartia entre Graciliano Ramos e Jorge Amado. Mas não havia disputa. Graciliano revelava o osso e a pedra da nação brasileira. Amado exaltava a carne e a festa desse mesmo Brasil (COUTO 2009, p. 66).

Tentando responder o porquê desse fascínio e dessa adesão imediata e duradoura pelo português brasileiro, após invocar testemunhos de outros colegas da CPLP, como o escritor Gabriel Mariano, de Cabo Verde, o escritor Luandino Vieira, o poeta Mário António e o cantor Ruy Mingas, de Angola, os poetas Noémia de Sousa e José Craveirinha, de Moçambique, Mia Couto categoricamente afirmará a valia desse encontro na definição de uma situação que em princípio parecia representar, simbolicamente, uma derrota para o escritor africano, que seria o abandono da sua língua pela do colonizador (*Ibidem*, p. 70):

No outro lado do mundo se revelava a possibilidade de um outro lado da nossa língua. Na altura, nós carecíamos de um português sem Portugal, de um idioma que, sendo do Outro, nos ajudasse a encontrar uma **identidade própria**. Até se dar o encontro com o português brasileiro, nós falávamos uma língua que não nos falava. E ter uma língua assim, apenas por metade, é um outro modo de viver calado. **Jorge Amado e os brasileiros nos devolviam a fala, num outro português, mais açucarado, mais dançável, mas a jeito de ser nosso** [grifos nossos].

A respeito dessa *identidade própria* do africano, é elucidativo o poema “Naturalidade”, do poeta Rui Knopfli (1932-1997)²⁰:

Europeu, me dizem.
Eivam-me de literatura e doutrina
europeias
e europeu me chamam.

- 5 Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum
pensamento europeu.
É provável... Não. É certo,
mas africano sou.
Pulsa-me o coração ao ritmo dolente
- 10 desta luz e deste quebranto.
Trago no sangue uma amplidão

²⁰ Cf. KNOPFLI, Rui. *Antologia poética*. Eugênio Lisboa, organizador. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

de coordenadas geográficas e mar Índico.
 Rosas não me dizem nada,
 caso-me mais à agrura das micaias
 15 e ao silêncio longo e roxo das tardes
 com gritos de aves estranhas.

Chamais-me europeu? Pronto, calo-me.
 Mas dentro de mim há savanas de aridez
 e planuras sem fim
 20 com longos rios langués e sinuosos,
 uma fita de fumo vertical,
 um negro e uma viola estalando.

“Trago no sangue uma amplidão /De coordenadas geográficas e mar Índico” (versos 11 e 12), pois natural de Inhambane, Moçambique, Rui Knopfli, em seu poema, confessa-se, no “ritmo dolente /desta luz e deste quebranto” (versos 9 e 10), ser de alma profundamente africana, a despeito da origem europeia de seus pais. Certamente, “chamam-lhe” europeu, mas o poeta inicialmente recusa a Europa não apenas como unidade cultural, “eivam-me de literatura e doutrina /europeia” (versos 2 e 3), mas também possuidora de uma natureza que nada lhe diz: “rosas não me dizem nada” (v. 13). De imediato, ele prefere a “agrura das micaias²¹” (v. 14) e o “silêncio longo e roxo das tardes /Com gritos de aves estranhas” (versos 15 e 16). Em sua assumida africanidade, sangue e coordenadas, o que não significa necessariamente uma recusa total aos elementos e valores europeus, “chamais-me de europeu? Pronto, calo-me” (verso 17), o poeta vai se enraizando cada vez mais no chão de Moçambique: “dentro de mim há savanas de aridez /E planuras sem fim /Com longos rios langués e sinuosos...” (versos 18 a 20). Sincopada, sinuosa, sedutora é a linguagem que se instala enquanto dedos negros *estalam* uma viola. Lírico, sem ceder à panfletagem. Poesia.

É dentro deste contexto que podemos compreender o poema “Naturalidade”.

A pesquisadora brasileira Rita Chaves (2005, p. 257-258), em seus estudos sobre literaturas africanas em língua portuguesa, também vai destacar a importância do contato do escritor africano, notadamente de Angola e Moçambique, com a literatura brasileira:

(...) invertendo a rota que trouxe os escravos que viriam construir o Brasil, daqui seguiram sobretudo a partir da década de 1950, páginas e páginas de ficção e poesia que seriam recebidas com muito

²¹ Árvore nativa da África tropical, coberta de ramos espinhosos.

entusiasmo pela intelectualidade de Angola e Moçambique. Percorrendo rotas sinuosas para evitar a censura, os livros levavam notícias de nossa experiência cultural, alimentando imagens que, sem corresponder à realidade de um cotidiano ainda amargo no terreno das contradições sociais e da discriminação racial, foram catalisadas pelos escritores africanos na clave progressista e participaram da formação do pensamento nacionalista urbano nesses dois países. Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Érico Veríssimo, e poeta como Manuel Bandeira e Ribeiro Couto tornaram-se nomes de grande densidade no repertório de leituras nas duas costas africanas. O próprio Craveirinha, em entrevista concedida em fevereiro de 1998, faz a síntese do seu percurso que é, afinal, o trajeto de mais de uma geração: “Nós, na escola, éramos obrigados a passar por um João de Deus, um Dinis, os clássicos de lá. Mas, chegados a uma certa altura, nós nos libertávamos. E então, enveredávamos por uma literatura errada. Graciliano Ramos... Então vinha a nossa escolha, pendíamos desde o Alencar. Toda a nossa literatura passou a ser um reflexo da Literatura Brasileira. Então, quando chegou o Jorge Amado, estávamos em casa”.

Ressalte-se, porém, que o contato com a literatura brasileira já vinha acontecendo muito antes da virada do século XX.

O pesquisador norte-americano Gerald Moser, citado por Fonseca e Moreira (2007), nos dirá que manifestações literárias poderão ser rastreadas nos volumes do *Almanach de lembranças* e nos vários números do *Almanach de lembranças luso-brasileiro*. Esses livrinhos “cheios de informações úteis (...) bons versos e prosas, firmados por autores conceituados, (...) contêm, sob capa modesta, um arquivo único [...] como referência à vida literária da África de expressão portuguesa, de 1854 para diante” (*Op cit.*, p.13-14). Gerald Moser pesquisou esses livrinhos na biblioteca da Pennsylvania State University, EUA, e publicou, em 1993, o *Almanach de lembranças (1854-1932)*.

Sobre o *Almanach de lembranças luso-brasileiro*, nos diz Tania Macedo (2009, p. 7),

Se constitui em importante veículo de diálogo literário, já que, em função de sua longevidade e do elevado número de colaboradores (e assinantes) estabelece um espaço de conhecimento de várias realidades e textos. Dessa forma, vemos cruzarem-se nas páginas dos pequeninos livros cheios de informações úteis, jovens escritores como os brasileiros **Casimiro de Abreu** e **Machado de Assis**, os angolanos Cordeiro da Mata e José da Silva Maia Ferreira, assim como os cabo-verdianos José Lopes da Silva e Maria Luísa de Sena Barcelos, ou ainda o moçambicano Campos Oliveira, para citarmos alguns nomes mais importantes [grifos nossos].

Registre-se que o *Almanach de lembranças luso-brasileiro* alcançava um amplo público no Brasil, nos países africanos de língua portuguesa e em Portugal, onde fora publicado por mais de oitenta anos

O crítico literário e estudioso da literatura africana Alfredo Margarido (1928-2010), em *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa* (1980), propõe “uma repartição da história cultural da África portuguesa em quatro períodos: o primeiro, dos anos 1870 a 1910; o segundo de 1910 a 1922; o terceiro de 1922 até o fim da segunda guerra mundial; e o último de 1945 a 1961 e *depois*”.

Margarido, em seus estudos, considera o ponto de vista defendido pelo escritor e político angolano Mário de Andrade Pinto (1928-1990) ao afirmar que “todos os escritores de expressão [língua] portuguesa partilham, para lá dos particularismos regionais, uma mesma situação cultural e política” (*Ibidem*, p. 73-74).

Será baseado em tal crença que Mário de Andrade Pinto repartirá o conjunto do período africano de língua portuguesa em rubricas como: evasão, anti-evasão, amor, mulher, infância, mãe, terra, africanidade, contrato, caminho do contrato, repressão, apelo, guerra e fraternidade.

Na divisão apresentada por Alfredo Margarido, o primeiro período, 1870-1910, pode ser definido pela poesia do santomense Caetano da Costa Alegre (1864-1890), considerado como

um dos primeiros poetas africanos exprimindo-se em língua portuguesa, a tomar conhecimento da sua cor. Ou antes, das limitações que lhe eram impostas por via de sua cor, por uma sociedade preconceituosa, que ainda não conseguira esquecer que, ainda há poucos anos, o negro era apenas o escravo, admitido no ambiente doméstico, decerto, mas não autorizado a frequentar uma Universidade, a dizer em versos os seus galanteios às meninas prendadas da corte, puros raios de branco luar e, por isso, intangíveis. Não absolutamente intangíveis, entenda-se, mas completamente fora do alcance do desejo de um negro (*Ibidem*, p. 519).

Versos, a única obra de Caetano da Costa Alegre, foi publicado postumamente, em 1916.

O período 1910-1922 será marcado por uma grande atividade jornalística depois do aparecimento de *O negro*, o primeiro jornal africano publicado em Lisboa (1911).

No tocante à criação literária, Alfredo Margarido nos informa que “não é abundante, mas toda a poesia canta a África reencontrada e a libertação inevitável. Marcelo da Veiga será preso em 1962 por ter escrito poemas libertários em 1918...” (*Ibidem*, p. 74).

Esse período, graças à imprensa, representará a primeira fase da recusa da alienação, o que levou os governos republicanos a esmagar todo e qualquer movimento africano – adiante nos reportaremos ao salazarismo –, condenando-os ao silêncio até 1942, quando Francisco José Tenreiro publica o volume *Ilha de nome santo*, “onde a cor negra é a metonímia da África e do Homem (*Ibidem*, p. 75).

Decerto, José Tenreiro irá influir para a evolução da poesia negra de língua portuguesa, associando-se, segundo Margarido (*Ibidem*, p. 75), “à da poesia africana de expressão francesa mas sobretudo à das poesias regionais brasileiras e norte-americanas, veiculadas também pela poesia de Noêmia de Sousa (Moçambique)”, no terceiro período – de 1922 até o fim da segunda guerra mundial.

Os anos seguintes, do final de 1945 a 1961 e depois, assinalam, de certo modo, o surgimento de uma literatura militante – a poesia, principalmente –, feita por jovens escritores participantes dos movimentos de libertação nacional, como o Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA –, em Angola, e o da Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO –, em Moçambique.

Cumprir registrar o papel da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa – CEI – que até ser fechada pelo governo português, em 1965, propiciou a edição de poemas e antologias nacionais. Geralmente, uma poesia ligada “à guerra de libertação, cantando o tempo ‘em que as balas começam a florir’” (*Ibidem*, p. 76).

Numa perspectiva historicista e considerando a relação do escritor africano com a oralidade²², o cientista social francês Patrick Chabal propõe quatro fases abrangentes para as literaturas africanas de língua portuguesa (*apud* Fonseca e Moreira, 2007, p. 15):

A primeira é denominada *assimilação*, e nela se incluem os escritores africanos que produzem textos literários imitando, sobretudo, os modelos de escrita europeus. A segunda fase é a da *resistência*. Nessa fase o escritor africano assume para si a responsabilidade de construtor, arauto e defensor da cultura africana.

²² Como nos interessa aqui focalizar, sobretudo, as representações literárias na escrita, fugiria a nosso objetivo um estudo mais aprofundado sobre as questões da oralidade e dos saberes tradicionais, embora reconheçamos a fortaleza do seu traço na produção literária dos países africanos.

É a fase do rompimento com os moldes europeus e da conscientização definitiva do valor do homem africano.

Na fase da *resistência*, Patrick Chabal vai destacar as influências do poeta, ensaísta e dramaturgo antilhano Aimé Césaire (1913-2008), do poeta francês Léon Damas (1912-1978) e do escritor senegalês Leopold Senghor (1906-2001), como ideólogos do conceito de *negritude*²³, logo semeadores das ideias da africanidade.

No bojo das pesquisas de Patrick Chabal, Nazareth Fonseca e Terezinha Moreira (*Op cit.*), constataram que a terceira fase das literaturas africanas de língua portuguesa coincidirá “com o tempo da afirmação do escritor africano como tal” (*Ibidem*, p. 15), dado que os processos da independência já se encontravam deflagrados: Guiné-Bissau, em 1973, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Angola, em 1975. Nessa fase, o escritor, ciente de sua pertença a um sistema literário, procura marcar e definir o seu lugar na sociedade pós-colonial em que vive.

No tocante à quarta fase, do mesmo pesquisador, elas anotaram:

[fase da atualidade] é a da consolidação do trabalho que se fez em termos literários, momento em que os escritores procuram traçar os novos rumos para o futuro da literatura dentro das coordenadas de cada país, ao mesmo tempo em que se esforçam por garantir, para essas literaturas nacionais, o lugar que lhes compete no *corpus* literário universal (*Ibidem*, p. 15-16).

²³ *Negritude*, conforme BERND (1987), é um movimento surgido na França por volta de 1934 e que teve como líderes estudantes negros radicados em Paris, como Aimé Césaire (Martinica), Léon Damas (Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (Senegal). Representou uma recusa global com o que Césaire chamou de “atmosfera de assimilação onde o negro tinha vergonha de si próprio”. O termo, criado por Aimé Césaire, aparecerá no número 3 da revista *L'Étudiant noir* (1935). *Negritude* é um conceito que tem como meta a valorização da cultura negra em países africanos ou com populações afrodescendentes expressivas que foram vítimas da opressão colonialista. Léopold Sedar Senghor (Senegal) o aprofunda, opondo à razão helênica à emoção negra. Apesar das controvérsias geradas, do tipo ser “a *Negritude* como um racismo antirracista, uma fobia do negro, ou melhor, uma xenofobia”, a literatura teve papel de destaque: Senghor publicou a *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948); Aimé Césaire o *Cahier d'un retour au pays natal* (1939); e Léon Damas *Misère noire* (1939) e *Black-label* (1956), entre outras obras emblemáticas desse movimento. Alfredo Margarido (1980), nos informa que o primeiro grito de “*negritude*” portuguesa partirá, muito tempo depois, de São Tomé e Príncipe, quando será lançado, em 1942, *A ilha de nome santo*, do mestiço são tomense Francisco José Tenreiro (1921-1963). Segundo Margarido (*Ibidem*, p. 527), às lições de Léopold Sedar Senghor e Aimé Césaire, “soma-se, em Tenreiro, a presença dos poetas norte-americanos, como Countee Cullen e Langston Hughes e ainda a do cubano Nicolás Guillén. É meditando na lição destes poetas que Francisco José Tenreiro pode dar início, em língua portuguesa, a um movimento poético de *negritude*, onde o sentido social é a primeira e fundamental coordenada”. No entanto, ainda segundo Margarido (*Ibidem*, p.34) “a consciência da cor” na poesia luso-africana não corresponde à noção de “*negritude* como exílio”, como definido por Sartre”. O que nela ressaltaria com mais evidência seria a mestiçagem cultural.

Ainda segundo Fonseca e Moreira (*Op cit.*), se quisermos ter uma visão de conjunto das literaturas africanas de língua portuguesa, tornar-se-á necessária, além dessas fases da produção do texto, a consideração dos grandes momentos de ruptura com os códigos estabelecidos. Nesse aspecto, a crítica e os historiadores concordam – sem esquecer a necessidade de se acrescentar a estes momentos e movimentos a produção escrita mais recente, em prosa e poesia, dos diferentes países –, que

os fundamentos desses momentos caracterizam-se pelo surgimento de movimentos literários significativos ou de obras importantes para o desenvolvimentos das literaturas, entre os quais podem ser citados: a) em Cabo Verde, a publicação da revista *Claridade* (1936-1960); b) em São Tomé e Príncipe, a publicação do livro de poemas *Ilha de nome santo* (1942), de Francisco José Tenreiro; c) em Angola, o movimento “Vamos descobrir Angola” (1948) e a publicação da revista *Mensagem* (1951-1952); d) em Moçambique, a publicação da revista *Msafo* (1952) e; e) na Guiné-Bissau, a publicação da antologia *Mantilhas para quem luta!* (1977), pelo Conselho Nacional de Cultura (*Ibidem*, p. 16).

Enfim, as literaturas africanas de língua portuguesa se constituirão, passo a passo, do entrelaçamento de discursos literários e movimentos significativos que, por sua vez, serão reveladores dos contextos político, econômico e social que envolvem o escritor africano. No caso específico da literatura moçambicana buscaremos, a seguir, alcançar os instantes em que o seu sistema literário (autor → obras ← público leitor) se instaura.

2.3 MOÇAMBIQUE: O SISTEMA LITERÁRIO

O processo de formação do sistema literário de Moçambique não se dá de modo diferente do ocorrido ao longo da história dos demais países africanos de expressão portuguesa, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Angola, Guiné-Bissau, inclusive o de nosso país: a imprensa, ainda no período colonial, pela crônica jornalística e pelo seu parentesco com a literatura²⁴, é quem vai, em princípio, propiciar tal acontecimento, principalmente pelo papel agregador que tal

²⁴ A crônica, segundo COSTA (2008, p.72) é o único gênero literário produzido essencialmente para ser vinculado na imprensa, seja nas páginas impressas de uma revista ou de um jornal. Ou na mídia eletrônica. É, por excelência, um produto da cidade cujo cotidiano costuma ser lírica e ficcionalmente recriado por um *voyeur* para um ávido leitor.

empreendimento sugere. Registre-se que os textos a que nos referimos são manifestações literárias produzidas e publicadas nos periódicos, principalmente nas cidades de Beira e Lourenço Marques (agora, Maputo), pelos africanos ou europeus, parte de uma elite de alguns negros, mestiços e brancos, identificados a terra, que se apoderou, aos poucos, dos canais e centros de administração e poder, e que resultou, conforme as pesquisadoras Maria Nazareth Fonseca e Terezinha Taborda Moreira (2007, p. 13),

por um lado, de um longo processo histórico de quase 500 anos de assimilação de parte a parte e, por outro, de um processo de conscientização que se iniciou nos anos 40 e 50 do século XX, relacionado com o grau de desenvolvimento cultural nas ex-colônias e com o surgimento de um jornalismo por vezes ativo e polêmico que, destoando do cenário geral, se pautava numa crítica severa à máquina colonial.

O professor e crítico literário moçambicano Francisco Pedro dos Santos Noa (1996) nos alerta para o fato de que não se pode rastrear o percurso da literatura moçambicana sem que se passe um olhar circunstanciado pelas páginas da imprensa. “Não fazê-lo”, nos diz o crítico,

é, à partida, cometer uma profunda falsidade histórica. (...) Na verdade, tanto nas suas origens como em relação aos diferentes momentos que testemunharam a iniciação individual nas lides literárias verifica-se que esta mesma literatura, no caso específico de Moçambique, se encontra indissociavelmente ligada a jornais e outras publicações periódicas (*Ibidem*, p. 237).

Em 1869, surge o primeiro periódico moçambicano, *O Progresso*, dirigido pelo advogado de provisão Miguel Augusto dos Santos Severino. De vida curtíssima, mas merece o registro, pois embora a censura não seja o foco de nosso estudo, seria este o primeiro órgão de imprensa a ser objeto de censura prévia, se não tivesse tido vida tão curta, vez que estava destinado a ser único.

Ainda no século XIX, em 1881, terá início a publicação da primeira revista literária da Colônia: a *Revista Africana*, cujo proprietário e principal redator será também o primeiro escritor de língua portuguesa nascido em Moçambique: José Pedro da Silva Campos Oliveira²⁵.

²⁵ José Pedro da Silva CAMPOS OLIVEIRA, (1847-1911), poeta e prosador, nasceu numa localidade fronteiriça à Ilha de Moçambique, de nome Cabaceira, em 17 de abril de 1847, aonde veio também a falecer em 1º de janeiro de 1911. A *Revista Africana* teve seis números publicados: três em 1881, dois

Neste mesmo ano dar-se-á publicação do periódico científico, o *Boletim da Sociedade de Geografia de Moçambique*. E, entre 1885 e 1893, temos as primeiras notas sobre a presença de Alfredo Augusto de Brito Aguiar, angolano que chegou a Moçambique em 1879, incorporado em um batalhão e que vai permanecer na colônia mesmo depois da desmobilização. Será ele quem vai fundar ou inspirar vários jornais, dentre eles, *O Imparcial* (efêmera “folha de combate e escândalo”. Saíram três números), *Correio da Zambezia* e *Gazeta do Sul*.

Outras iniciativas ocorreram, mas não prosperaram. Muitas vezes, o empreendimento não era bem visto. Encontramos notícias sobre a existência de numerosos jornais publicados clandestinamente. Às vezes, um único exemplar era impresso, só para ser enviado a qualquer sujeito influente do Terreiro do Paço, na Metrópole, leia-se Lisboa, com a informação apensa: “Veja só V. Exa. o que dizem os jornais de cá”.

Ressalte-se: a) que não são periódicos especificamente literários, entretanto, os textos de criação tiveram lugar de destaque; e b) a imprensa, exceto a Régia instaurada na Colônia, como o fora no Brasil²⁶, sofreu muitas e variadas repressões, daí a falta de informações sobre os seus primeiros dias.

Quem, sobre o que tratavam os textos e qual seria o público leitor destas primeiras incursões jornalísticas?

Certamente, estando a linguagem a serviço de um tipo especial de ação, i. e., a comunicação, e diante da pretensão de fazê-la atuar diretamente sobre a realidade através da denúncia, da crítica e do engajamento, a função pragmática ou social naturalmente vai se sobrepor às demais. Notadamente, será nas cidades de Lourenço Marques (atual, Maputo) e Beira, as mais desenvolvidas de Moçambique

em 1885 e um em 1887. Colaborou ainda no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (1870-1888) e na revista *Brasil-Portugal* (1905). Sobre a sua poesia, Williams (2005) nos diz que reflete um sabor romântico, um movimento que tendo chegado tardiamente à Península Ibérica, chegou ainda mais tarde às províncias portuguesas no além-mar. A sua forma inclui versos para entreter visitas tais como epigramas e charadas e as estrofes medievais da tradicional balada chamada de quadras, as quais consistem em versos de sete sílabas, organizados em quartetos, com rima entre o segundo e o quarto verso, como se vê no exemplo a seguir: *À Elvira. //És meu prazer, minha vida, /Terna amiga, meu amor, /Enleio do peito meu, /Linda e perfumada flor; //Virgem bela por ti morro, /Ingrata não sejas, não! /Nume meu, por ti darei /A vida – o céu – a razão.*

²⁶ No Brasil, a imprensa oficial foi introduzida pelo Príncipe Regente D. João VI, em 1808, quando da transferência da Corte de Lisboa para o Rio de Janeiro, devido à invasão francesa. A *Gazeta do Rio* foi publicada em 10 de setembro de 1808. Apesar de um decreto da Rainha D. Maria II, de 7 de dezembro de 1836, prever a impressão de gazetas oficiais nas colônias portuguesas (Cabo Verde, 1842, Angola, 1845), Moçambique foi uma das últimas a receber tal inovação, vez que a sua tipografia foi instalada apenas em 1854.

em meados do século XIX, onde surgirão os primeiros veículos de informação. Ressalte-se que tal domínio, não se dará por muito tempo. Os textos publicados nesses jornais, segundo Valdemir Zamparoni (2009, p.47),

eram marcados por fortes pugnas jornalísticas, e neles se escrevia tanto para peticionar ao governador (ou comentar sobre as pautas aduaneiras e os sistemas monetários regionais) quanto para denunciar abusos policiais e para falar dos bêbados caídos na sarjeta. Tinham nos irmãos Albasini – João e José – e Estácio Dias, os nomes de maior destaque. João era o grande intelectual, acérrimo crítico das práticas coloniais. Além de escrever em seu próprio nome, desenvolveu *personas* literárias distintas, que poderíamos chamar de heterônimos, que se assumiam como de quadrantes políticos e sociais diferentes. Uma delas era *Chico das Pegas*, um pretensioso comerciante de gado que abastecia a cidade – bem humorado, descontraído, perspicaz observador dos costumes e práticas sociais de brancos, indianos, mulatos e negros; escrevia em bela prosa satírica, denunciando as mazelas do colonialismo em seu dia-a-dia e revelando aspectos sociais e culturais pitorescos.

Os leitores, habitantes do espaço urbano, estariam, provavelmente, entre os envolvidos mais diretamente com a máquina administrativa e com o meio colonial: oficiais do exército, os bacharéis, um ou outro funcionário sem universidade e meia dúzia de comerciantes. O índice de analfabetos em Moçambique, por falta de políticas educacionais para a população nativa, era altíssimo, no entanto,

os pouquíssimos funcionários negros e, sobretudo, mestiços, desempenhando as tarefas mais especializadas, como gráficos, intérpretes, pequenos auxiliares administrativos, esforçavam-se para ter um domínio mais estrito da forma europeizada da língua portuguesa e por vezes faziam dela um uso erudito que em muito ultrapassava a média dos próprios portugueses europeus. Foram estes mesmos indivíduos que, diante da inevitabilidade do fato colonial – dos quais eram filhos -, transformaram a pena em zagaia para fustigar as autoridades coloniais, denunciando diuturnamente as mazelas do colonialismo e criando formas subversivas ao idioma de Camões (*Ibidem*, p.45-46).

A produção literária moçambicana encontrará abrigo, no início do século XX, no periódico *O Africano*, dirigido pelos irmãos José e João Albasini e lançado no natal de 1908. De 1919 até 1974, o jornal passará a circular sob o nome de *O Brado Africano*²⁷, com edição em português, mas também nas línguas locais, como ronga –

²⁷ *O Brado Africano* foi fundado pelos irmãos Albasini, quando a voz de indignação e protesto deixou de ter espaço nas páginas de *O Africano*. Segundo Cabaço (2002, p. 365), foi o mais importante órgão de informação em defesa das populações não-brancas da colônia, sendo plataforma dos ideais

landim –, zulu e bitonga²⁸, quando, segundo Noa (1996, p.237),

começa a desenhar-se o panorama idiossincrático da afirmação cultural e artística do intelectual moçambicano. Dada a quase ausência de uma máquina editorial consistente e verdadeiramente vocacionada e capacitada para a publicação sistemática de obras literárias - situação que constitui o eterno anátema do escritor moçambicano – será nas páginas de revistas e jornais que esse mesmo escritor encontra o espaço privilegiado para o exercício do seu estro. *O Livro da Dor* (1921) de João Albasini e os *Sonetos* (1943) de Rui de Noronha, com edição póstuma, são algumas exceções honrosas que importa registar.

O Brado Literário, enquanto *suplemento* de *O Brado Africano*, virá suprir, ainda que provisoriamente, a ausência de um sistema editorial consistente e que propiciasse a veiculação regular de obras literárias. Em meados do século XX, será nele que escritores como Noémia de Sousa, José Craveirinha, Marcelino dos Santos²⁹, Rui Nogar e Virgílio de Lemos³⁰ irão figurar dentre os seus ilustres colaboradores.

O fato da inconsistência de um sistema literário, até então, em Moçambique, poderá ser creditado ao atraso material e à debilidade das instituições, aliada às práticas intervencionistas praticadas pela máquina administrativa do estado colonial português. Tal fato associa-se indubitavelmente à implantação, em 1926, do “Estado Novo” – também chamado “salazarismo” em referência a António de Oliveira Salazar, o seu fundador e líder –, quando se inicia um frenético movimento propagandístico e cultural, sob um viés ideológico que buscava, principalmente,

pan-africanistas que então estavam surgindo principalmente entre as populações negras na América e nos intelectuais africanos estudando ou residindo na Europa. Nas suas páginas, [os irmãos Albasini], com outros intelectuais assimilados, insurgiram-se contra as injustiças da sociedade colonial e a discriminação dos “naturais da colônia”, em benefício de “os que vêm da metrópole”.

²⁸ Em Moçambique, pelo menos 25 línguas, além da portuguesa que é oficial, são consideradas como importantes e representativas do conjunto da sociedade, cuja população hoje é de 20,2 milhões de habitantes. Cf. Mia Couto (2009, p. 17), Moçambique é um extenso país, tão extenso quanto recente. E se há trinta anos, quase nenhum moçambicano tinha o português como língua materna, agora, mais de 12 por cento dos moçambicanos têm o português como seu primeiro idioma. E a grande maioria entende e fala português **inculcando** na norma portuguesa as marcas das culturas de raiz africana [grifo nosso].

²⁹ Marcelino dos Santos ou Kalungano nasceu no Lumbo, em Moçambique, em 1929. Poeta e ativista político. Participou da guerrilha, da luta armada e chegou a assumir a vice-presidência da FRELIMO.

³⁰ O poeta Virgílio de Lemos nasceu na ilha do Ibo, em Moçambique, em 1929. Atuava sob os heterônimos de Duarte Galvão, Bruno dos Reis e Lee Li Yang. Exilou-se em Paris, onde vive desde 1963. Escreveu, dentre outras obras: *Poemas do tempo presente*, 1960, *Objet à trouver*, 1988, *Negra Azul*, 1999, *Ilha de Moçambique*, 1999, *Eroticus moçambicanus*, 1999, *Lisboa, oculto amor*, 2001, e *Para fazer um mar*, 2001.

“nacionalizar o império”.

Segundo o crítico literário e professor português Manuel Ferreira, citado por Francisco Noa (2002, p. 53), à implantação do Estado Novo, em 1926,

iniciou-se um frenético movimento propagandístico, cultural e ideológico (literatura, cinema, jornais, revistas, jornadas, semanas, *slogans*, de glorificação do regime, programas escolares, congressos e exposições coloniais, prêmios de literatura colonial, paradas militares, viagens presidenciais ao Ultramar, criação da Agência-Geral das Colônias, [primeiro, do Ultramar, depois], da Junta de Investigação do Ultramar), numa impressionante e desmedida “pirotecnia colonial do Governo”, em que “nada e ninguém escapava a este vendaval da impunidade imperial”.

Assim, apenas nos idos de 40 e 50, do século XX, começa realmente a consolidar-se, em Moçambique, o que Antonio Candido (2009), se reportando ao Brasil dos meados do século XVIII e primeira metade do século XIX, denominaria de “sistema literário”, isto é, o estabelecimento em caráter regular da relação autores – obras – público:

Sem desconhecer grupos ou linhas temáticas anteriores, nem influências como as de Rocha Pita e Itaparica, é com os chamados árcades mineiros, as últimas academias e certos intelectuais *ilustrados*, que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer *literatura* brasileira. Tais homens foram considerados fundadores pelos que os sucederam, estabelecendo-se deste modo uma tradição contínua de estilos, temas, formas ou preocupações. (*Ibidem*, p. 26-27).

Acompanhando de certa forma os ventos da modernidade que assomavam sobre as outras colônias, através, por exemplo, da revista *Clareza* (1936-1960), em Cabo Verde, e da revista *Mensagem* (1951-1952), em Angola, surgirão, no Moçambique dos anos 40 e 50, algumas publicações imbuídas do mesmo sentimento reivindicatório: O *Itinerário* (1941), publicação mensal de letras, artes, ciências e crítica, e o *Sulco* (1944-1945), página literária do jornal *Notícias* e o *Jornal da Mocidade Portuguesa* (1947). Estas são, conforme Noa (*Op cit.*, p. 238),

publicações marcadas por uma propensão inequívoca para a agitação cultural entre a juventude moçambicana urbana e que traduzem bem o fermento e a vitalidade do pensamento e das artes nas décadas de 40 e 50. Novos e prometedores poetas como Fonseca Amaral, Orlando Mendes, Noémia de Sousa, Rui Knopfli, José Craveirinha vêm à ribalta graças à divulgação de textos seus

nas páginas dos referidos periódicos. (...) O *Itinerário* deve, e muito legitimamente, ser visto como suporte de um certo vanguardismo estético, ideológico e cultural em Moçambique. Aí se projectaria, aliás, uma das figuras mais prolixas de cenário literário e cultural da antiga colónia portuguesa: Rui Knopfli.

É importante ressaltar a incidência, principalmente no *Itinerário*, da presença de textos literários e de reflexão advindos de autores consagrados universalmente, dentre outros, Romain Rolland, R. Tagore, Jorge Amado, André Gide, Érico Veríssimo, Fernando Pessoa, J. P. Sartre, e das principais figuras do neorrealismo português como Alves Redol, Mário Dionísio e Soeiro Pereira Gomes.

Decerto, provocadores, segundo Francisco Noa (*Op cit.*, p. 238), da “galopante tomada de consciência da sua especificidade africana, independentemente da cor da pele, por parte dos jovens escritores moçambicanos”, que se traduziria numa literatura de temática social, ao mesmo tempo mais comprometida e mais reivindicativa, apesar, naturalmente, do alheamento de alguns talvez pela assimilação e dependência dos modelos metropolitanos.

No voo deste vento inquietador, escritores e intelectuais moçambicanos se experimentaram em novas publicações, como a revista *Msaho* (1952), fundada por Virgílio de Lemos, Reinaldo Ferreira, Augusto Santos Abranches e outros, em Maputo, cuja proposta poética, embora tenha saído apenas um único número, estabelecia um corte em relação ao cânone português que regia os paradigmas literários até então vigentes em Moçambique.

A *Msaho* – palavra da língua chope que significa *canto* – conseguiu veicular a necessidade da ruptura estética, operando com uma linguagem poética alegórica e erótica de reconquista das próprias raízes culturais: incorporou o riso, o jogo, a ironia e, numa atitude de devoração crítica dos preconceitos introjetados pela colonização, fez uso de um vocabulário revelador dos diversos saberes presentes no múltiplo tecido social moçambicano.

A *Msaho*, em Maputo, juntamente com o jornal *Paralelo 20* (1957/61) – o título deriva do fato do paralelo 20° a sul do plano equatorial terrestre, que parte do Meridiano de Greenwich (nos arredores de Londres, Reino Unido), passar perto da cidade da Beira – e *Objectiva 60*, que surgem em Beira, constituir-se-ão em espaços privilegiados para a divulgação de textos e de contato entre os autores moçambicanos e seu público.

Reportando-se ao material poético publicado nessas e outras revistas, Russel Hamilton (Sepúlveda e Salgado, 2006, p. XVIII), concluirá que,

Se bem que alguns dos poemas publicados nessas e outras revistas fossem nativistas e socialmente contestatários, em Moçambique **havia** um maior grau de **dissidência** entre escritores e intelectuais sobre a questão da **arte pela arte** ou da **literatura** a serviço de uma causa **social ou política**, ao contrário do que ocorria em Angola no mesmo período [grifos nosso].

Decerto o crítico nos remete à motivação nacionalista que fortemente conduziu o grupo “Novos Intelectuais de Angola” – escritores negros, mestiços e brancos que constituíram a chamada *Geração de 1950* – a fundar a contestadora revista *Mensagem*. Muitos desses intelectuais passaram a integrar o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) –, dentre eles, José Luandino Vieira (n. 1935) e Agostinho Neto (1922-1980).

No tocante à dissidência, ressalte-se que alguns escritores moçambicanos, ainda segundo Hamilton (*Op cit.*, p. XVIII),

defendiam o conceito do imperativo da universalidade da expressão artística. Alguns até se atreviam a criticar a poesia de Noémia de Sousa, considerada por alguns como uma das vozes mais poderosas da moçambicanidade e solidariedade pan-africanista, conceitos em evolução nos anos cinquenta. Noémia de Sousa tem a distinção de ser a primeira mulher africana, escrevendo em qualquer língua, a ganhar fama internacional como poeta.

Vale o registro ainda de *A Voz de Moçambique*, órgão da Associação dos Naturais de Moçambique, surgido em 1960, onde contistas e poetas já conhecidos como Rui Knopfli, Rui Nogar, Eugénio Lisboa, José Craveirinha e Fonseca Amaral passaram a colaborar regularmente numa seção intitulada *Livros*, depois renomeada *Artes e Letras*.

Sobre a importância cultural e também política de *A Voz de Moçambique*, que nasceu com periodicidade mensal e depois semanal, nos diz Noa (*Op cit.*, p. 240):

A Voz de Moçambique cumpriria um papel informativo e interventivo de alcance ilimitado adentro da consciência cultural moçambicana, pois, não só eram publicados notícias e estudos relativos a Moçambique, mas também existia uma razoável cobertura de acontecimentos no exterior, com destaque para o resto de África. Uma África muito particular e que se caracterizava, na altura, pela insurreição armada, pela tomada do poder político pelos africanos, pela agudização dos conflitos nacionais e regionais. Facto a que a

consciência dos escritores não se podia eximir e que obrigou a uma subutilização da mensagem literária que passava na imprensa e em algumas obras que, entretanto, saíam a lume.

Fonseca e Moreira (2007) também vão destacar a importância d'*A Voz de Moçambique*, e nos dirão ter sido:

O veículo mais importante para a publicação de textos literários, em vários dos quais se percebem tendências que revelam o contato dos escritores com a Europa e o Brasil. Cecília Meireles, Adalgisa Nery, Érico Veríssimo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Castro Alves figuravam entre os escritores brasileiros que mais circulavam no meio literário (*Ibidem*, p. 40).

Registre-se também a revista *Caliban*, editada por Rui Knopfli, pouco antes da independência moçambicana. *Caliban*, cujo nome remete ao personagem shakespeariano de *A tempestade*, era uma revista politicamente provocativa, mas dedicada, conforme Hamilton, a propagar literatura de índole universalista.

Cada novo jornal ou revista que surgia em Moçambique nos idos de 60 e 70, como fato que expressa a importância que os periódicos davam aos construtores do espírito, segundo Noa (*Op cit.*, p. 240),

costuma trazer atrelado ao seu projeto gráfico, páginas ou seções literárias com o objetivo de possibilitar a circulação de poemas, contos e textos de estudiosos importantes, locais ou oriundos de outras partes do mundo.

Dentre as seções, destacamos *Apontamentos literários* e *Xipalapala*, no Jornal Tribuna, desde 1963; a seção quinzenal *Letras e Artes*, inaugurada em 1973, sob a coordenação de Rui Knopfli, na Revista *Tempo*, cujo primeiro número é dedicado àquele que é considerado o precursor da poesia moçambicana: Rui de Noronha. Esta seção se mantém até os nossos dias e constitui um dos espaços mais importantes no lançamento e consagração de poetas e prosadores da mais profícua geração *pós-25 de Abril*.

E é por lá, na *Revista Tempo*, de vez em quando, que costumam surgir notícias e escritos novos de Luís Carlos Patraquim, Ungulani, Eduardo White, Armando Artur, Mia Couto, dentre outros.

Enfim, consolidando-se nos anos 40 do século XX, graças à imprensa, o sistema literário moçambicano (autores → obras ← leitores), tornar-se-á possível, para efeito didático, um panorama da sua literatura. É o que apresentaremos a

seguir.

2.3.1 A LITERATURA MOÇAMBICANA E SUAS FASES

Os sistemas de representação, segundo o crítico literário Luís da Costa Lima (2003), funcionam como uma linguagem semiológica, i. é., comunicam, através de símbolos e a partir do processo de significação ou representação, uma ideia. E, por serem mais sujeitos a modificações causadas pelas mudanças institucionais do que a linguagem verbal, os sistema de representação cumprem, além da função básica a toda a linguagem verbal ou não-verbal que é a comunicação, uma segunda rede (*grille*): a da diferenciação social.

Nesta relação, os sistemas de representação, pela diferenciação que suscitam, acabam fornecendo, segundo Lima (*Op cit.*, p. 91),

tanto o cimento para a identidade social – quanto para a separação social. Embora menos estáveis que as formas verbais, os sistemas de representação são dotados de força coercitiva (...). Este poder coercitivo é o modo mais direto pelo qual eles manifestam seu caráter de fato social.

No âmbito da arte, notadamente na literatura, as representações do espaço social são construídas, como produto cultural, sob a interação dos dois planos – o da linguagem verbal e o da linguagem das representações –, cabendo ao artista/autor, velar ou desvelar, mas nunca negar, os signos sociais que lhes são ou não desejáveis. Daí, o poder coercitivo do qual está dotado os sistemas de representação na formação do ideário cultural de uma sociedade.

Sob este prisma, revelador da tensão dialética que, acreditamos, impulsiona a funcionalidade de um sistema de representação literária, julgamos necessário, embora não seja a *literatura colonial* nosso principal objeto de estudo, referendar o trabalho levado a cabo pelo professor e crítico literário moçambicano Francisco Pedro dos Santos Noa (2002).

Ao considerar um conjunto de obras que mantêm entre si uma certa homogeneidade (*Moçambique como invenção literária*) e uma representatividade particular (*um imaginário dominante de matriz eurocêntrica*) –, ele designará sucessivamente por *fase exótica*, *doutrinária* e *cosmopolita* toda a produção realizada em Moçambique no período colonial.

Em seu *corpus*, Francisco Noa (*Op cit.*) leva em conta desde as narrativas de viagens decorrentes da situação colonial de exploração (Serpa Pinto, Brito Capelo e Roberto Ivens, exploradores oitocentistas) e do relançamento do movimento ocupacionista que será catalisado, por um lado, pela Conferência de Berlim (1885), e do outro, pelo movimento do Estado Novo (1926), em Portugal, até os momentos finais da colonização, pela independência de Moçambique, em 1975.

A *fase exótica*, composta por narrativas que se desenvolvem predominantemente no mato, traz a marca da emoção do escritor perante terras e gentes estranhas e diferentes. As obras representativas deste momento são: *Sinfonia bárbara* (1935), *Terra reconquistada* (1946) e *Aconteceu em África* (1955), escritas por Eduardo Correia de Matos (1891-1971). Obras que, de certa modo, traduzem parte da sua vivência em Moçambique, onde desempenhou o cargo de chefe dos serviços agrícolas de Inambane (sul de Moçambique).

No segundo momento, a partir dos anos 40, a escrita colonial é dominada por um tipo de mensagem que vangloria a ação (gesta) individual e coletiva de um povo (o branco) que se julga superior a outro, tendo, portanto, o preconceito racial e cultural como base de sustentação. Rodrigues Júnior (1902- ?), autor representativo desta fase, escreveu, sob a perspectiva de um narrador europeu, dentre outras, as obras: *Sehura* (1944), *O branco da Motase* (1952), *Calanga* (1955) e *Muende* (1960).

Sobre o escritor e sua escrita, nos diz Alfredo Margarido (2002, p. 469):

É um dos mais operosos escritores de Moçambique, mas o problema da qualidade foi inteiramente desprezado a favor da quantidade e isso tem permitido que este autor se revele um dos mais terríveis epígonos das **teorias luso-tropicais**³¹ e outras suas aparentadas mais ou menos próximas [grifo nosso].

A partir dos primeiros anos da década de 60, acontece a fase adulta e derradeira da literatura colonial: a *fase cosmopolita*. As obras de Agostinho Caramelo, autor de uma trilogia romanesca, *Fogo* (1961, 1962 e 1964), e de Eduardo Paixão, o autor que vendeu mais livros: *Cacimbo* (1972, com reedições em 1972 e 1974), *Os espinhos de Micaia* (1972, idem em 1973 e 1974), *O Mulungo* (1973 e 1974) e *Tchova, Tchova* (1975).

³¹ O crítico português refere-se às teorias luso-tropicais ou *luso-tropicalismo* do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987), um dos elementos ideológicos da política colonialista de Salazar. Assim como ele, não consideramos oportuno, neste trabalho, insistir em seu exame.

A “literatura colonial” referida por Noa, dado ao seu caráter propagandístico na exaltação da “portugalidade”, na reafirmação das qualidades dos heróis brancos, na inferioridade e animalização dos negros, segundo Tania Macedo (2009), será naturalmente rejeitada pelos produtores africanos quando elaborarem seus textos visando à construção de uma literatura nacional.

Fonseca e Moreira (2007), considerando que o estudo da produção poética dos escritores africanos pode ser feito mediante uma abordagem diacrônica das literaturas a que pertencem, observando-se:

as dificuldades do sujeito poético de se encontrar com seu universo africano; o fato de que grande parte da produção poética reflete a busca da identidade cultural e a tomada progressiva de uma consciência nacional; o fato de que é sempre possível detectar, nos autores, o momento poético da luta, que se configura num discurso de resistência e de reivindicação por mudanças; as mudanças que encaminham para um processo de releitura constante que liga o presente e o passado na construção de uma África que se renova continuamente (*Ibidem*, p. 15-16),

distinguem, no tocante ao processo de constituição de uma literatura africana de expressão portuguesa em Moçambique, pelo menos três fases: “a fase colonial, a fase nacional e a fase pós-colonial” (*Ibidem*, p.48).

Antes, alertamos não ser objetivo desse trabalho fazer uma leitura da obra desses autores e de suas significações. Se optamos por mencioná-los deve-se a sua importância no processo de constituição da base sobre a qual a literatura moçambicana, pós-independência, se erguerá, notadamente a escrita e escritura coutiana.

2.3.1.1 A fase colonial propriamente dita

Na fase colonial propriamente dita, situada na década de 40, do século XX, levando-se em consideração os fatores anteriormente elencados, notadamente de resistência e de reivindicação por mudanças, autores como Rui de Noronha, João Dias, Augusto Conrado e Luís Bernardo Honwana surgirão como precursores da literatura moderna moçambicana.

A obra *Sonetos*, 1946, de Rui de Noronha³², publicada após a sua morte e organizada pelo seu professor de francês, Dr. Domingos Reis Costa, é o marco decisivo no processo de constituição da literatura moçambicana. Uma nova edição, *Meus versos*, de 2006, englobando toda a produção poética de Rui Noronha foi organizada por Fátima Mendonça, renomada pesquisadora moçambicana, e busca, de certo modo, corrigir algumas distorções provocadas, em parte, pelo zelo da imagem do “professor corrigindo textos”, apontadas por alguns na primeira versão.

A edição de *Meus versos* apresenta também notas conclusivas da renomada linguista que definitivamente vai apontá-lo como o precursor da poesia nacionalista em Moçambique, principalmente pelo veio revolucionário em poemas, por exemplo, como “Surge et ambula”:

Dormes! e o mundo marcha, ó pátria do mistério.
Dormes! e o mundo avança, o tempo vai seguindo...
O progresso caminha ao alto de um hemisfério
E no outro tu dormes o teu sono infindo...

A selva faz de ti sinistro ermitério,
onde sozinha, à noite, a fera anda rugindo.
A terra e a escuridão têm aqui o seu império
E tu, ao tempo alheia, ó África, dormindo...

Desperta. Já no alto adejam negros corvos
Ansiosos de cair e de beber aos sorvos
Teu sangue ainda quente, em carne de sonâmbula...

Desperta. O teu dormir já foi mais do que terreno...
Ouve a voz do Progresso, este outro Nazareno
Que a mão estende e diz: - “África surge et ambula!”

Inicialmente o eu-lírico nos apresenta uma África mergulhada em profundo sono e dominada pelo poder das crenças e religiões, enquanto o mundo marcha e avança. No desfecho do soneto, o eu-lírico conclama a África a despertar de um sono infindo e a avançar em marcha, igualada, “ao alto de um hemisfério” (a Europa), onde “o progresso caminha”. Para tal, à tradição imperante (o discurso

³² António RUI DE NORONHA, poeta e cronista, nascido em Maputo em 28 de outubro de 1909 e falecido na mesma cidade no dia 25 de dezembro de 1943. Sua obra em prosa, constituída por contos, crônicas e editoriais publicados no jornal *O Brado Africano*, acha-se publicada no livro *Ao Mata-bicho*, organizado por António Sopa, Calane da Silva e Olga Iglésias Neves, três figuras ligadas à investigação histórica e literária moçambicana. É uma publicação da Textos Editores, de Maputo-Moçambique, 2008. “Mata-bicho” é o vocábulo usado em Angola e Moçambique para designar o que em Portugal chamam de pequeno almoço ou café-da-manhã. Mas é também uma variante, no Brasil, para cachaça tomada em jejum, de acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001.

religioso), o poeta contrapõe a “voz do Progresso, este outro Nazareno”, que a mão estende e diz: - levanta-te e anda, ó África!

Analisando a poesia de Rui de Noronha, Fonseca e Moreira (*Ibidem*, p. 48), nos dirão que,

reveste-se de pioneirismo, não pela forma, mas pelo conteúdo, uma vez que alguns dos sonetos mostram sensibilidade para a situação dos mestiços e negros, o que constitui a primeira chamada de atenção para os problemas resultantes do domínio colonial. Rui Noronha representa também uma das primeiras tentativas de sistematizar, em termos literários, o legado da tradição oral africana.

João Dias, com a sua antologia intitulada *Godido e Outros Contos*, publicada em 1952, é considerado o iniciador da obra de ficção moçambicana, por causa dos temas e motivos nacionalistas que explora, buscando, conforme Fonseca e Moreira (*Ibidem*, p. 49),

desmascarar realidades sociais concretas, relacionadas com o estatuto do africano tanto no contexto colonial como no espaço social português”, (...) no conto mais extenso e que dá título à coletânea, (...) o nome da personagem principal, Godido, remete à figura histórica de mesmo nome, filho do Imperador de Gaza, cuja deportação ocorre com Gungunhana, outra figura elevada à categoria de mito na memória coletiva. (...) O Brasil, pelo resultado da mestiçagem social, aparece idealizado.

A coleção de contos *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, publicada em 1964, em plena vigência da presença colonial portuguesa e na ambiência da luta de libertação nacional, é vista como uma das obras marcantes da narrativa moçambicana. Dedicado a José Craveirinha: “a verdadeira expressão da poesia de Moçambique”, no livro destaca-se, dentre outros aspectos, o modo enriquecedor com que o autor se utiliza de aquisições linguísticas nativas, numa tentativa primeira de “moçambicanizar” o português, dando início assim ao processo, pela escrita, da mestiçagem³³ da língua.

Sobre o conto que dá título à obra de Honwana, assim nos diz Francisco Noa (2009, p. 97-98):

(...) o conto com o título homónimo da obra, tal como quase todos os outros aí reunidos, traz-nos acontecimentos não só predominantemente protagonizados por crianças, mas sobretudo percebidos e

³³ Mestiçagem, aqui, usada no sentido de mistura, entrecruzamento das culturas, dos povos, das línguas, sendo, portanto, o conhecimento que se vai aprendendo com outros nas trocas culturais.

verbalizados por vozes-consciências infanto-juvenis em que se inclui o próprio narrador. Apesar de o sujeito ser colectivo (“nós”) e apesar de aparentemente partilharem um espaço físico e códigos socioculturais comuns, o que se sobressai nos diálogos são profundas clivagens, sobretudo de natureza racial, que traduzem uma hierarquização social que as falas dos meninos denunciam. (...). Verdadeiro microcosmo da sociedade colonial que, entre os múltiplos e variados elementos que o texto nos fornece, é revelador de como a linguagem se pode instituir como instrumento e demonstração de poder. E as falas arrevesadas dos empregados domésticos, no conto, na apropriação grotesca da língua portuguesa, são bem demonstrativas de que as hierarquias e a subalternidade têm fundamentos e conformações diversificadas e complexas.

Luís Bernardo Honwana nasceu em Maputo, em 1942, mas cresceu em uma pequena cidade do interior chamada Moamba, onde seu pai trabalhava como intérprete (ronga-português). Aos 17 anos, volta à capital, a fim de prosseguir os estudos e acaba, precocemente, enveredando pelos caminhos do jornalismo. Na Maputo dos anos 60, Honwana, o poeta José Craveirinha e o poeta e pintor Malangatana eram os “africanos” que mais se destacavam.

A estes escritores, conduzidos pelo desejo de contribuírem decisivamente para a formação da identidade nacional moçambicana, juntam-se, dentre outros, os nomes de Alberto de Lacerda (1928-2007), Reinaldo Ferreira (1922-1959), Rui Knopfli (1932-1997) e Glória Sant’Anna (1925-2009).

2.3.1.2 A fase pró-nacional ou doutrinária

A década de 60 será decisiva para a formação da literatura moçambicana.

Em 1962, sob a presidência de Eduardo Chivambo Mondlane, surge a Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO –, que vai liderar o movimento revolucionário anticolonialista, pela defesa dos interesses de classe e da identidade cultural de cada grupo étnico e das camadas sociais minoritárias. A FRELIMO vai combater, dentre outras lutas, a política de assimilação cultural imposta pelo colonizador, vez que, segundo a professora Enilce Rocha (2007, p. 47-48),

em Moçambique, somente as elites, que o colonialismo português utilizou como colaboradoras no funcionamento de seu sistema opressor, tiveram acesso à educação e assimilaram, através dela, os valores da cultura burguesa. Outrossim, a **teoria da assimilação** exibida e impunha a imagem lusitana como ideal a ser perseguido pelas populações africanas. E. C. Mondlane, 1º. Presidente da

Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO/1962 – em seu livro *Lutar por Moçambique* (1976, *apud* SILYA, 1996, p. 57) definiu a **assimilação** como o reconhecimento oficial da **entrada de um homem na “comunidade lusíada”**. Para isso, devia saber **ler, escrever e falar corretamente o português**, ter **condições econômicas suficientes para educar sua família**, ter **bom comportamento** (isto é, não opor nenhuma forma de resistência ao processo de assimilação), ter a educação necessária, os hábitos individuais e sociais requeridos, de modo a poder viver sob a lei pública e privada de Portugal, e, por último, se submeter à prova da escrita redigindo um requerimento à autoridade administrativa da área, solicitando a sua admissão na “comunidade lusitana”. Esse, por sua vez, o transmitia ao governador do distrito para que o mesmo fosse aprovado. Após essa **travessia do espelho** esse homem podia enfim merecer as mesmas oportunidades educacionais e de progresso que eram oferecidas aos cidadãos de Portugal. Muitos Moçambicanos se submeteram a esse **processo perverso de extirpação cultural e aportuguesaram até mesmo seus nomes africanos**: os “Mundane” tornaram-se “Mendes”, os “Cossa” tornaram-se “Costa”. (...) todo habitante do império português tinha a possibilidade e a oportunidade de mirar-se na cultura portuguesa e ser aceito em termos de igualdade com aqueles que haviam nascido portugueses, independentemente de sua cor e origem [grifos nossos].

Conforme se perceberá, a figura do administrador, como antagonista, principalmente por representar as forças imperiais, será uma constante dentre as personagens das narrativas africanas de língua portuguesa produzidas nesse período.

A fase (*pró*)nacionalista, segundo Fonseca e Moreira (2007), caracteriza-se pela produção de uma literatura política e de combate, que foi cultivada, sobretudo por escritores que militavam na Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo). É uma literatura de cunho necessariamente político e, algumas vezes, partidário. Destacam-se, nesta fase, as escritas de Orlando Mendes (1916-1990), e Rui Nogar (1932-1993).

Portagem, 1965, a narrativa de Orlando Mendes, segundo Moreira e Fonseca (*Op cit.*, p. 51),

É considerado o primeiro romance moçambicano por causa de sua perspectiva crítica em relação às estruturas coloniais e da abordagem, sem subterfúgios, do drama de um mulato em choque com a sociedade de brancos e negros, minada pela presença do europeu.

Sobre o mulato João Xilim, o protagonista do romance de Orlando Mendes, nos diz Noa (2009, p.98),

É uma personagem torturada, prisioneira da sua condição epidérmica, e que vive, de modo obsessivo, o seu drama interior agravado pelas atribulações do quotidiano e que fazem dele um ser duplamente marginal: “Eu já pensei até demais. Mal de mim é ser mulato. Nossa raça toda a gente passa de lado. Outro dia, eu fui numa loja grande. Tinha lá um lugar de contínuo. Quando ouviram dizer no escritório que eu era mulato já não quiseram saber de mais nada. Mandaram a mim embora. Se era negro, eu tinha mesmo ficado com o lugar. Branco está sempre a pensar que mulato é filho dum crime. E eu estou quase sempre a pensar que talvez é mesmo. E preto tem vergonha da gente [...]”.

Entre o campo e a cidade, em errâncias, a problemática apresentada por Orlando Mendez, através do drama existencial vivido pelo mulato João Xilim – valores europeus x valores moçambicanos –, será o leitmotiv para outras tantas narrativas de escritores moçambicanos compromissados com a ideia de construção de uma nação.

Nesse sentido, é valiosa a passagem do romance *AVF*, na qual o inspetor Izidine Naíta, que estudara na Europa, sente-se um estranho no campo, fora dos limites de Maputo. Aconselhado por Navaia Caetano a escutar o mar, se quisesse descobrir o assassino de Vasto Excelêncio, Izidine mostra-se céptico, desdenha dos costumes. Ao procurar a enfermeira Marta Gimo para que lhe explicasse o enigmático conselho dado pelo velho-menino, ela, que a princípio, se *fizera de cara*, negando-se a ajudá-lo, por fim lhe dirá:

O que o velho dissera foi que sob o ruído da rebentação, se escondiam vozes de naufragados, pescadores afogados e mulheres suicidadas. De entre esses lamentos lhe haveriam de chegar os gritos do próprio Vasto Excelêncio. O polícia sorriu, desdenhoso. Marta lhe corrigiu o cepticismo:

- Está a ver sua arrogância? Pois fique sabendo que, todas as manhãs, o morto grita o nome do assassino.
- Não posso crer.
- Todas as manhãs o morto clama juras de vingança (*AVF*, p 41).

Em seguida, sentado junto à rebentação das ondas, reflexivo, o inspetor lembrar-se-á das palavras de Marta Gimo:

E sorria. Quem sabe Marta tinha razão? **Ele estudara na Europa**, regressara a Moçambique anos depois da Independência. Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das

pequenas coisas que figuram a alma de um povo. Em Moçambique ele ingressara logo em trabalho de gabinete. O seu quotidiano reduzia-se a uma pequena porção de Maputo. Pouco mais que isso. **No campo, não passava de um estranho** (AVF, p. 41-42, [grifos nossos]).

No tocante a Rui Nogar – pseudônimo literário de Francisco Rui Moniz Barreto (1932-1993) –, embora o seu livro de poemas *Silêncio escancarado*, tenha sido publicado, em Lisboa, no ano de 1982, a sua vivência poética – e política – remete ao início dos anos 1950, quando vamos encontrá-lo participando, como declamador, ao lado de José Craveirinha, das atividades culturais da Associação Africana, onde, na sequência de uma de suas apresentações, acabará sendo detido, em 1953, pela primeira vez, pela PIDE. Nos anos 1954-55, ele começa a publicar os seus primeiros poemas em *O Brado Africano* e no *Itinerário*.

A sua militância na FRELIMO, a partir de 1964, acabou rendendo-lhe nova prisão. De janeiro de 1965 até 28 de maio de 1968, Rui Nogar estava preso na Cadeia Central da Machava, junto com Craveirinha, Luís Honwana, Malangatana Valente e outros. Deste período de detenção, datam muitos dos poemas que reuniu no seu único livro.

Adriano Alcântara (2010, p. 2), referindo-se à escrita poética de Rui Nogar, nos assegura que,

A consciência crítica dos problemas conjunturais da sociedade moçambicana conduziu-o à assunção da escrita como meio de expressão das suas inquietações, motivadas pela solidariedade e desejo de intervir em defesa da condição humana. Semelhante posicionamento norteou o seu trajecto biográfico e literário, balizado no enraizamento no “caniço”, quer dizer, no subúrbio de Lourenço Marques, na preocupação com o homem, nas memórias da luta anti-colonial e na convicção nos ideais do socialismo.

Certamente, escrita política, mas não necessariamente panfletária e desprovida da preocupação estética que permeia o “fazer poético”. Senão, vejamos o seu poema “Retrato”:

Mais do que poetas
hoje
somos sim guerrilheiros
com poemas emboscados
por entre a selva de sentimentos
em que nos vamos libertando
em cada palavra percutida

hoje
nós
em Moçambique.

Entre os principais autores dessa fase – alguns deles já produzindo desde os anos 50 –, encontram-se Noémia de Sousa, José Craveirinha, Jorge Viegas, Sebastião Alba, Heliodoro Baptista e Luís Carlos Patraquim.

Observemos que os nomes de Noémia de Sousa e o de José Craveirinha permeiam todos os momentos e fases de constituição e consolidação de um sistema literário em Moçambique. As suas histórias de vida confundem-se com os momentos mais importantes da vida cultural, social e política de Moçambique.

Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares – usou muitas vezes o pseudônimo de Vera Micaia – nasceu a 20 de setembro de 1926, na Catembe, arredores de Maputo, Moçambique.

Em entrevista realizada por Omar Thomaz e Rita Chaves, falando de sua ligação com Noémia de Sousa e da sua importância na formação do sentimento nacional, o poeta José Craveirinha diz:

A Noémia passou grande parte da infância na Catembe, que fica do outro lado da baía. Mas depois veio para Lourenço Marques. E vivia aqui perto. A sua casa tinha um bom quintal, ainda está lá, com as árvores... Era lá que nos reuníamos muitas vezes, à noite. (...) Na casa da Noémia, fazíamos as nossas reuniões. O Fonseca Amaral, que era uma pessoa muito rara, proporcionou um encontro especial, entre os chamados poetas do cimento e os poetas do subúrbio (...) Lá estiveram, além do Knopfli, o Rui Guedes e o Rui Guerra, que hoje vive no Brasil. Essa noite foi muito marcante, como se tivéssemos descoberto a chance de estarmos juntos, os da Polana, o bairro mais distanciado socialmente, e os do subúrbio. (CHAVES, 2005, p. 237-238)

A partir dessas reuniões, estabeleceram-se laços de amizade e companheirismo. Noémia de Sousa colaborou assiduamente na imprensa moçambicana nos anos de 1949-1952, sempre escrevendo uma poesia marcada pela presença constante das raízes africanas, abrindo os caminhos da exaltação da Mãe-África, da glorificação dos valores africanos, do protesto e da denúncia. Estudou no Brasil e viajou, como jornalista de agências internacionais, por toda a

África durante as lutas de independências. Vejamos, para ilustrar, o seu poema “Se me quiseres conhecer”³⁴:

Se me quiseres conhecer,
estuda com olhos de bem ver
esse pedaço de pau preto
que um desconhecido irmão maconde
de mãos inspiradas
talhou e trabalhou
em terras distantes lá do norte.

Ah! Essa sou eu:
Órbitas vazias no desespero de possuir a vida
boca rasgada em feridas e angústia
mãos enormes, espalmadas,
erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,
corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
pelos duros chicotes da escravatura...
Torturada e magnífica
altiva e mística,
África da cabeça aos pés,
- Ah essa sou eu!

Se quiseres compreender-me
vem debruçar-te sobre minha alma de África,
nos gemidos dos negros no cais
nos batuques frenéticos dos muchopes
na rebeldia dos machanganas
na estranha melancolia se evolvendo
duma canção nativa, noite dentro...

E nada mais me perguntes,
se é que me queres conhecer...
Que não sou mais que um búzio de carne,
onde a revolta de África congelou
seu grito inchado de esperança

Poesia da negritude, do pan-africanismo, da moçambicanidade. “De um país que não existia”, diria Craveirinha. No poema, “Se me quiseres conhecer”, envolto pelo tom dramático, declamatório, performático – *toda ela*, letra, voz e corpo –, o eu-lírico funde-se com o seu chão de origem, de pertença: “África da cabeça aos pés /- Ah essa sou eu!”. Voz que se levanta contra a desumanidade do sistema económico e político do colonialismo português, “boca rasgada em feridas e angústia”. Torturada e magnífica, altiva e mística, da poesia de Noémia de Sousa vimos surgir a tradução e a afirmação do seu comprometimento com a situação histórica, política, económica

³⁴ Cf. SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. Maputo, AEMO, 2001 (p. 49-50).

e cultural de Moçambique.

Em 2001, a poeta foi agraciada com a publicação do seu único livro de poesias: *Sangue Negro*, publicado sob a chancela da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO). Noêmia de Sousa foi vítima de perseguições políticas por parte das autoridades coloniais, por isso viveu muito tempo exilada na França. Faleceu em Cascais/Lisboa, Portugal, em 04 de dezembro de 2003.

José Craveirinha, “o profeta da identidade nacional”, nasceu em 28 de maio de 1922, na cidade de Maputo (antiga Lourenço Marques), em Moçambique, e faleceu em 06 de fevereiro de 2003, na África do Sul, aos oitenta anos.

A sua história de vida confunde-se com a recente história política e cultural de Moçambique. Sua produção poética engloba todas as fases ou etapas da poesia moçambicana surgida no fim da década de 40, do século passado, até praticamente os nossos dias. Nela vamos encontrar desde poemas de temática realista, de intervenção social e política a uma produção fortemente enraizada na memória cultural de seu povo. Dos poemas da prisão aos de cunho nacionalista, da negritude, da africanidade, mas também uma poesia de pendor lírico e intimista.

Membro da FRELIMO, Craveirinha foi preso pela PIDE, em 1965, por causa dos poemas que vinha publicando no *Brado Africano*³⁵. Poeta da africanidade, da moçambicanidade, da luta pela libertação nacional, conforme se depreende diante da voz lírica que assume em poemas como “Karingana ua karingana”³⁶, do livro do mesmo nome e que veio a público em 1974:

Este jeito
De contar as nossas coisas
À maneira simples das profecias
- Karingana ua Karingana –
É que faz o poeta sentir-se
Gente.

E nem
De outra forma se inventa
O que é propriedade dos poetas
Nem em plena vida se transforma
A visão do que parece impossível
Em sonho do que vai ser.

Karingana!

³⁵ Os poemas de forte conotação política e de valorização da cultura africana, *negritude*, foram incluídos no livro *Chigubo*, de 1964.

³⁶ Cf. CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua Karingana* in MACEDO e MAQUÊA (2007, p. 167).

O poema é composto de um título, “Karingana ua karingana”, e mais 13 versos, divididos em duas estrofes de 6 e um verso final resumitivo: “Karingana!”. Em tempos de segregação, Craveirinha mostra que é possível a coexistência de contrários. Ao escrever seus poemas em língua portuguesa não deixará de incluir, pela moçambicanidade, elementos advindos das línguas nacionais. A incorporação de estruturas da tradição oral, como a expressão ronga “karingana wa karingana” (equivalente ao “era uma vez”), não se dá para fins de adorno, mas sim por ser comumente usada pelos *griots* ou *contadeiros de histórias* no início e final de suas *contações*. Percebemos ainda que, numa singela linguagem, o eu-lírico vai definindo como deverá ser o seu fazer-poético: “à maneira simples das profecias”: do jeito da sua gente, do jeito moçambicano, firmado nos seus saberes e sabenças. Livre, tal como enfaticamente ele anuncia: “e nem /de outra forma se inventa /o que é propriedade dos poetas”. Criador de sonhos e utopias, nos seus contares e cantares, o vislumbre do que *virá a ser*. *Karingana wa karingana: Um Moçambique Livre*.

A poesia de José Craveirinha apresenta, segundo a pesquisadora e professora de literatura africana de língua portuguesa Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco (2002),

fortes traços neobarrocos. Profundo sentido alegórico se depreende da ludicidade verbal dos seus poemas, cujos versos se movimentam em espiralados pontos e contrapontos, fluxos e refluxos, cantos e contracantos, numa atitude barroca, que, entretanto, nada tem a ver com as antíteses e os raciocínios conceptistas próprios ao barroquismo religioso advindo da Contra Reforma. Conforme o poeta moçambicano Virgílio de Lemos afirma em um ensaio, esse novo viés barroco, “como o de toda a literatura moçambicana pós-50, é puramente estético e ideológico”, pois consiste na sedução do abismo e da irreverência de imagens e linguagens, adotando do barroquismo europeu, apenas, a vertigem, o labirinto, os espelhamentos, recursos usados como estratégias de subversão dos cânones literários impostos pela colonização.

Em 1991, Craveirinha, o poeta do bairro da Mafalala, linha de fronteira entre as casas de caniço e zinco, onde habitava a gente pobre, e a elegante cidade de cimento – tornou-se o primeiro autor africano a ser agraciado com o “Prêmio Camões”, o mais importante prêmio literário dos países portugueses. Atuou amplamente como colaborador em jornais e revistas, particularmente em Portugal e em Moçambique. Os seus poemas foram traduzidos em várias línguas, nomeadamente em francês, inglês, italiano, russo e swahili. É um dos mais

representativos escritores da literatura de Moçambique, tendo sido elevado à condição de Herói Nacional.

Obras: *Chigubo*, 1964, *Cantico a un dio di Catrame*, 1966 (bilingue português/italiano), *Karingana ua Karingana*, 1974, *Cela 1*, 1980, *Maria*, 1988, e *Izbranoe*, 1984 (em russo).

2.3.1.3 A fase pós-independência ou pós-colonial

O 25 de Junho de 1975, que assinala a Independência de Moçambique de Portugal, após uma guerra de libertação que durou 10 anos, deve ser também considerado como o marco inicial da nova literatura de expressão africana, em língua portuguesa, a ser produzida em Moçambique.

Preso à vida e aos seus companheiros, aludindo ao nosso poeta *gauche* Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), os autores do período pós-independência se desviam do viés coletivo, próprio dos tempos de luta, e assumem um tom individual e intimista ao relatar as suas experiências pós-coloniais. Ao lado da escrita experiente de José Craveirinha e Noémia de Sousa, será a hora e vez da escrit(ur)a de Heliodoro Baptista, Ungulani Ba Ka Khosa, Luís Carlos Patraquim, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo, João Paulo Borges Coelho, Lília Momplé, Eduardo White e Mia Couto, dentre outros.

Pelo nosso propósito de contribuir para a divulgação da literatura moçambicana, oferecemos, a seguir, breves relatos sobre alguns desses autores e suas obras mais relevantes:

1) Heliodoro Baptista nasceu em 1944, em Gonhame, Quelimane, Moçambique. Residia na cidade da Beira, onde morreu em 1º. de maio de 2009. Participou ativamente das atividades literárias e jornalísticas da Beira, tendo participado do jornal *Notícias da Beira*, em seu suplemento “Artes e Letras Jovem”, do *Diário de Notícias*, coordenando a página literária “Diálogos”, e também de outras publicações locais e de Maputo.

A sua poesia encontra-se dispersa por várias revistas e jornais. Os seus poemas reunidos em *Por cima de toda a folha*, publicado em 1987, rendeu-lhe o Prêmio Nacional de Poesia de 1991, patrocinado pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO). Publicou ainda *A filha de Tandy*, em 1991. Seus poemas

constam de antologias e estudos publicados em Moçambique, Portugal, Itália e Brasil.

2) Ungulani Ba Ka Khosa, pseudônimo de Francisco Esaú Cossa, de etnia tsonga, nasceu em 1957, em Inhaminga, província de Sofala, Moçambique. Escreveu o romance *Ualalapi*, 1987, ganhador do Grande Prêmio de Ficção Moçambicana em 1990, a coletânea de pequenas histórias *Orgia dos loucos*, 1990, *Histórias de amor e espanto* 1999, e *No reino dos abutres*, 2002.

3) Luís Carlos Patraquim nasceu em Maputo, Moçambique, em 1953. É autor de *Monção*, (1980), *A inadiável viagem* (1985), *Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora* (1992), *Mariscando luas* (1992) e *Lindemburgo Blues* (1997). Atualmente reside em Lisboa, Portugal, e colabora na imprensa moçambicana e portuguesa, escreve para o teatro e cinema. É comentarista da rede de televisão RDP-África.

4) Paulina Chiziane. No sítio da Editorial-Caminho (www.editorial-caminho.pt), editora de Lisboa, Portugal, Paulina Chiziane assim se apresenta: “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 estórias 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”.

Obras: *Ventos do Apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche, uma história de poligamia* (2002) – lhe valeu o Prêmio José Craveirinha de 2003 –, e o seu romance mais recente é *O alegre canto da perdiz* (2008).

Paulina Chiziane nasceu em Manjacaze, Moçambique, no ano de 1955. Na juventude, militou na FRELIMO. Atualmente vive e trabalha na Zambézia, região central de Moçambique.

5) Suleiman Cassamo nasceu em 1962, em Marracuene, na província de Maputo, Moçambique. Colaborou, como escritor, em jornais e revistas literárias – *Charrua*, *Gazeta de Artes e Letras*, *Notícias* e *Eco*, entre outros – e publicou *O regresso do morto* (1989), contos, traduzido em várias línguas, *Amor de Baobá* (1997), contos, e *Palestra para um morto* (1999), romance.

Em 1994, a Radio France Internationale (RFI) atribuiu-lhe o prêmio Guimarães Rosa pelo conto “O caminho de Phati”.

A essência das narrativas de Suleiman Cassamo reside na representação da moçambicanidade, não só por meio da retratação dos hábitos e dos comportamentos sociais dos moçambicanos, mas pelas marcas da oralidade ronga presente em suas narrativas.

6) João Paulo Borges Coelho nasceu no Porto, Portugal, em 1955, mas adquiriu nacionalidade moçambicana. É historiador. Leciona na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, e na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Escreveu *As duas sombras do rio*, 2003, *As visitas do Dr. Valdez*, 2004, *Índicos indícios I. Setentrião*, 2005, *Índicos indícios II. Meridião*, 2005, *Crônica da rua 513.2*, 2006, *Campo de trânsito*, 2007.

7) Lília Maria Clara Carrière Momplé nasceu em 1935, na Ilha de Moçambique.

Referindo-se à Lília Momplé, Russell Hamilton (Sepúlveda e Salgado, 2006, p. XXVII), assim nos diz:

é mais um fenômeno entre os escritores pós-coloniais de Moçambique. Quando já contava cinquenta e três anos, estreou com uma coletânea de contos, *Ninguém matou Suhura*, (1988). Sua segunda obra é *Neighbours*, 1996, romance que, a despeito do seu título em inglês – que significa *vizinhos* – foi redigido em português e lida com as relações históricas e complexas entre Moçambique e a limítrofe África do Sul. *Os olhos da cobra verde* (1997). Além desses livros, produziu o vídeo-drama *Muipiti*, 1998.

8) Eduardo Costley White nasceu em Quelimane, Moçambique, em 1963, é autor de *Amar sobre o Índico* (1984), *Homoíne* (1987), *O país de mim* (1988), *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave* (1992), *Os materiais do amor* (1996), *O desafio à tristeza* (1996), *Janela para oriente* (1999), *Dormir com deus e um navio na língua* (2001) e *As falas do escorpião* (2002). Ele faz parte da geração que viveu a experiência da guerra e suas adversidades.

Eduardo White é possivelmente a maior expressão da poesia africana de língua portuguesa da atualidade, estando integrado, segundo Fátima Mendonça (*Apud* Rita Chaves, 2006, p. 120), “a uma linhagem de poetas consagrados na história da literatura Moçambicana: antes dele, vieram, entre outros, Luís Carlos Patraquim, Heliodoro Batista e José Craveirinha”.

A literatura da *moçambicanidade*, diante da multiplicidade de culturas que deságuam e se recompõem no Índico, é uma escrita em permanente construção,

edifício de muitas janelas e sonhos, não apenas ontológico do ponto de vista da construção narrativa, mas também, segundo Macedo e Maquêa (2007, p. 26), “de uma memória que é trazida em diálogo com o presente de Moçambique”.

Na literatura moçambicana atual, o empenho de poetas e romancistas no uso dessa memória – memória para a invenção de seus mundos e representação simbólica e histórica de seus espaços – haverá de ser o estimulante para o alcance de um futuro que ainda não se apresentou em todas as suas possibilidades. Mas se anuncia mal rompe rubra a manhã.

É no presente contexto que também se apresenta Mia Couto e a sua escrit(ur)a, (re)invenção de um país chamado Moçambique.

2 MIA COUTO: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE, UM *CONTADEIRO* DE ESTÓRIAS

- *Faço na palavra o esconderijo do tempo.*
(fala de Navaia Caetano, em *AVF*, p. 26)

Meu tio materno, Taúlo Guiraze, me disse: as demais pessoas contam a história de suas vidas de maneira muito ligeira. Uma criança-velha não. Enquanto os outros envelhecem as palavras, no meu caso quem envelhece sou eu próprio. E me aconselhou:

- *Meu filho, eu lhe conheço uma saída. Caso se um dia você decidisse **ser contadeiro**...*

- *E qual seria?*

Ele ouvira falar de uma criança-velha nascida em outro tempo. Essa criança se divertia contando a sua história, vendo como os outros se angustiavam na ansiedade de o ver morrer. Fina as muitas histórias, porém ele permanecia vivo.

- *Não morreu, sabe porquê? Porque mentiu. **Histórias dele eram inventadas.***

(outra fala de Navaia Caetano, em *AVF*, p. 27, grifos nossos)

Neste capítulo, a partir dos estudos sobre tradição e modernidade – enquanto elementos constituintes e estruturantes do sistema literário – desenvolvidos por Antonio Candido, Octavio Paz e Bornheim, dentre outros, demonstraremos o modo como Mia Couto, revestido de sua experiência nas fileiras da FRELIMO, mas sem perder de vista a criticidade, participará do processo de (re) constituição da história cultural do seu país.

2.1 MIA COUTO: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

Antonio Candido (2009), em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, visando fornecer elementos para o sentido da palavra que dá corpo aos seus estudos, e porque se qualificam de *decisivos* os momentos estudados, busca distinguir, inicialmente, *manifestações literárias de literatura propriamente dita*. Esta, de acordo com o crítico, convém considerá-la, enquanto aspecto orgânico da civilização, constituída a partir de um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, e aquelas, sem apresentarem essa organização, dada à imaturidade do meio, que dificulta a formação dos grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras, decerto ocorrem por força da inspiração individual e/ou pela influência ou assimilação de outras literaturas. Isoladas, as manifestações fermentam um sistema literário, mas ainda não o definem.

Dentre esses denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase literária, e que são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, Candido destaca a existência de: (1) um conjunto de *produtores literários*, mais ou *menos conscientes do seu papel*; (2) um conjunto de *receptores*, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; e (3) um *mecanismo transmissor*, (de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos), que liga uns a outros. A literatura, “um tipo de comunicação inter-humana”, feito sistema simbólico³⁷, e daí resultante, será o meio pelo qual “as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas

³⁷ Cf. Bourdieu (1989), os “sistemas simbólicos”, enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação da realidade, são representações construídas (*estruturas estruturadas e estruturas estruturantes*). O seu poder funda-se no reconhecimento, pelos sujeitos e pela sociedade, da norma e do consenso, i. é., da *doxa*.

da realidade” (CANDIDO, 2009, p.25).

O produtor literário ao integrar-se a tal sistema (autor → obras ← leitores), possibilita a ocorrência de outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária. Conforme Antonio Candido (2009), o produtor, tal qual o corredor que passa a tocha para o outro, assegura no tempo o movimento conjunto, define os lineamentos de um todo. E somos levados, então, a compreender, pela simbologia associada à imagem que nos é ofertada [o fogo], que à ideia de sistema literário associa-se, indubitavelmente, a ideia de continuidade, de permanência e de questionamento, logo, a ideia de tradição.

O que seria, então, a tradição? O filósofo Gerd Bornheim (1987), em *O Conceito da tradição*, considerando a etimologia da palavra e suas acepções dicionarizadas, entre outros aspectos do conceito, nos diz que:

A palavra tradição vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradire*, e significa precipuamente entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou passar de uma geração a outra geração. Em segundo lugar, os dicionaristas referem a relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição, algo é dito de geração a geração (BORNHEIM, 1987, p. 18).

Este algo que é dito ou escrito, voz e/ou letra, conservada em memória, ou por escrito, inclui as formas narrativas comumente conhecidas, como: notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos.

Então, esse conjunto de elementos transmitidos de uma geração a outra, “formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar” (CANDIDO, 2009, p. 26), constitui a tradição. E sem ela, “não há literatura, como fenômeno de civilização” (*Ibidem*), garante-nos o crítico literário brasileiro.

E, por estarmos o tempo inteiro “como que inseridos nela, a ponto de revelar-se muito difícil desembaraçar-se de suas peias [valores]”, nos lembra Bornheim (1987, p.18), a tradição, de certa maneira, também nos constitui, pois,

não se trata apenas das formas do conhecimento ou das opiniões que temos, mas também da totalidade do comportamento humano, que só se deixa elucidar a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade” (*Ibidem*, p. 20).

Decerto, “no difícil desembaraçar-se de suas peias” residiria a vontade de “se

querer permanente” comumente associada à tradição. Desejo, ainda segundo Bornheim, que persiste emperrado na vontade.

Por sua vez, o poeta e crítico mexicano Octavio Paz (1984), em *Os filhos do barro*, tentando nos apresentar a linha de pensamento que direcionou as suas reflexões por ocasião das conferências que proferiu na Universidad de Harvard (Charles Eliot Norton Lectures), no primeiro semestre de 1972, sobre a tradição moderna da poesia, nos dirá que “a expressão não só nos significa que há uma poesia moderna, como que o moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo” (PAZ, 1984, p.17).

Segundo Octavio Paz (1984), a Modernidade nunca é ela mesma: sempre é outra. Polêmica, em seu princípio ativo, a Modernidade é uma tradição que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém, desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade e assim sucessivamente. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a Modernidade está condenada à pluralidade, pois se a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna será sempre distinta. E se a primeira postulava a unidade entre o passado e o presente, a segunda, não contente em subtrair a diferença entre ambos, afirmará que esse passado não é único, mas plural:

Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição (*Ibidem*, p.18).

O moderno não se caracteriza somente por sua novidade, mas sim por sua heterogeneidade, pois o novo em si não é garantia do moderno: há novidades que não são modernas, aponta Octavio Paz usando como referência o crítico norte-americano Harold Rosenberg e a obra *The Tradition of the New*:

O título do livro de Rosenberg expressa com saudável e lúcida insolência o paradoxo que fundou a arte e a poesia do nosso tempo. Um paradoxo que é, simultaneamente, o princípio intelectual que as justifica e que as nega, seu alimento e seu veneno. A arte e a poesia de nosso tempo vivem de modernidade e morrem por ela (*Ibidem*, p.18).

Ainda segundo Octavio Paz, a tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. O ácido que dissolve todas

essas oposições será a *palavra crítica*. Mas não sozinha, a ela deverá vir acoplada à paixão a fim de subtrair o caráter paradoxal de nosso culto ao moderno:

Paixão crítica: amor imoderado, passional, pela crítica e seus precisos mecanismos de desconstrução, mas também crítica enamorada de seu objeto, crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega. Enamorada de si mesma e sempre em guerra consigo mesma, não afirma nada de permanente nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua é seu princípio (*Ibidem*, p.21).

Como será aplicada, então, a noção de tradição e modernidade na obra de Mia Couto, notadamente em *A varanda do frangipani*, romance publicado pela Editorial Caminho de Lisboa, Portugal, em 1996?

Antes, dada a condição pós-colonial de Moçambique e as implicações daí decorrentes, tornar-se-á pertinente que atentemos para o que nos diz Macedo (2009, p. 4),

sob o sistema colonial a tradição é fraturada, na medida em que na lógica colonial a existência de um sistema literário autônomo, do colonizado, significaria tanto uma maneira própria de representação de si e do outro, a negação dos modelos tecnoformais da literaturas das metrópoles, mas, principalmente, a negação do domínio colonial. Nesse sentido, a formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa articular-se-á, necessariamente ao projeto de nação [grifo nosso].

Logo, na ausência de unidade, certamente provocada pela tensão entre as vontades de representação do colonizador e os anseios da sociedade africana, convém assinalar que não será um movimento artístico e nem uma obra literária que se apresentará como *momento decisivo* no processo de consolidação do sistema literário moçambicano. O **25 de junho de 1975**, data que assinala a proclamação da independência de Moçambique do domínio colonial português – desde meados do século XV –, após uma guerra de libertação que durou 10 anos, será o seu marco divisor.

2.2 FRELIMO: O POVO FAZ UM PAÍS

A independência de Moçambique foi luta organizada pela Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO, formada em 25 de junho de 1962, em Dar

es Salaam, capital da Tanzânia até 1973, pela fusão de três movimentos organizados por elites urbanizadas e por trabalhadores moçambicanos emigrados para países vizinhos: a União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO), em 1960, na Rodésia do Sul; a Mozambique African National Union (MANU), em 1961, na Tanzânia; e a União Africana de Moçambique Independente (UNAMI) em 1961, na Niassalândia.

Liderada por Eduardo Chivambo Mondlane (1920 – 1969), doutor em Antropologia e Sociologia nos Estados Unidos da América (Sociologia pela Universidade Northwestern de Illinois e o doutorado em Antropologia pela Universidade de Harvard), e tendo como vice-presidente, Uria Simango (1926 – ?)³⁸, dirigente do exército, a FRELIMO, a partir das suas bases tanzanianas, iniciou a luta armada contra Portugal.

Na resistência ao superior poder de fogo do regime colonial, observemos que a FRELIMO, além da ajuda externa, que possibilitou o treinamento de seus guerrilheiros nos campos da Argélia e da Tanzânia – entre eles, Samora Moisés Machel (1933 – 1986), que será o primeiro presidente da nação moçambicana³⁹ –, contava nas suas ações com a decisiva colaboração da população local, principalmente os macondes do norte de Moçambique e do sul da Tanzânia.

O ataque contra o posto administrativo português de Chai, na província de Cabo Delgado, ao norte de Moçambique, berço da etnia maconde, em 25 de

³⁸ A data da morte de Uria Simango é desconhecida. Dissidente da FRELIMO, Simango foi expulso, em 1969, pelo Comitê Central, tendo se refugiado no Egito, onde juntamente com outros dissidentes formou o Comitê Revolucionário de Moçambique (COREMO), um outro pequeno movimento de libertação. Após a **Revolução dos Cravos** retornou a Moçambique e fundou o Partido da Coligação Nacional na esperança de concorrer às eleições. A FRELIMO recusou eleições multipartidárias. O governo português pós-1974 entregou o poder exclusivamente à FRELIMO. Juntamente com outros líderes do PCN, que faziam oposição ao Frelimo, foram presos e nunca mais foram libertados, tendo sido secretamente liquidados numa data indeterminada entre 1977-1980. Nem o lugar onde foram executados, nem a maneira como a execução ocorreu foram até hoje divulgados pelas autoridades. A esposa de Simango, Celina Simango, foi separadamente executada algum tempo depois de 1981, e não há registro público de detalhes ou da data da sua morte. Cf. <http://pt.wikipedia.org>> Acesso em 12 jul. 2011.

³⁹ Morto em 19 de outubro de 1986, na queda do avião oficial, em Mbuzini, no qual viajava, juntamente com outros 34 passageiros. A aeronave estava sob o comando de tripulação cedida ao governo de Moçambique pela então União Soviética. As crônicas apontam que se tratou de um atentado planejado pelo regime do *apartheid* na África do Sul. Cf. Macagno (2009), Samora Machel é, até hoje, objeto de admiração e motivo de disputas e desencontros. A partir do seu trágico desaparecimento, as narrativas a seu respeito entrelaçam, indefinidamente, o mito com a história. Esse entrelaçamento acabou produzindo um emaranhado de versões e contraversões, do qual confluem múltiplas vezes à procura de uma comunidade imaginada – a nação –, cuja genealogia é, ainda, alvo das mais variadas disputas.

setembro de 1964, marca o início da guerra de libertação.

Além da estratégica posição alcançada com a posse de Cabo Delgado e, logo em seguida, Niassa, a FRELIMO, em 1968, abriu mais uma frente, desta feita na província de Tete, região central de Moçambique.

No entanto, à medida que avançava, também sofria ataques por parte das tropas imperiais. Em 3 de fevereiro de 1969, ocorre uma *perda irreparável*: Eduardo Mondlane, ao abrir uma encomenda-bomba (um livro e armadilhamento) preparada provavelmente pelo pessoal da PIDE/DGS, polícia secreta portuguesa, sediado em Lourenço Marques, foi assassinado. O comando militar da FRELIMO passou então a ser assumido por Samora Machel, junto com Marcelino dos Santos.

Atentemos, neste contexto, que Portugal, além de enfrentar a resistência moçambicana, encontrava-se em guerra colonial com suas outras colônias africanas, notadamente, a Guiné-Bissau, Cabo Verde e Angola. Aliado a isso, também enfrentava, pelo menos desde 1974, certo desgaste do governo Marcelo Caetano, que substituíra Antonio Oliveira Salazar, destituído, em 1968, por incapacidade física, após um domínio político que durou de 1932 a 1968.

A oposição crescente contra a guerra colonial, nas ruas de Portugal e no estrangeiro, aliado aos custos elevados de uma guerra, conduzirá finalmente à queda do regime político português em 25 de Abril de 1974. Era a **Revolução dos Cravos** trazendo a liberdade para o povo português, com a derrubada do regime político, o “salazarismo”⁴⁰, que vigorava desde 1932.

⁴⁰ O “salazarismo” foi um regime político autoritário e corporativista, de inspiração integralista e fascista, designado de **Estado Novo**, que durou 41 anos em Portugal. Todo o poder estava centrado em António Oliveira Salazar. Ele foi destituído por incapacidade física em 1968, vindo a falecer em 1970. Marcelo Caetano foi quem o substituiu na direção do regime. Após o 25 de Abril (**Revolução dos Cravos**) exilou-se com a família no Brasil, onde faleceu a 26 de outubro de 1980. No tocante a **Revolução dos Cravos**, movimento conduzido pelos capitães da MFA, aparece para os portugueses com um programa que se definia por três “D”: Democratização, Descolonização e Desenvolvimento. A revolta militar foi uma consequência dos 13 anos de guerra colonial, em que os portugueses enfrentaram os movimentos de libertação nas suas colônias: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Timor Leste. A luta do povo português contra o fascismo e a guerra colonial tornou-se um poderoso movimento de massas, abrangendo praticamente todas as classes e setores da vida nacional. Foi talvez a mais linda festa política dos oito séculos da história de Portugal: a multidão, milhares de pessoas em estado de júbilo, dançava, cantava, chorava, sorria. E se abraçava, e abraçava os jovens soldados sem medo dos fuzis. E ocorreu então um caso extraordinário, até hoje sem explicação. Não se sabe como nem porquê, havia cravos vermelhos nas mãos do povo. Homens, mulheres e crianças de cravos nas mãos. Milhares de cravos. O movimento foi assim batizado porque durante uma patrulha, um soldado simpatizante ao levante pediu um cravo a uma florista e enfiou-o na ponta de sua espingarda. O gesto foi imitado por todos os outros soldados, e virou uma marca de identificação dos revolucionários. E do povo a revolução ganhou nome: Revolução dos Cravos! Fonte: www.jorgetadeu.com.br. Em uma canção intitulada “Tanto Mar”, o compositor brasileiro Chico

O novo governo português irá negociar com os movimentos de libertação de todas as suas colônias em África: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e, no sudeste asiático, o Timor Leste.

A guerra em Moçambique terminou com os Acordos de Lusaka, celebrados em 7 de setembro de 1974, em Lusaka, Zâmbia, entre o Estado Português e a FRELIMO⁴¹.

Assim, no dia 25 de Junho de 1975, aniversário de fundação da FRELIMO, tornou-se realidade também em Moçambique, tanto quanto poderia ser a independência dos países africanos: Guiné-Bissau tornou-se independente em 26/8/1974; Cabo Verde, em 5/7/1975; São Tomé e Príncipe, em 12/7/1975; e Angola, em 11/11/1975. O Timor Leste, que fica no sudeste asiático, foi colônia portuguesa até 28 de novembro de 1975, mas em 8 de dezembro, 10 dias depois, foi invadida pela Indonésia, permanecendo assim oficialmente reconhecido pela ONU como “território português por descolonizar”, até 30 de agosto de 1999.

O Timor Leste, os já referidos países africanos lusófonos e ainda o Brasil e Portugal compõem a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – a CPLP⁴².

No tocante à independência moçambicana, nos dirá Hernandez (2008, p.608) que,

Ao contrário do que era esperado, o Acordo de Lusaka, em 7 de setembro de 1974, para a transferência da soberania, coincidiu com uma insurreição, desta feita encabeçada por forças contrárias ao “processo de descolonização”. Os oficiais do MFA puseram fim ao movimento. Este fato cumpriu o papel de tornar claro que o processo de independência era irreversível, o que levou os colonos portugueses a um grande êxodo.

Após a independência, no entanto, a luta não cessou. Em 1977, segundo

Buarque de Holanda celebrou o momento, ao mesmo tempo em que lamentava a falta de liberdade em nosso país, sob a ditadura militar (1964-1985). A canção “Tanto Mar”, em sua versão de 1975 (a outra, em 1978), foi imediatamente proibida de ser tocada. Sua letra dizia: *Sei que estás em festa, pá /Fico contente /E enquanto estou ausente /Guarda um cravo para mim //Eu queria estar na tua festa, pá /Com a tua gente /E colher pessoalmente /Uma flor do teu jardim //Sei que há léguas a nos separar /Tanto mar, tanto mar //Sei também quanto é preciso, pá /Navegar, navegar /Lá faz primavera, pá /Cá estou doente /Manda urgentemente /Algum cheirinho de alecrim.*

⁴¹ Sobre o papel da FRELIMO na guerra de libertação de Moçambique, do qual não trataremos, a pesquisadora Leila Leite Hernandez (2008) recomenda consultar CAPELA, José *et al.* *Colonialismo e lutas de libertação – 7 cadernos sobre a guerra colonial*. Porto: Afrontamento, 1978, p. 207-242.

⁴² A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa tem como objetivos gerais a concertação política e a cooperação nos domínios social, cultural e econômico, cf. www.cplp.org> Acesso em 04 jun. 2011.

Hernandez (*Op cit.*, p. 609),

a Frelimo passou a se constituir um partido com prevalência para traçar as diretrizes de um novo Estado, assim como para canalizar a mobilização da sociedade (...) passou a fazer frente ao Mozambique National Resistance ou Resistência Nacional Moçambicana (MNR/Renamo), que contava com o apoio da Rodésia do Sul, da África do Sul e dos Estados Unidos, o que conferiu uma dimensão internacional ao conflito.

Tais acontecimentos são merecedores de destaque, neste trabalho, pela sua incidência na obra coutiana, pois, se em outro momento, pela escrita jornalística, participara do processo de libertação do seu país, agora, será pelas sendas da ficção que Mia Couto participará do processo de reinvenção de Moçambique.

Em diálogos ininterruptos com a memória desse tempo e de seu lugar, principalmente na trilogia composta pelas obras *Terra sonâmbula*, *A varanda do frangipani* e *O último voo do flamingo*, Mia Couto busca reconstituir a saga da nação moçambicana antes e depois da independência. Ressalte-se, numa *escrit(ur)a crítica*, movida pelo desejo de mudanças e transformações no seio de sua terra e de sua gente.

N' *A varanda do frangipani*, por exemplo, em insólito começo a instalar-se, já na entrada do texto, pela fala (“sou o morto”) e presença de um narrador-defunto, Ermelindo Mucanga, Mia Couto tentará participar do processo de reconstrução de um Moçambique devastado por tantas guerras e conflitos. Para tal, como recurso narrativo, além do “realismo maravilhoso”, fará uso do romance policial (“quem matou Vasto Excelêncio, o administrador da fortaleza de São Nicolau?”). A esse respeito, vale a pena citar estes versos do autor, por ser uma representação de sua aposta literária como combate a um mundo considerado por ele estagnado: “Nenhuma palavra /alcança o mundo, eu sei /Ainda assim, /escrevo” (COUTO, 1999, p. 56).

No tocante ao realismo maravilhoso, categoria narrativa usada, conforme Irlemar Chiampi (1980), para designar fenômenos e acontecimentos “extraordinários” na construção de uma obra – e a presença de um narrador-defunto decerto o será –, atualizar-se-á, então, em África, segundo Garcia (2010, p. 95),

uma vertente do realismo maravilhoso latino-americano, aquele fazer literário com que encontraram eco, na crítica internacional, escritores como Carpentier, Borges, Cortázar, Rulfo, Casares, García-Márquez,

Rosa. Aclimatavam-se, àquele continente, as experiências ficcionais que, na América Latina, tinham ensejado a reverberação de seus escritores, o que os permitiu reclamar um lugar no cânone literário ocidental.

Aliás, sobre o realismo maravilhoso⁴³ e “as realidades africanas”, isto é, este mundo maravilhoso dos mitos, das lendas, dos provérbios, das crenças locais a invadir, feito moto-contínuo, a escritura de Mia Couto, nos alcançam palavras por ele proferidas, em uma de suas vindas ao Brasil⁴⁴. Antes, registremos que nesse momento, o autor intenta reconhecer algumas razões pessoais que fizeram do seu encontro com Guimarães Rosa uma espécie de abalo sísmico em sua alma. O trecho por nós escolhido refere-se a razão que ele intitula: “A importância do escritor poder não ser escritor”. Assim, diz:

Rosa não foi apenas escritor. Enquanto médico e diplomata, ele visitou, e tardiamente, a literatura mas nela não fixou residência exclusiva e permanente. Ao ler Rosa percebe-se que, para se chegar àquela relação de intimidade com a escrita, é preciso ser-se escritor e muito escritor. Mas por um tempo é preciso ser-se um *não escritor* [grifo dele]. É preciso estar livre para mergulhar no lado da não-escrita, é preciso capturar a lógica da oralidade, é preciso escapar da racionalidade dos códigos da escrita enquanto sistema de pensamento. Esse é o desafio de desequilibrista – ter um pé em cada um dos mundos: o da escrita e o da oralidade. Não se trata de visitar o mundo da oralidade. Trata-se de deixar-se invadir e dissolver pelo universo das falas, das lendas, dos provérbios. (COUTO, 2009, p. 114).

Falando de um ponto de vista muito semelhante ao expresso pelo escritor moçambicano, i. é., o papel do escritor e o seu desejo de instituir, pela forma, um sentido às coisas sociais, o professor e crítico literário Lourival Holanda (2004, p. 216), em estudos que levam em consideração o trabalho de autores como Osman Lins, Guimarães Rosa e o próprio Mia Couto, nos dirá que:

Um escritor pode, através do trabalho com a linguagem – esse instrumento que pode se revelar feroz – apontar outras possibilidades do real, quando a cultura cala, quando a sociedade sufoca. O escritor vai dar voz às coisas que lhe ficam na garganta, no

⁴³ O realismo maravilhoso está sendo aqui considerado como uma categoria, um gênero narrativo na acepção conceitual proposta por Irlemar Chiampi (1980) – tendo como foco a literatura hispano-americana –, a partir da noção criada por Alejo Carpentier em 1948/49 – o irreal como parte da realidade ficcional –, até as iluminações borgianas sobre a literatura fantástica dos anos 40.

⁴⁴ Mia Couto, nessa ocasião, conferenciava sobre os seus “encontros e encantos” com a prosa de Guimarães Rosa, na Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil, em 2007.

tempo, quase sempre ingrato, que a ele coube atravessar.

Certamente, pela linguagem, “proceder à apreensão do sensível, do que anda latente nas dimensões do mundo imediato. Enfim, o de pôr a profusão desnorteante de um vocabulário a serviço da vida” (*Op cit.*, p. 218). Pelo desconcerto, um andamento para o mundo, a escrit(ur)a feito peça de resistência.

Salientemos, não ser a busca de uma identidade nacional moçambicana uma preocupação única da obra coutiana, vez que outros escritores, intelectuais e artistas – dentro ou fora do país – a este pensamento, se associam, abrigados sob a moçambicanidade.

A propósito, sobre a *moçambicanidade*, enquanto edificação de um conceito atrelado ao sonho de pertencimento a um país, uma nação, recorremos ao expresso por Mia Couto em entrevista concedida à pesquisadora Vera Maquêa:

(...) Nós sabemos que a **identidade moçambicana** é algo que ninguém sabe exatamente definir, mas sabemos que todos nós temos que fazer uma viagem para chegarmos lá. A tentação mais forte e mais imediata hoje em Moçambique é a de erguer aquilo que se apresenta como “tradição” para dar credibilidade a uma certa identidade. Quanto mais perto dessa “tradição” e de uma certa “oralidade” mais próximos estaríamos dessa tal moçambicanidade. Mas isso é uma ideia simplista contra a qual vou lutando (...) tem que ter um pé na tradição e outro na modernidade. Só assim se chega a um retrato capaz de **respeitar as dinâmicas** e as **relações complexas do corpo moçambicano** [grifos nossos] (MACEDO E MAQUÊA, 2007, p.195).

Em seguida, no mesmo contexto, o escritor moçambicano nos fará crer que a chamada “identidade moçambicana” só existe em sua tentativa de construção. E assinala (*Op cit.*, p. 195-196):

Ela nasce de entrosamento, entre trocas e destrocas. No caso da literatura, é o cruzamento entre a escrita e a oralidade. Mas para ganhar existência na atualidade, no terreno da modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor fertilizada) pela oralidade. (...) Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. Noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Eu sou um tradutor não de língua, mas desses universos...

Nestas veredas, Mia Couto se diz um escritor-tradutor de silêncios, de

ausências. Certamente, não está sozinho.

Na realidade, desde os idos dos anos 1980, irmanados pelo desejo de nação construído nas lides do movimento de libertação nacional e na experiência da guerra pós-independência, muitos escritores e intelectuais encontram-se fortemente empenhados, voz e letra, no processo de (re)construção de Moçambique. Dentre eles, citamos: Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo, Ungulani Ba Ka Khosa, João Paulo Borges Coelho, Marcelo Panguana, Manuel Ferreira, Fátima Mendonça, Matusse, Fernanda Cavacas, Francisco Noa, Michel Laban, Chabal, Pires Laranjeira.

2.3 MIA COUTO: UM TRADUTOR DE SILÊNCIOS

Autor de uma obra multifacetada – poemas, estórias para crianças, contos, crônicas, romances e ensaios – o africano Mia Couto é um dos escritores de língua portuguesa mais celebrados.

Mas nem sempre foi assim. Certa feita, durante uma visita diplomática a Cuba, os assessores de Fidel Castro presentearam-no com artigos femininos, já que, pelo seu nome, esperavam uma mulher. E por ser de Moçambique, uma mulher negra⁴⁵. Mia Couto é um homem branco e de olhos azuis. O “Mia”, segundo o autor, vem da sua paixão por gatos, desde a infância, associada ao fato de seu irmão mais novo não conseguir pronunciar “Emílio”.

Mia Couto nasceu na cidade de Beira, Moçambique, em 5 de julho de 1955, sendo filho do poeta e jornalista Fernando Couto e de dona Maria de Jesus, portugueses.

Sobre os seus dias de infância na Beira, “cidade erguida num escuro pântano”, assim o escritor se reporta em seu discurso de posse como Sócio-correspondente da Academia Brasileira de Letras, em 27 de agosto de 1998:

Nasci em Moçambique, numa pequena cidade colonial. (...) Sou filho de emigrantes portugueses que amavam os livros. (...) Meu pai era jornalista e poeta. Por motivo de sua oposição ao regime colonial nos eram impostas dificuldades. Aos olhos práticos de minha mãe, devíamos nos conter nos gastos. No entanto, as estantes iam crescendo, atapetando quartos e corredores, forrando as paredes da minha infância. Esta subversiva invasão da escrita era executada

⁴⁵ <http://www.terra.com.br>> Acesso em 01 ago. 2008

com paciência guerrilheira. Nesse jogo de esconde-esconde acabei me tornando cúmplice de meu pai. À entrada da porta ele me passava o material interdito e eu me encarregava de o camuflar nas prateleiras. À literatura devo esta operação: converter meu pai num menino igual a mim, companheiro de pequenas travessuras. Minha mãe, certa vez me surpreendeu numa dessas ilegalidades. Em lugar de prometida zanga, porém, ela me disse, em jeito de absolvição: - Teu pai é um poeta... – E tu, meu filho, vais pelas mesmas pisadas... Falava da poesia como se fosse uma doença hereditária. Foi a primeira vez que prestei atenção à palavra. Eu estava cercado: em minha própria casa estava não só o livro mas o poeta em carne e alma. E estava, sobretudo, minha mãe que era, a meus olhos, a própria poesia. (Revista Brasileira/ABL, 1998, p. 128).

Estudou em Beira até completar o liceu, quando se transferiu para Lourenço Marques, atual Maputo, capital de Moçambique, onde se matriculou no curso de Medicina e passou a morar na Casa dos Estudantes. Era o ano de 1972.

Tempos difíceis aqueles. As ruas de Maputo recebiam os ventos inquietantes do **25 de Abril de 1974**, quando nas ruas das cidades de Portugal desfilavam milhares de pessoas clamando “Nem mais um soldado para as colônias!”. Era a **Revolução dos Cravos**, que trazia a liberdade ao povo português com a derrubada do regime político, o “salazarismo”, que vigorava desde 1932.

Deixando-se levar pelo sonho de um Moçambique livre, Mia Couto vai abandonar a medicina para atender a outros chamados, conforme nos conta em artigo escrito para figurar no programa da peça *Vinte e zinco*, baseada em sua obra homônima, com encenação/dramaturgia de Maria João Rocha, para temporada comemorativa pelo **25 de abril**, no Salão Nobre do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, Portugal, no período de 25 de abril a 01 de julho de 2007:

Durante os meses que se seguiram ao **25 de Abril**, a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) decidiu prosseguir com os combates em todas as frentes militares. “Lutamos não apenas para derrubar o fascismo em Portugal mas, sobretudo, para acabar com o colonialismo em Moçambique” – esta era a posição da guerrilha nacionalista. Apesar destas reservas, a queda do regime colonial-fascista não podia senão ser recebida com contentamento pela Frente de Libertação de Moçambique. E por todos os outros movimentos de libertação das então colônias portuguesas. Afinal, o derrube do fascismo resultava também do seu combate abnegado. (...) No caso de Moçambique, porém, uma preocupação estratégica somava-se às apreensões imediatas a que já fiz referência. Em 1974, a FRELIMO tinha implantação segura nas regiões rurais de quase metade do país, sobretudo no Norte e Centro de Moçambique. Contudo, o movimento necessitava de tempo para se organizar nos centros urbanos. Pequenos núcleos clandestinos haviam sido

desmantelados pela PIDE-DGS logo durante toda a década de 60. A FRELIMO já tinha a simpatia dos intelectuais mas necessitava de uma inserção orgânica mais activa e organizada. O **25 de Abril** surpreendeu esta estratégia de sedução nos meios urbanos. (...) Entre os estudantes universitários de Lourenço Marques (e eu era um deles) reinava desde 1970 um clima de contestação. Mas essa confrontação revelava bem as ambiguidades dos filhos dos colonos e dos assimilados. Uns questionavam apenas o fascismo português. Tratava-se, para eles, de introduzir mudanças democráticas em Portugal que, depois, se reflectissem, nos chamados territórios do Ultramar. E por via dessa mudança pôr cobro àquilo que na sua linguagem se chamava “guerra colonial”. Para outros, porém, a questão central era o colonialismo e o objectivo último da luta era a Independência Nacional. Para estes, o termo “guerra colonial” não existia. O que acontecia era uma luta armada de libertação nacional (COUTO, 2005, p. 53-55).

A Medicina vai, então, esperar. Mais tarde, em 1985, ele retornará à Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, para prosseguir estudos, agora em Biologia, especializando-se na área de Ecologia.

Em 1992, Mia Couto foi o responsável pela preservação da reserva natural da Ilha de Inhaca, à entrada da baía de Maputo, sul de Moçambique, e atualmente dedica-se a pesquisas nesse âmbito, exercendo também, como biólogo, a profissão de professor universitário em diversas faculdades da Universidade Eduardo Mondlane; integra o grupo teatral moçambicano *Mutumbela Gogo*, colabora para a TVM (Televisão de Moçambique) e para vários jornais, entre os quais, *O Público*, de Lisboa; além de dirigir uma empresa de estudos sobre impacto ambiental. Mas deixemos que Mia Couto nos conte ainda sobre aqueles dias, em 74, quando passando para a clandestinidade, assumirá importantes tarefas designadas pela FRELIMO:

Em Março de 1974, eu era um jornalista trabalhando como estagiário num vespertino em Maputo. Militava em grupos clandestinos de apoio à Frente de Libertação e foi-me pedido que abandonasse os meus estudos universitários para trabalhar num jornal da capital. Era preciso “infiltrar” (assim se dizia) com quadros moçambicanos os órgãos de informação que estavam nas mãos dos portugueses. Um mês depois de iniciar o meu estágio sucedeu o 25 de Abril. (...) Nas ruas de Maputo (então Lourenço Marques) as pessoas festejam com alegria mas, sobretudo, com perplexidade e algumas reservas. Aquela não era ainda a festa dos Moçambicanos. Era a festa do povo português. Nós éramos apenas convidados em casa alheia. A nossa festa, o nosso 25, estava ainda por vir. E veio, um ano mais tarde, com a proclamação da Independência, a 25 de Junho de 1975 (*Op cit.*, p. 56).

Mia Couto se iniciou, então, no jornalismo por tarefa designada pela FRELIMO, liderada por Samora Machel, dias antes do **25 de Abril**, para depois se consagrar à literatura. Em seu discurso na ABL, continua a relembrar:

O mundo estava todo a acontecer e sérias atribuições me arredavam dos livros. Jornalista, eu andei a ler o chão do meu país e me apercebia, maravilhado, de suas infinitas dimensões. Foi preciso essa viagem para descobrir o país que se espraiava no interior. Entrei nessa nova paisagem como quem entra no mar: fingindo que estava, sonhando que ia, inventando que voltava. Quando regressei à escrita, eu já não era o mesmo. Sentia necessidade de beber em outras fontes, ler moçambicanos, angolanos, ler africanos, brasileiros. Me surgem então os outros parceiros da língua portuguesa, me chegam Luandino Vieira, Guimarães Rosa e o meu compatriota José Craveirinha. E eles me fascinam: neles eu empreendia a descoberta da outra margem, essa que um tal de João chamava de terceira margem do rio. Eu descobria como outras culturas se apropriavam e manejavam o português, fazendo dele uma outra língua (Revista Brasileira/ABL, 1998, p. 131-132).

Com a independência de Moçambique, tornou-se diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM), entre 1976 e 1979. Dirigiu também a revista semanal *Tempo* (de 1979 a 1981) e o jornal *Notícias de Maputo* (entre 1981 e 1985). Durante os anos de 1972 a 1975, o escritor viveu sob o fogo cruzado da guerra de libertação do seu país.

2.4 A OBRA LITERÁRIA COUTIANA: UM TERRITÓRIO DE MESTIÇAGEM

O livro de poemas ***Raiz de Orvalho***, editado primeiramente em 1983, pela Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), marca a sua estreia na literatura. O tom amoroso dos poemas, considerando-se a sua formação na atmosfera ideológica da FRELIMO, fundada por Eduardo Mondlane (1921-1969), com o objetivo de pôr fim, pela independência territorial, à dominação portuguesa, cujo domínio remonta ao século XVI, com o estabelecimento de feitorias em Sofala e Moçambique, surpreende a cena literária e política de seu país.

Nas “Palavras iniciais” que abrem o volume publicado em Portugal em 1999, agora com o título ***Raiz de Orvalho e outros poemas*** (1999), sendo, portanto, um outro, nos diz sobre a sua hesitação em aceitar republicar o seu livro de versos:

(...) A minha escrita derivou para outros universos e hoje sou um poeta cuja prosa é muito distante daquilo que se pode pressentir em

Raiz de Orvalho. Eu próprio não me reconheço em muito desses versos. Alguns não resistiram ao tempo, outros adoeceram de serem tão íntimos. Assim, ao aceder a publicar a minha poesia inicial eu senti que devia escolher apenas alguns dos poemas da primeira versão de *Raiz de Orvalho*. Acrescentei outros versos inéditos, todos eles datados da década de oitenta. Assumo estes versos como parte do meu percurso. Foi daqui que eu parti a desvendar outros terrenos. O que me liga a este livro não é apenas memória. Mas o reconhecimento de que, sem esta escrita, eu nunca experimentaria outras dimensões da palavra (*Op cit.*, p.7).

No entanto, embora tenha o autor escolhido o lirismo como *leitmotiv* de sua obra inicial, subjaz em sua escrita poética – matriz de sua trajetória literária –, velada crítica à sociedade em que se insere.

Tal fato – a velada crítica social –, de certo modo, nos remete aos escritos adornianos quando, notadamente em seu *Discurso sobre lírica e sociedade* (ADORNO, 2008, p. 66), nos fará crer que “só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade”.

A referência ao social, segundo Adorno, deve ser encontrada na própria composição lírica ou obra de arte. No entanto, não deve ser forçada, trazida de fora dela. O teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal.

A lírica, sintetizando o discurso adorniano, obtém êxito não por dizer aquilo que na superfície ideologizada todos querem ouvir [*volonté de tous*], mas por trazer à tona, sob a mediação da linguagem, o humanismo solapado que se encontra na corrente subterrânea. Senão, vejamos os versos do poema “Identidade”, com os quais Mia Couto abre o seu livro *Raiz de orvalho e outros poemas* (1999, p. 13):

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta

Sou pólen sem insecto

Sou areia sustentando
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço

aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato
morro
no mundo por que luto
nasço

Setembro 1977.

Nos teares da poesia, na sua luta mais vã, palavras revoltas em linhas amalgamam-se e, feito versos, se entretecem para dar forma ao tecido poético sonhado por Mia Couto. No poema em questão, “Identidade”, livre das amarras e dos modelos (o seu soneto não segue nem o modelo de Petrarca, Shakespeare, Sá de Miranda ou Camões), o eu-poético, nos 14 versos com os quais compõe o seu poema, mergulhando em si, “preciso ser um outro /para ser eu mesmo” (versos 1 e 2), num jogo de Vida X Morte e de Morte/Vida, “No mundo que combato /morro /no mundo por que luto /nasço” (versos 11 a 14), tentará, em sintonia com a própria linguagem, extrair, da mais irrestrita individualização, o universal. Sem, contudo, deixar de discutir a questão identitária de sua África, de modo geral, e de seu Moçambique, mais especificamente.

Deslocada, atentemos, em sua solidão, no final do poema, a data, “*Setembro 1977*”, remete-nos a um Moçambique recém-liberto e em busca de (re)construção de sua identidade nacional: campos e ruas, revoltos, três anos após os acordos de 7 de setembro em Lusaka, na Zâmbia – que culminaram com a sua independência –, preparavam-se para *o seu primeiro ato eleitoral*, base do qual serão constituídas as Assembleias Populares. As primeiras eleições estavam acontecendo. E, tal fato, será sempre um considerável começo no processo de (re)construção de uma identidade nacional.

Assim, da natureza do seu poema, “grão de rocha” (v. 3), “vento” (v. 4), “areia” (v. 5), “o sexo das árvores” (v. 6), sob a mediação da linguagem, o eu-lírico, em deslocamento, reflexivo, “aguardando pelo meu passado /ansiando a esperança do futuro” (versos 9 e 10), constrói o seu poema: o Poema-Nação.

Mia Couto, após a sua estreia como poeta, e sem nunca abandonar a poesia – traço forte de sua prosa –, em seu intuito de resgatar a memória do povo de sua terra, envereda pela crônica e o conto, fazendo emergir, numa tensão dialética mediada pela linguagem – o uso da língua do colonizador e as muitas línguas e

culturas locais, escrita e voz – uma escrit(ur)a traduzida em títulos, como *Vozes anoitecidas* (1987), *Cada homem é uma raça* (1990), *Cronicando* (1991), *Estórias abesonhadas* (1994), *Contos do nascer da terra* (1997), *Vinte e zinco* (1999), *Mar me quer* (2001), *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (2001), *O gato e o escuro* (2001), *O fio das missangas* (2004), *A chuva pasmada* (2004), e de volta aos versos em *idades cidades divindades* (2007).

Na obra desenvolvida por Mia Couto, por exemplo, notadamente através dos seus romances⁴⁶ *Terra sonâmbula* (1992), *A varanda do frangipani* (1996), *Vinte e zinco* (1999), *O último voo do flamingo* (2000), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), *O outro pé da sereia* (2006), *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008) e *Antes de nascer o mundo* (2009), a tradição imperante será mais uma vez tocada, pois sendo o romance gênero de origem claramente europeia, o autor fará dele também uma expressão africana, atualizando-o, segundo Inocência Mata (*apud* Fonseca e Cury, 2008, p. 9), através de,

constantes polarizações complementares (nunca excludentes): tradição/modernidade, oratura/escritura, voz/letra, velho/novo, campo/cidade, região/país, local/global, nacional/universal, natureza/cultura, mesmo/outro, e suas mestiças combinações a partir das quais o escritor constrói uma verdadeira sinfonia do diálogo entre diferentes.

A obra coutiana, em suas constantes e inquietantes reflexões, tanto no campo da ficcionalidade quanto nos espaços de opinião/intervenções, conforme frisamos anteriormente, busca participar do processo de (re)construção de uma identidade nacional moçambicana. Decerto, vislumbrando em seu horizonte um amanhã feito de luzes e cores tradutoras de esperança para um país que busca a personalidade da nação. Sem as máscaras opressoras do passado. É o que intentamos demonstrar a seguir, destacando, para tal, algumas falas pronunciadas por Mia

⁴⁶ No Brasil, já foram publicados os seguintes romances: *O outro pé da sereia*, *O último voo do flamingo*, *A varanda do frangipani*, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, *Venenos de Deus, remédios do Diabo* – *As incuráveis vidas de Vila Cacimba* e *Antes de nascer o mundo* (ou simplesmente *Jerusalém*, o segundo nome oferecido pelo autor e adotado pela sua editora, em Portugal). Os últimos romances de Mia Couto foram lançados simultaneamente no Brasil, Portugal e Moçambique. As edições dos seus livros mantêm a grafia do português de Moçambique e costumam vir acompanhadas de um pequeno glossário ao final. Ao lado de outros escritores, Mia Couto, evocando a canção “Olhos nos olhos” de Chico Buarque de Holanda, participa com o conto “Olhos nus: olhos”, da coletânea *Essa estória está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque* (2010), organizada por Ronaldo Bressane, para a Companhia das Letras, que é sua editora brasileira.

Couto, dentro e fora do Moçambique.

2.5 OS TEXTOS DE OPINIÃO: UMA FALA AFRICANA

Os textos de opinião de Mia Couto, frutos de suas intervenções em vários contextos sociais, dentro e fora de seu país/continente, estão reunidos, até o momento, em três livros: *Pensatempos: textos de opinião* (2005b), *E se Obama fosse Africano? e outras interinvenções* (2009) e *Pensageiro frequente* (2010). Todos publicados pela Caminho, de Lisboa, Portugal. São textos dispersos e diversos, que abrangem uma área vasta de preocupações – da política à literatura, da cultura à antropologia –, suscitados pelo desejo e compromisso do escritor e cidadão Mia Couto em participar ativamente da problemática do seu tempo.

Em “Que África escreve o escritor africano?”, um dos 18 textos que compõe *Pensatempos*, (COUTO, 2005b), fruto de intervenção na cerimônia de atribuição do “Prêmio Internacional dos 12 Melhores Romances de África, Cape Town, julho de 2002”, cujo tema [da cerimônia] seria a relação do escritor com a luta por um mundo mais humano e democratizado, ciente de que o compromisso maior do escritor é com a verdade e a liberdade, Mia Couto nos dirá que “para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas [a literatura] é uma mentira que não mente” (*Op cit.*, p. 59)⁴⁷.

Em seguida, reportando-se especificamente ao escritor africano, contundente, ele dirá que “uma das obrigações do escritor africano é estar disponível para, em certas circunstâncias, deixar de ser escritor e não se pensar ‘africano’”. *Criatura de fronteira, viajante de identidades, contrabandista de almas*, Mia Couto explica-se:

O escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades. E é isso que um escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de alma. Não há escritor que não partilhe dessa

⁴⁷ Sobre o ponto de vista expresso pelo autor, oportuno se mostra aproximá-lo do expresso pelo professor, escritor e crítico italiano Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, ao tratar do *princípio da suspensão da descrença*: “A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu (ECO, 1994, p. 81). Em nota, o autor refere-se a John Searle no que ele escreveu em “The logical status of fictional discourse” in *New Literary History* 14 (1975).

condição: uma criação de fronteira. Alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade (*ibidem*, p. 59).

Neste mesmo artigo, além de expressar o seu ponto de vista sobre o papel do escritor como o criador de pressupostos de um pensamento mais africano, para que a avaliação do seu lugar e do seu tempo deixe de ser feita a partir de categorias criadas pelos outros, “porque essa ‘africanidade’ erguida como uma identidade tem sido objecto de sucessivas mistificações” (*Ibidem*, p. 60), ele se referirá à mestiçagem, tema sempre presente em suas intervenções e *leitmotiv* de sua ficção.

Em ácida crítica contra os que “se apressam a encontrar uma raiz para o orgulho de serem africanos”, e reconhecendo ser

o continente [africano] feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens, onde longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimónios do nosso continente (*Ibidem* p. 19),

nos dirá que a “África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender e de caber nos compêndios africanistas. O nosso continente é o resultado de diversidades e de mestiçagens” (*Ibidem* p. 60).

Os escritores moçambicanos, especificamente, Mia Couto apontam-nos como cumpridores de um compromisso de ordem ética de:

Pensar este Moçambique e sonhar um outro Moçambique. Correm o risco, como todos os criadores de todos os outros países, de serem devorados por essa mesma pátria que eles ajudaram a libertar (*Ibidem*, p. 63).

Um país precisa de heróis? Sem medo ou disfarce – marca de suas intervenções em outros artigos do mesmo volume, como “A fronteira da cultura”, “Pobres dos nossos ricos”, “Carta ao presidente Bush”, “Rir num Abril, dançar em outro Abril”, “Os sete pecados de uma ciência pura” etc. – ele, finalizando a sua fala, em Cidade do Cabo, capital legislativa da África do Sul, nos dirá:

Passamos de um período em que os nossos heróis acabam sempre mortos – Eduardo Mondlane, Samora Machel, Carlos Cardoso – para um outro tempo em que os heróis já nem sequer nascem. Estamos aguardando pelo renovar de um estado de paixão que já experimentámos, esperamos pelo reacender do amor entre a escrita e a nação enquanto casa feita para sonhar. *O que queremos e sonhamos é uma pátria e um continente que já não precisem de*

heróis (Ibidem, p. 63 [grifos nossos]).

Palimpsesticamente, pelo intertexto, Mia Couto parece nos remeter ao poeta/dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956) – leitura de muitas cabeceiras guerrilheiras – e a célebre fala atribuída a Galileu, em *A vida de Galileu* (1977, p. 202): “Infeliz a terra que precisa de heróis”. A personagem brechtiana, sem ser vista, assim respondera a Andrea, seu filho e discípulo que, antes, decepcionado pela renúncia do cientista – diante da Inquisição – a sua doutrina do movimento da Terra, gritara: “Infeliz a terra que não tem heróis” (*ibidem*, p. 201).

Em *E se Obama fosse Africano? e outras interinvenções*, Mia Couto (2009), escritor e cidadão, “como se me lembrasse que devo dialogar com invisíveis rios e tudo em meu redor podem ser paredes onde eu nego a tentação do desalento” (*Op cit.*, p. 10) – lembrando, em “Nota Introdutória”, do velho guarda de uma estação hidrométrica no interior da Zambézia que não hesitou, após a falta de formulários, em registrar nas paredes, à carvão, os dados hidrológicos que estava incumbido de registrar, mesmo a despeito da guerra de desestabilização que por mais de doze anos tomara conta do seu país – reúne suas intervenções – 16 textos –, em encontros públicos, dentro e fora de Moçambique.

Em cada enunciação, letra e voz, escritura e performance, na praça à convite, as marcas de uma vivência calcada no compromisso com o social: “os textos que aqui se reúnem cumprem a missão de intervenção social que a mim mesmo me incumbo como cidadão e como escritor” (*ibidem*, p. 10).

No tocante à situação do uso da língua portuguesa, a língua do colonizador, como língua oficial de seu país, no artigo “Línguas que não sabemos que sabíamos”⁴⁸, nos diz Mia Couto (2009, p. 17):

Moçambique é um extenso país, tão extenso quanto recente. Existem mais de 25 línguas distintas. Desde o ano da independência, alcançada em 1975, o português é a língua oficial. Há trinta anos, quase nenhum moçambicano tinha o português como língua materna. Agora, mais de 12 por cento dos moçambicanos têm o português como seu primeiro idioma. E a grande maioria entende e fala português inculcando na norma portuguesa as marcas das culturas de raiz africana.

⁴⁸ Intervenção em Estocolmo, Suécia, em junho de 2008, por ocasião da Conferência Internacional de Literatura WALTIC (Writers and Literary Translators’ International Congress).

E se cobram aos escritores africanos provas de etnicidade como atestado de sua africanidade, o escritor moçambicano não reluta em afirmar que,

África tem sido sujeita a sucessivos processos de essencialização e folclorização, e muito daquilo que se proclama como autenticamente africano resulta de invenções feitas fora do continente. Os escritores africanos sofreram durante décadas a chamada prova de autenticidade: pedia-se que os seus textos traduzissem aquilo que se entendia como sua verdadeira etnicidade. Os jovens autores africanos estão-se libertando da “africanidade”. Eles são o que são sem que necessitem de proclamação. Os escritores africanos desejam ser tão universais como qualquer outro escritor do mundo (*Op cit.*, p. 24).

Não sendo a África – como de fato não é – um lugar único, singular e homogêneo, Mia Couto reconhece que muitos escritores em África enfrentam problemáticas específicas para ajustar línguas e culturas diversas, tais fatos, no entanto, não têm sido impedimentos para que eles não estejam reinventando continentes dentro de si mesmos:

Não existe escritor no mundo que não tenha de procurar uma identidade própria entre identidades múltiplas e fugidias. Em todos os continentes, cada homem é uma nação feita de diversas nações. Uma dessas nações vive submersa e secundarizada pelo universo da escrita. Essa nação oculta chama-se a oralidade (*Ibidem*, p. 25).

No que tange à oralidade, muitas vezes propagada como um fato tipicamente africano e “característica exclusiva daquilo que se chama erradamente de povos indígenas”, Mia Couto nos lembrará, uma vez mais, que ela é “um território universal, um tesouro rico de lógicas e sensibilidades que são resgatadas pela poesia” (*Ibidem*, p. 25).

Sobre o “drama linguístico”, dado ao fato da colonização, Mia Couto lembra que esta não é uma problemática exclusiva dos escritores africanos, apesar dos traumas de identidade e alienação inerentes ao processo:

Mas a verdade, meus amigos, é que nenhum escritor tem ao seu dispor uma língua já feita. Todos nós temos de encontrar uma língua própria que nos revele como seres únicos e irrepetíveis (...). Grande parte dos africanos domina mais do que uma língua africana e, além disso, falam uma língua europeia. Aquilo que é geralmente tido como problemático pode ser, afinal, uma potencialidade para o futuro. Porque **a nossa habilidade de políglotas** nos pode conferir, a nós africanos, um **passaporte** para algo que hoje se tornou perigosamente raro: **a viagem entre identidades diversas** e **a**

possibilidade de visitar a intimidade dos outros (*ibidem*, p. 25-26) [grifos nossos].

Por fim, sem esquecer as possíveis funções da literatura (a formadora, a humanizadora e a social) que acompanham todo o seu processo de escritura, Mia Couto, escritor e cidadão, nos lembrará que,

um futuro civilizado passa por grandes e radicais mudanças neste mundo que poderia ser mais nosso. Implica acabar com a fome, a guerra, a miséria. Mas implica também estar disponível para lidar com os materiais do sonho (...). Esse homem futuro deveria ser, sim, uma espécie de nação bilíngue. Falando um idioma arrumado, capaz de lidar com o quotidiano visível. Mas dominando também uma outra língua que dê conta daquilo que é da ordem do invisível e do onírico (*Ibidem*, p. 26).

Para um futuro civilizado, o escritor moçambicano sonha:

Um homem plural, munido de um idioma plural. Ao lado de uma língua que nos faça ser mundo, deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo. De um lado, um idioma que nos crie raiz e lugar. Do outro, um idioma que nos faça ser asa e viagem. Ao lado de uma língua que nos faça humanidade, deve existir uma outra que nos eleve à condição de divindade (*Ibidem*, p. 26).

O seu último volume, *Pensageiro frequente* (2010), traz 26 crônicas especialmente escritas para os passageiros da revista de bordo *Índico*, das Linhas Aéreas de Moçambique (LAM).

São textos sobre as gentes e terras de Moçambique, em flagrantes do quotidiano. Foram escritos, segundo Mia Couto (2010, p. 9), para vencer o tempo, entreter o medo, vez que estão destinados a “fazer com que o meu país voasse pelos dedos do viajante, numa visita às múltiplas identidades que coexistem numa única nação”. Das suas linhas, o passageiro plaina ao longo dos 802 mil km² que constituem o país de Moçambique: Beira, Tete, Maputo e os seus bairros como a Mafalala, a Malanga, o Xipamanine e Malhangalene, o Bilene e a sua praia, Gaza e Sofala, o Parque da Gorongosa, Nampula, Niassa, Manica, Inambane, entre tantas outras paragens de Norte a Sul.



Fig. 2. – Mapa de Moçambique

Além das cidades, o autor dá especial enfoque à fauna e flora. E das suas crônicas e contos faz saltar golfinhos, baleias, tartarugas gigantes, dugongos – mamífero em vias de extinção que vive na costa moçambicana –, manguços de água (*vungué*, na língua local), macacos de cara preta (*nzoko*), e flamingos. Descreve também os extensos mangais, a floresta pantanosa, os infinitos canais e as palmeiras Nhala, de onde se extrai sura, uma aguardente local.

2.6 O PROCESSO DE ESCRITURA

Escritor e cientista, atividades que vê como sendo vizinhas e complementares, pois enquanto “a ciência vive da inquietação, do desejo de conhecer para além dos limites, a escrita vive de uma falsa quietude” (COUTO, 2005b, p. 45). Será, segundo Mia Couto, na recusa das fronteiras e na inquietude de ambas que repousa a capacidade de sentir e sonhar sem limites, lição cara para os que se apaixonam pela escrita e pela ciência.

Repetidas vezes ele tem reconhecido a importância da poesia no seu processo de escrita e escritura, e nos diz que,

a escrita não é uma técnica e não se constrói um poema ou um conto como se faz uma operação aritmética. A escrita exige sempre a poesia. E a poesia é um outro modo de pensar que está para além da lógica que a escola e o mundo moderno nos ensinam. É uma outra janela que se abre para estarmos outro olhar sobre as coisas e as criaturas (*Op cit.*, p. 45).

Reconhecendo ser o seu país tradicionalmente dominado pela oralidade, Mia Couto nos revela o seu segredo, nos avisando que vale só para ele:

É deixar-me maravilhar por histórias que escuto, por personagens com quem cruzo e deixar-me invadir por pequenos detalhes da vida quotidiana. O segredo do escritor é anterior à escrita. Está na vida, está na forma como ele está disponível a deixar-se tomar pelos pequenos detalhes do quotidiano. (...) O único conselho é este: escutar. Tornarmo-nos atentos a vozes que fomos encorajados a deixar de ouvir. Tornemos essas vozes visíveis. E mantenhamos viva essa capacidade que já tivemos na nossa infância de nos deslumbrarmos. Por coisas simples, que se localizam nas margens dos grandes feitos (*Ibidem*, p. 46-48).

Para Mia Couto (2009, p. 183), “[o escritor] usa uma língua dentro da língua, uma pátria que ele inventa não para viver mas para sonhar. Ele não se serve da língua, o criador literário é inventado por ela”.

É, talvez, atraído pela estranha majestade que acompanha os servos da palavra – aqui, lembrando o verso de Drummond em seu poema *A Luiz Maurício, infante* (*Apud* BORNHEIM, 1987, p. 9) –, que, para poder captar e apreender com as vozes que em seu país conta, ele da tradição se aproxima, mal rompe amanhã:

A terra onde nasci e onde vivo – Moçambique – é um país pobre e apenas um pequeno grupo tem acesso àquilo a que chamamos ciência. Mas existe nas zonas rurais gente que, sendo analfabeta, é sábia. Eu aprendo muito com esses homens e mulheres que têm conhecimentos de outra natureza e que são capazes de resolver problemas usando uma outra lógica para a qual o meu cérebro não foi ensinado. Este mundo rural, distante dos compêndios científicos, não tem menos sabedoria que o mundo urbano onde vivemos. Estar disponível para escutar nessa linha de fronteira: essa pode ser uma grande fonte de prazer. Só se conta uma história que seja bonita se tivermos prazer nesse empreendimento. (...) Só se escreve com intensidade se vivermos intensamente (*Op cit.*, p.48-49).

Da cidade para o campo, caminho tantas vezes percorrido pelo Mia Couto cientista e os seus alunos da Universidade Eduardo Mondlane, em aprendizados de ciência e escrit(ur)a: na alta *brousse*, nas savanas, no sertão moçambicano, *locus* de

sabenças, onde, segundo Lourenço do Rosário,

A tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, quer *educacionais*, quer *político-religiosos*, quer *económicos*, quer *culturais*, apercebe-se mais facilmente que as narrativas são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores. (...) é nas narrativas que se encontram veiculadas as regras e as interdições que determinam o bom funcionamento da comunidade e previnem as transgressões. Essas regras e interdições formam conjuntos que variam segundo as culturas, mas apresentam constantes demonstrando que as narrativas na tradição oral, em geral, estão ligadas à própria vida (ROSÁRIO, 1989, p. 40).

Traço constituinte da identidade cultural do seu povo, a oralidade também será vista por Mia Couto não como um saber diminuto, conforme reiterada vezes dito pelos olhares de antes, dos exploradores e colonizadores, mas sim, como uma grande escola, um sistema de pensamento, território fornecedor de conhecimentos e saberes rearticuláveis pelo qual sempre viaja, atento e disponível. Isto, de certo modo, nos faz lembrar o mestre da tradição oral africana, Hampâté Bá (2003, p.31), e suas sábias lições: “Esteja à escuta”, dizia-se na velha África, “tudo fala, tudo é palavra, tudo procura nos comunicar um conhecimento...”

Letra e voz, o processo de escritura de Mia Couto mostra-se pois fortemente marcado pela oralidade e sempre vazado numa inventiva escrita poética, em que se dá permanentemente a descoberta de novas palavras, a partir da mestiçagem entre o português “culto” e as várias formas e variantes dialetais introduzidas pelas populações moçambicanas.

No espaço textual de *A varanda do frangipani*, por exemplo, o autor fará uso das formas narrativas da tradição oral (contos, adivinhas, mitos, fábulas, chistes, provérbios, lendas) presentes em seu local de pertença. Assim, em **brincriações**, numa “gramática toda suja, da cor desta terra” (AVF, p. 46), como bem diz o velho português Domingos Mourão, ele mesmo, ironicamente, também com descendência mouriscas, conforme se apreende a partir do seu próprio nome. Aliado a tudo isso, ressalte-se o modo simples e direto como descreve e trata os problemas da vida quotidiana do Moçambique contemporâneo.

Essa estratégia de valorização da oralidade, construída no espaço da escrita, segundo Fonseca e Cury (2008, p. 13),

Faz com que o romance africano se insira de modo original no cânone, ao mesmo tempo em que, por essa mesma originalidade,

ponha em xeque o cânone na sua feição tradicional e a visão da oralidade como um não saber ou como um saber menor. Pode-se dizer, até, que esse colocar em xeque se configura como uma estratégia de afirmação da produção literária como nacional.

E se, pela outra lição, a da canção, o escritor, artista da palavra, será capaz de, ouvindo as vozes, redescobrir o caminho, decerto também se fará competente na condução da tocha que assegurará, no tempo, o movimento do conjunto que funda e garante a *vontade* de permanência da tradição. Mas vontade.

Enfim, o jogo de aproximação e ruptura que é próprio da tradição moderna, também irá se configurar no romance africano, notadamente no romance de Mia Couto, cujas obras têm merecido especial interesse do mercado editorial, sendo lançadas em Alemanha, Bélgica, Brasil, Bulgária, Chile, Croácia, Dinamarca, Eslovênia, Espanha, Finlândia, França, Grécia, Israel, Itália, Holanda, Polônia, Portugal, Noruega, Reino Unido, República Checa e Suécia. Ressalte-se que, só em Portugal, seus livros somam quase meio milhão de exemplares vendidos, tendo sido, inclusive, galardoado, em 1999, com o **Prêmio Vergílio Ferreira**, atribuído pela Universidade de Évora, pelo conjunto da obra, e em 2007, com o **Prêmio União Latina de Literaturas Românicas**.

O seu romance *Terra sonâmbula*, ancorado em cuidadosa carpintaria poética e fabular, conforme referência que acompanha a sua publicação no Brasil, pela Companhia das Letras, em 1992, foi considerado pelo júri da **Feira Internacional do Livro do Zimbabwe** um dos doze melhores livros africanos do século XX.

Percebemos que, respaldado certamente pelo apriorismo que empresta ao mundo narrado as experiências do autor e o seu universo imagético, a obra coutiana vem-se permitindo às várias adaptações para o cinema, o teatro e a dança.

Os romances *Um rio chamando tempo, uma casa chamada terra, Terra sonâmbula* e *O último voo do flamingo* ganharam versão para o cinema e muitos são os grupos de teatro do Brasil e Portugal que se valem dos textos de Mia Couto para os seus projetos de encenação.

Um rio chamando tempo, uma casa chamada terra recebeu adaptação de António Cabrita, José Carlos de Oliveira e Luís Carlos Patraquim, tendo sido rodado em filme, sob o título *Um Rio* (2005), pelo cineasta português José Carlos de Oliveira. No elenco, dentre outros, os atores Anabela Moreira, Jorge Mota, Cândida Bila, Isaac Mandlate, Jorge Loureiro.

Terra sonâmbula foi realizado, em 2008, pela cineasta brasileira radicada na Alemanha, Tereza Prata, numa produção Moçambique/Portugal, e tem o próprio Mia Couto como roteirista. Classificado como drama, traz no elenco atores como Nick Lauro Teresa, Aladino Jasse, Ernesto Lemos Macuacua, Filimone Meigos, Tânia Adelino, Erónia Malate, Alan Cristina Salazar, Gildo Arão Balate e Jorge Kanic Passe.

O último voo do flamingo foi adaptado, em 2009, para o cinema pelo cineasta moçambicano João Ribeiro, numa coprodução luso-moçambicana, trazendo no elenco os atores Carlo D'Ursi, Eliote Alex, Adriana Alves, Cândido Bila, Mário Mabjaia, Alberto Magassela, Gilberto Mendes, Claudia Semedo.

Mia Couto é sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras.

4 MOÇAMBIQUE: uma varanda para o Índico

*(...) Ponho no vento o ouvido e escuto a brisa
Que brinca em teus cabelos e te alisa
Pátria minha, e perfuma o teu chão...
Que vontade me vem de adormecer-me
Entre teus doces montes, pátria minha
Atento à fome em tuas entranhas
E ao batuque em teu coração.*

Vinícius de Moraes (2008)

Neste capítulo, realizaremos uma leitura crítica do romance *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, a fim de demonstrar o modo como – feito *pièce de résistance* à reificação, à coisificação do indivíduo no mundo contemporâneo –, ele constrói a sua escritura e, dentro dela, pela representação simbólica, (re)inventa um povo, funda uma nação.

A escolha, para tal fim, d'*A varanda do frangipani* (1996), deve-se a sua posição de *intermezzo* na trilogia⁴⁹ que constituirá juntamente com os romances *Terra sonâmbula* (1992) e *O último voo do flamingo* (2000), publicados, inicialmente, pela Editorial Caminho, de Lisboa, Portugal.

4.1 AS NARRATIVAS

Antes d'*A varanda do frangipani*, vejamos sobre o que trata às outras narrativas que compõem a trilogia coutiana.

Outrossim, consideraremos como traços históricos a uni-las, os momentos pós-independência de Moçambique, após dez anos de guerra anticolonial (1965-1975), que encerra os quase 500 anos de colonização portuguesa, e os dezesseis anos de guerra civil (1976-1992), também conhecido como *Guerra de desestabilização de Moçambique*.

Como sabemos, embora a colonização propriamente dita tenha ocorrido de forma mais intensa a partir do final do século XIX e início do século XX, quando foram instituídos sistemas administrativos para os indígenas⁵⁰, definido e mapeado as áreas – denominadas de circunscrição ou conselhos – e os postos administrativos com os seus respectivos agentes responsáveis, os portugueses começaram a visitar o litoral leste do continente africano no final do século XV, por ocasião da primeira viagem de Vasco da Gama à Índia em 1497-1499. Na ilha de Moçambique, o navegador português chegou em 1498, vindo de Inhambane e

⁴⁹ Publicado antes d'*O último voo do flamingo*, o romance *Vinte e zinco* (1999) não se enquadra no conjunto em questão, por tratar de temática relacionada ao Moçambique ainda em situação colonial. Integrante da coleção “Caminho de Abril” (Editorial Caminho), comemorativa dos 25 anos da *Revolução dos Cravos*, o romance, em forma de diário, trata do modo como o 25 de Abril foi vivido em Moçambique por um agente da PIDE e a sua família, enquanto as ruas de Lisboa comemoravam a queda do regime político português.

⁵⁰ Cf. Hernandez (*Op cit.*, p. 594-595), “indígenas” eram considerados aqueles que “não se distinguiram pela sua instrução e costumes do comum de sua raça”. Os não-indígenas eram os europeus (portugueses, britânicos, italianos, franceses, alemães e gregos), os amarelos (chineses e, em menor número, japoneses) e os indianos (indo-portugueses e indo-britânicos).

Sofala, onde entrara, segundo Leila Hernandez (2008, p. 582),

em contato com a **cultura suaíli**⁵¹ resultante, no plano etnolinguístico, da **população de língua banto**⁵² acrescida de elementos do interior do continente e do exterior, tais como **árabes**, **persas** e **indianos**, provenientes da costa setentrional do mar da Arábia e do oceano Índico. Foi grande a importância dessa costa marítima, desde o século X, quando Mombaça, Melindi, Kilwa, Inhambe, Moçambique, Quelimane e Sofala eram entrepostos comerciais dominados por mercadores árabes de Omã e indianos islamizados do Guzerate, que, em troca de ouro e do ferro, levavam algodão, porcelanas, seda, miçangas, perfumes e drogas medicinais [grifos nossos].

A posição costeira de Moçambique – entreposto comercial desde os tempos do “mar com fim”⁵³ – era-lhe amplamente favorável, pois muito antes dos portugueses, o seu contexto social e político, como de certo modo em toda a África, já se mostrava culturalmente heterogêneo e plural, traduzindo-se em

povos falando línguas diferentes, com tradições religiosas e noções de propriedades distintas, valores diversos e vários modos de hierarquização de suas sociedades, articulando-se e rearticulando-se de acordo com seus próprios interesses, resultando em organizações políticas várias, que ora se uniam, ora entravam em disputas, definindo o ascenso ou o declínio de grandes “impérios” (...), de “reinos” (...) e de “Estados” (*Ibidem*, p. 590).

Desse modo, a compreensão da *moçambicanidade* como traço identitário nacional requer, à partida, o reconhecimento da presença natural de outras vozes e saberes na composição do tecido cultural moçambicano, graças à sua privilegiada posição geográfica de varanda para o Índico, além, claro, das muitas outras vozes em errâncias internas pelo uso das rotas transaarianas.

Nas narrativas coutiana tais presenças e traços vários são comumente representados. No romance *Terra sonâmbula*, por exemplo, significativas se tornam as lembranças que saltam dos cadernos do menino Kindzu. Dentre elas, as suas

⁵¹ Os “suaíli” são uma etnia e cultura presentes na costa leste africana, principalmente nas regiões costeiras e ilhas do Quênia, Tanzânia e do norte de Moçambique.

⁵² Cf. Houaiss (2001, p. 397), os banto, dentre outras acepções, é o grupo de povos negroides distribuídos entre a África equatorial e austral, falantes de inúmeras línguas reunidas sob tal denominação. Não constituem uma raça, nem uma civilização, não há, por exemplo, uma arte banta nem costumes bantos; trata-se apenas de um termo técnico, usado por linguistas.

⁵³ Cf. voz do eu-lírico Diogo Cão, em versos de Fernando Pessoa (1992, p. 63): “o mar com fim será grego ou romano / O mar sem fim é português”.

conversas e aprendizagens com o comerciante Surendra Valá, *um monhé*, indiano de raça e profissão, tendo *as réstias do poente nas águas do Índico* como testemunhas:

E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, novelos antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão porque demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras (...) – *Somos da igual raça, Kindzu: somos índicos!* (COUTO, 2007b, p. 25).

Sendo a arte [literatura] parte da ideologia⁵⁴ de uma sociedade, um modo de ver o mundo, entendê-la requer o conhecimento de todo o processo histórico e social do qual ela faz parte, vez que, segundo o filósofo e crítico literário britânico Terry Eagleton (2011, p. 19):

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a “mentalidade social” ou ideológica de uma época.

Mas não é só isso. Dialogando com o pensamento do sociólogo húngaro Karl Mannheim ao trabalhar com os termos *ideologia* e *utopia*, o crítico e historiador literário brasileiro Alfredo Bosi (2010, p. 77), observará que:

Nas construções intelectuais complexas e em certas obras de criação mais livres podem infiltrar-se traços ideológicos, mas é pelo contraste com os componentes não ideológicos que eles saltam à vista. Ideologia e contraideologia, linguagens do poder e linguagens de liberdade coabitam nas atividades simbólicas que o marxismo reuniu sob o nome geral de supraestrutura. Só a análise de cada lance expressivo ou do processo intelectual na sua inteireza poderá qualificar a intencionalidade de suas forças componentes.

Certamente, pelo *dissenso*, fruto “da realidade multifacetada dos contextos que entram em relação com o trabalho intelectual” (p. 77), os traços ideológicos transcendem e, ao se defrontarem com motivações e interesses que lhe são

⁵⁴ Para o teórico marxista francês Louis Althusser, cf. Terry Eagleton (*Op cit.*, p. 36-41), a ideologia representa as maneiras imaginárias com que os homens vivem e concebem o mundo real, o que é, naturalmente, o tipo de experiência que a literatura também nos proporciona – a sensação de viver em determinadas condições em vez de uma análise conceitual dessas condições. A análise conceitual, isto é, o conhecimento conceitual de uma situação, nos será proporcionado pela ciência; a arte nos proporcionará a experiência dessa situação, que é equivalente à ideologia.

contrários, se transformam “em verdadeiros antídotos da retórica do poder” (p. 76).

Ainda na compreensão de Bosi (*Op cit.*, p. 81),

o intelectual vive no interior da sua ideologia (no sentido difuso de visão de mundo de seu tempo), *mas pode ter consciência dos limites conjunturais a que está sujeito*, o que lhe permite reagir ao particularismo estreito da sua situação cultural e buscar a compreensão de outros pontos de vista, desenhando-se em sua mente o horizonte de uma totalidade virtual [grifo do autor].

Assim, ciente de que a literatura se constitui em importante instrumento de denúncia e crítica social, podendo ressignificar uma outra dimensão escondida da realidade, Mia Couto, notadamente nessa trilogia, se aproximará da história instituída não com a intenção de restaurar ou preservar os estereótipos oficiais, necessários à sobrevivência da ideologia da classe dominante: em *desconcerto*, ele quebrará o silêncio ameaçador que insula e abafa as vozes do antigamente – os velhos –, mas também do presente – as crianças, os jovens –, para criar, numa prosa-poética e crítica, narrativas em trânsito por terras insones e mares revoltos. Certamente movidas pela esperança de, em liberdade, (re)constituir uma nação.

4.1.1 *Terra sonâmbula*

Em *Terra sonâmbula* (2007b), Mia Couto retrata o final da guerra civil. O romance se constitui de duas narrativas com várias outras imbrincadas, em dialética tensão, graças à técnica do *mise en abyme* utilizada pelo autor. A primeira, narrada em terceira pessoa, trata das desventuras de Tuahir e Muidinga, dois caminheiros, murchos e desesperançados, “bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram” (*Ibidem*, p. 9), em errâncias por um devastado e desolado Moçambique que, contrariando todas as expectativas, mal alcançara a independência, já se encontrava mergulhado em plena guerra civil:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeira. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte (*Ibid.*, p. 9).

Despatriados em seu próprio chão – fogem de um campo de refugiados – o

velho Tuhair e o menino Muidinga encontram-se num território de afetos, tendo os mesmos demônios a exigir combates: infância roubada, velhice esquecida, estrada morta, paisagem cansada, Modernidade perdida: “a estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma” (*Ibidem*, p. 9).

A outra narrativa, em primeira pessoa, Mia Couto fará jorrar dos cadernos encontrados por Muidinga, dentro de uma mala, ao lado de um morto, num *autocarro*, um *machimbombo*⁵⁵ incendiado e repleto de corpos carbonizados. São 11 cadernos. Todos escritos por alguém chamado Kindzu.

Baú da memória, escrita viva de um morto, os “Cadernos de Kindzu” – e também a história de Tuhair e Muidinga – apresentam-se como *pièce de resistance*, geratriz da palavra necessária para quebrar o silêncio que reina sobre os corpos insepultos e que deixam a terra insone, sem sonhos, sem esperanças, um mundo à revelia, feito de guerra e desmandos.

O autor, numa ilusão perspectivica, reunirá o passado e o presente, o próximo e o distante, o Moçambique de antigamente e o Ocidentalizado, a história de Kindzu e as de Muidinga e Tuhair, tudo no mesmo tempo e lugar. E, talvez assim, nos dirá Mia Couto (2005, p. 224), “seja possível refazer crenças e reparar o rasgão do luto em nossa vidas” e, quem sabe, salpicada de palavras, a terra insone e convulsa possa, ao final da narrativa, voltar a sonhar esperanças. É ele mesmo, Mia Couto, quem para nós conclui:

Na *Terra sonâmbula*, a escrita, no final se funde com o chão da savana: “Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada”. Então, as letras, uma a uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos os meus escritos se vão transformando em páginas de terra (*Op cit.*, p. 224).

Afinal, *o que faz andar a estrada?* É o sonho, dirá Tuahir, em epígrafe que abre o romance. E Muidinga, assim também a nação moçambicana, sonha saber quem é, encontrar sua identidade. Ele descobrirá que se chama Gaspar e é filho de Farida, tendo sido fruto de um estupro praticado por um português chamado Romão Pinho. Ainda em processo de reconstituição, Moçambique muito terá que lutar até tornar-se uma soberana Nação. Na escrit(ur)a de Mia Couto reside tal desejo.

⁵⁵ Machimbombo é a denominação para ônibus em Moçambique.

4.1.2 O último voo do flamingo

N' *O último voo do flamingo* (2005), o literário se constitui, mais uma vez, como instrumento de denúncia e crítica social. O tempo histórico que o autor representa corresponderia aos primeiros anos após o Acordo de Paz, assinado em Roma, na Itália, em 1992.

Ciente de que pela escritura é possível empenhar-se moralmente “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” (COUTO, 2005, p. 224), o escritor moçambicano focalizará os desmandos praticados por antigos ativistas de esquerda, agora no comando do país e que, paradoxalmente, ao invés da esperança, empreenderam um jogo de poder pautado pelo favorecimento e pela indiferença ao povo africano. Pelo menos na vila de Tizangara – uma terra, uma vila, um país – é o que nos garante o tradutor e narrador do romance:

Os novos chefes pareciam pouco importados com a sorte dos outros (...) Aqueles que nos comandavam (...) engordavam a espelhos vistos, roubavam terras aos camponeses, se embebedavam sem respeito (...) Os novos-ricos se passeavam em território de rapina, não tinham pátria. Sem amor pelo vivos, sem respeito pelos mortos. Eu sentia saudade dos outros que eles já tinham sido. Porque, afinal, eram ricos sem riqueza nenhuma. Se iludiam tendo uns carros, uns brilhos de gasto fácil. Falavam mal dos estrangeiros, durante o dia. De noite, se ajoelhavam a seus pés, trocando favores por migalhas. Queriam mandar sem governar. Queriam enriquecer sem trabalhar. (*Ibidem*, p.110-111).

Ironicamente, a imaginária vila de Tizangara, de repente, terá todo o seu cotidiano alterado: soldados das forças de paz, num total de cinco, um por um, de cada vez, começam a explodir, deixando poucos vestígios: apenas suas boinas azuis e seus corpos a reduzir-se em um “hífen carnal” (p. 31), um “verme flácido”, (p. 31), um “apêndice órfão” (p. 18)⁵⁶. Um deles encontrado em plena Estrada Nacional, à entrada da vila, necessitando, para sua identificação, dos serviços de Ana Deusqueira, a mais competente conhecedora dos machos locais. Foi dela que Massimo Risi escutou: “morreram milhares de moçambicanos, nunca vos vimos cá. Agora, desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo?” (*Ibidem*, p. 32).

Massimo Risi é italiano, mas por ser versado em português, a língua oficial do

⁵⁶ Todas as referências foram extraídas do romance *O último voo do flamingo* (2005).

país, foi designado para as investigações. No entanto, desconhecedor das línguas locais e das muitas “realidades africanas”, que as vezes fazem desaparecer as letras dos seus relatórios e as falas das suas gravações, e tomado pelo desejo de tudo rapidamente acabar, a fim de alcançar a almejada promoção que lhe fora prometida, o italiano será levado a necessitar, em sua empreitada, dos préstimos do tradutor de Tizangara. Na realidade, o tradutor contratado pelo administrador Estevão Jonas é um “fazedor de chuvas”, conhecedor dos costumes (a tradição), versado em línguas locais e mundiais, “– Umas, de estrada. Outras, de corta-mato” (*Ibidem*, p. 17). Mas que será, também, autor e narrador do romance.

Escrito por um autor-personagem que não se nomeia, no entanto é levado pelas circunstâncias a traduzir e narrar o aparentemente intraduzível e inenarrável – ele transita entre línguas e culturas –, *O Último voo do flamingo*, segundo Mia Couto, “fala de uma perversa fabricação de ausência – a falta de uma terra toda inteira, um imenso raptó de esperança praticado pela ganância dos poderosos” (*Ibidem*, p. 224).

O flamingo que se mostra em voo último, no título do romance de Mia Couto, é uma lição/canção que o tradutor de Tizangara aprendera com a sua mãe: em trânsito pela tarde, o flamingo empurra o sol para que a noite se instale e o dia, *feito manhã balão*, se alevante outra vez, como nos versos do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920-1999)⁵⁷.

Num mundo de ruínas e ausências, onde mortos e vivos partilham da mesma casa, Mia Couto, mais uma vez opta pelo dissenso. Construtor de utopias, fazedor de sonhos e esperanças, ele apostará na escrita literária como possibilidade para o exercício da vida ancorada no amanhã.

4.1.3 *A varanda do frangipani*

O romance *AVF* compõe-se de 15 capítulos, tendo na constituição de seu eixo narrativo – também estruturado em *mise en abyme* –, além das duas histórias que caminham literalmente uma dentro da outra, outras tantas que com elas se cruzam em errâncias: a primeira – pela ordem em que aparece no livro – é narrada em primeira-pessoa e trata da passagem de xipoco para xicumbo de Ermelindo

⁵⁷ Nos referimos ao poema “Tecendo a manhã” e a belíssima imagem dos galos que ao cruzarem os fios de sol de seus gritos tecem a manhã: “toldo de um tecido tão aéreo /que, tecido, se eleva por si: luz balão” Cf. Melo Neto (1989).

Mucanga, o seu defunto-narrador; a segunda, narrada em terceira pessoa, trata da história do inspetor Izidine Naíta, um moçambicano assimilado, em retorno ao seu país, após anos de estudos no estrangeiro, incumbido de investigar o assassinato de Vasto Excelêncio, diretor de um asilo de velhos instalado no mesmo lugar onde se encontra enterrado – sem cruz e sem mármore – sob a sombra de uma frangipaneira, Ermelindo Mucanga. Em errâncias, entre uma e outra, as estórias que ainda insistem em história ser: a dos velhos que se encontram esquecidos, asilados e isolados – pelos parentes, pela distância e pelas minas – na fortaleza de São Nicolau, na ilha de Moçambique, espaço do romance.

Registre-se que todo o desenrolar das narrativas em trânsito dar-se-á durante sete dias, no outono de 1995, às vésperas do 20º aniversário da independência de Moçambique, quando os seus governantes resolveram fazer de Ermelindo Mucanga, um herói nacional. Tudo conteúdo de um pequeno livro de notas – um caderno, *dossier*, com a letra do inspetor fixando as falas dos mais velhos –, que Ermelindo Mucanga planeja levar consigo para o fundo da sua sepultura: “o livrinho apodrecerá com meus restos. Os bichos se alimentarão dessas vozes antigas” (AVF, p. 23). Desta, não trataremos aqui, mas a alusão parece querer se aproximar de conhecido oferecimento que figura no pórtico de certo romance da literatura brasileira, também narrado por um defunto-autor, cria de um certo bruxo⁵⁸.

Adentremos, então, pelo pórtico, no qual as epígrafes d’*A varanda do frangipani*, solenes e decisivas, feito tatuagens – senso e contrassenso –, nos espreitam. Antes, a lição.

4.2 AS EPÍGRAFES

Palimpsesto. Na raspa do pergaminho⁵⁹ transparece o antigo sob o novo. *Hipertextos*. As obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.

Gérard Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006), nos

⁵⁸ “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” in.: Assis, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 19ª. ed., São Paulo: Ática, 1994.

⁵⁹ A ideia do pergaminho se desenrolando que perpassa todo o nosso estudo, traduz, de certo modo, a nossa luta vã de alcançar as muitas histórias e estórias que a escritura cotidiana suscita e lê-las nos exige todos os sentidos em alerta, como um africano – ou um nordestino – na *alta brousse*, no sertão.

dirá que o texto em si, considerado em sua singularidade, não é o objeto da poética. Este é, antes, tarefa da crítica. O objeto da poética seria a transtextualidade ou a transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (*ibidem*, p. 7), incluso aí, o arquiteixo ou a arquiteixualidade do texto, isto é, “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular” (*ibidem*, p. 7) e que antes ocupara, em suas pesquisas, o lugar de objeto da poética.

Após alertar sobre o inconveniente da “busca”, raspagem – para permanecermos na figura do pergaminho –, que poderá, de tanto “raspar”, achar aquilo que não se buscava, o crítico literário francês e teórico da literatura vai nos apresentar, na atualidade dos seus estudos [13 de outubro de 1981], os cinco tipos de relações transtextuais, “enumerados numa ordem crescente de abstração, implicação e globalidade” (*ibidem*, p. 7), a saber: (1) intertextualidade; (2) paratextualidade; (3) metatextualidade; (5) arquiteixualidade e (4) hipertextualidade. A inversão na ordem final é resultante do seu desejo – que não será o nosso neste estudo – de ocupar-se unicamente da *hipertextualidade*, que diz ser “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*)” (*ibidem*, p. 12).

O primeiro tipo, a *intertextualidade*, explorado anteriormente por Julia Kristeva⁶⁰, a qual Genette diz ter fornecido o seu paradigma terminológico, é o que nos orienta neste momento, dado a sua recorrência no processo de escritura de Mia Couto, fortemente marcado pelas vozes da tradição.

Genette, embora reconhecendo que o fará de maneira restritiva, define a *intertextualidade* como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como a presença efetiva de um texto em um outro” (*ibidem*, p. 8), sendo

⁶⁰ Genette refere-se aos estudos realizados por Kristeva (1974) a partir dos livros de Mikhail Bakhtin: *Problemas da poética de Dostoiévski*, Moscou, 1963, e *A obra de François Rabelais*, Moscou, 1965. À Kristeva, juntamente com T. Todorov, é dado o mérito da “descoberta” de Bakhtin para o público francês. Segundo Kristeva, ao introduzir a noção de “estatuto da palavra” como “unidade minimal da estrutura”, Bakhtin situará o texto na história e na sociedade, “encaradas por sua vez como textos que o escritor lê e nas quais ele se insere ao reescrevê-las. (...) A história e a moral se escrevem e se leem na infraestrutura dos textos” (p. 62). A noção de intertextualidade, na qual “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (p. 64), instala-se a partir desses estudos. Genette, em *Palimpsestos*, amplia a compreensão do fenômeno da intertextualidade e passa a delinear uma série de conceitos dele decorrentes, a transtextualidade.

a prática tradicional da *citação* sua forma mais explícita e mais literal (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio* (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete: assim, quando Madame des Loges, brincando com provérbios, com Voiture, diz, “Esse não vale nada, provemos um outro”. O verbo *provar* (em lugar de *propor*) não se justifica e não se compreende senão pelo fato de que Voiture era filho de um mercador de vinhos. (*Ibid.*)

A *paratextualidade* vai designar a relação do texto com o extratexto do próprio livro, como títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertência, notas, epígrafes, ilustrações, capa, sobrecapa e também o “pré-texto” (rascunhos, esboços) que de certo modo alimenta a *genética textual*. A relação de comentário que une um texto a outro do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo, até mesmo em último caso, nomeá-lo, será designado de *metatextualidade*. O *pastiche*, a *paródia*, a *transposição*, isto é, a relação que une um texto B, chamado *hipertexto*, a um texto anterior A, chamado *hipotexto*, será designado de *hipertextualidade*. É um texto de segunda mão, diferente do comentário. O leitor, ignorando o hipotexto, poderá não reconhecê-lo. O último tipo, a *arquitextualidade* encerra em si uma relação frequentemente silenciosa, abstrata, implícita. Não sendo o texto obrigado a conhecer ou declarar sua qualidade genérica, pode, no máximo, articular, ou não, uma menção paratextual (titular, como em *Poesias, Ensaios, Romance, etc.*, ou mais frequentemente, infratitular: a indicação *Romance, Narrativa, Poemas, etc.*, que acompanha o título, na capa).

Dessa lição, dentre todas, fiquemos, então, com a ressalva de que, “antes de tudo, não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicações ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas” (*Ibidem*, p. 16).

Antoine Compagnon, em seus estudos sobre a intertextualidade intitulado *O trabalho da citação* (2007), prolongando-se na raspagem do pergaminho – já rasurado por Genette, Kristeva e, naturalmente, por muitos outros –, referindo-se à epígrafe, nos dirá ser ela uma entrada privilegiada na enunciação:

A citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade. (...) Na borda do livro, a

epígrafe é um sinal de valor complexo. É um símbolo (relação do texto com um outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador no canto do quadro). Mas ela é, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação (...) uma condensação cuja fórmula foi definitivamente dada por Descartes. O autor mostra as cartas. Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou contrassenso -, infere-o, resume-o (...) plataforma sobre o qual o comentário ergue seus pilares. (...) sua função principal, a de tatuagem (*Op cit.*, p.120-121).

Se a epígrafe representa o livro, condensa-o, Mia Couto se utilizará de duas, no pórtico de *AVF*.

4.2.1 Das andorinhas, o escolhido

A primeira epígrafe utilizada por Mia Couto, em *AVF*, trata-se de uma citação atribuída a Henri Junod, que se traduzirá na fala de Chaka (1786-1828), fundador do império Zulu, aos seus assassinos: *“Nunca governareis esta terra. Ela será apenas governada pelas andorinhas do outro lado do mar, aquelas que têm orelhas transparentes...”*

Segundo a pesquisadora francesa Nicole Goisbeault (2005), Chaka, o Zulu, é um mito banto, tendo sido a história de sua ascensão e reinado nos transmitida pela epopeia em prosa [*Chaka, uma epopeia bantu*] que o professor bassoto, ou bassuto [numa referência à etnia banto], Thomas Mofolo, baseado em relatos da tradição oral, redigiu em língua *sota* ou *sessoto*, i. é., em uma língua auxiliar. Ele integra-se ao vasto conjunto de mitos históricos, baseados em povos sob a égide de uma personalidade fora do comum, que na modernidade tem sido recuperado, para fins nacionalistas.

Sendo uma peça estruturante da tradição, principalmente nos instantes de inventar, no sentido etimológico, uma identidade nacional, o mito relatado por Mofolo, será, a partir de 1956, segundo Goisbeault (*Op cit.*, 2005), constantemente utilizado, feito teatro didático, por dramaturgos africanos. Dentre eles, Goisbeault destacará o senegalense Leopold Sedar Senghor (1906-2001), que escreveu um poema dramático, em dois cantos, intitulado *Chaka*; o malinense Seydou Badian Kouyaté (n. 1928), que escreveu uma peça de cinco atos, *La mort de Chaka*; e o guineense Nenekhaly Camara (1930-1972), autor de uma peça em três atos,

Amazoulou. Todas apologéticas, permitindo-se a identificação do autor com o seu herói. Na primeira, a de Senghor, por exemplo, percebe-se “o poeta emprestando ao fundador da nação Zulu seu próprio ideal de humanismo universal” (*Ibidem*, p. 162); na outra, Badian “projeta sobre a personalidade de Chaka o seu plano político: a criação de uma nação com poder altamente centralizado, onde a Razão de Estado deve ser imposta a todos os cidadãos”, observa (*Ibidem*, p.162-163).

A despeito do mito desenvolvido por Mofolo, ainda segundo Nicole Goisbeault, “a violência agressiva” de Chaka foi transformando-se, eufemisticamente,

em uma bondosa audácia a serviço da realização de um projeto grandioso de unificação que exigia a eliminação dos fracos e covardes. Um **ser do desejo e do ideal** para Senghor, hábil **estrategista** para Badian, homem de ação **responsável e íntegro** para N. Camara, Chaka é absolvido de todos os seus crimes e saudado pelo povo como **digno representante de uma África revoltosa**. A tradição só é invocada para ilustrar a adesão coletiva através dos cantos de louvores que ligam Chaka ao leão ou ao elefante, símbolos de força e soberania (*Ibidem*, p. 163) [grifos nossos].

Outros dramaturgos, da geração posterior aos da negritude, como Abdou Anta Ka (Senegal), Djibril Tamsir Niane (Guiné) ou Tchicaya U Tam’Si (Congo) mostraram-se, conforme a autora (*Ibidem*, p. 163), mais críticos perante o herói zulu:

vê-se a passagem de um teatro puramente nacionalista para um teatro de reflexão sobre o poder, chegando às vezes até a desmistificação de Chaka e à condenação da tirania, como em D. T. Niane ou T. U-Tam’Si.

Em *AVF* (2007), já a partir da escolha da epígrafe de Junod e pela recusa inicial da personagem Ermelindo Mucanga em ser herói, conforme expressa no primeiro capítulo,

certo era que eu não tinha apetência para herói póstumo. A condecoração devia ser evitada, custasse os olhos e a cara. Que poderia eu fazer, fantasma sem lei nem respeito? (...) herói de quê, amado por quem? Agora que o país era uma machamba de ruínas, me chamavam a mim, pequenito carpinteiro? (*AVF*, p. 12-13),

Mia Couto demonstra a pretensão de se alinhar aos escritores africanos pós-colonial que, embora desejosos de cultuar os seus mitos de origem, *do antigamente*, pois

reconhecem a sua importância no jogo de constituição da identidade cultural de seu povo, o farão de modo crítico e reflexivo.

De Chaka – do cerne de sua fala dita para os seus assassinos, e que enfeixa o pórtico do romance em estudo –, uma lição/profecia para ser apreendida: *a terra não será nunca governada por aqueles que utilizam a crueldade e a perfídia como armas, mas sim, por seres puros, que retornarão do outro lado do mar.*

Sobre andorinhas, presente neste pergaminho que se desenrola, oportuna se torna a referência feita por Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 51), quando nos diz que, para os bambara do Mali, na África Ocidental, ela é uma auxiliar, uma manifestação do demiurgo Faro, senhor das águas e do verbo. A andorinha é a expressão suprema da *pureza*, em oposição à terra, originalmente poluída, “suja” pelo sangue. Nos rituais de sacrifícios oferecidos a Faro, por não pousar jamais no solo, ela é quem recolhe o sangue das vítimas, para levá-lo aos espaços superiores (Céu), de onde descera sob a forma de chuva fecundante. Por sempre retornar ao seu lugar, no início da primavera, simboliza o eterno retorno, a ressurreição.

O Chaka, em sua fala profética, não se refere a alguém especificamente, embora assinale ser um “de fora”, o que virá para governar a terra e o seu povo. Os assassinos de Chaka, segundo o relato mítico, são os seus irmãos Dingaan e Mahala’ngana, ajudados por um *induna*⁶¹ Mbhope. E o matam pelo desejo de governar em seu lugar.

Ainda sobre Chaka ou Tchaka, o Zulu, embora os seus feitos façam parte da memória coletiva da África equatorial e austral, ele não figura no Panteão dos Heróis Moçambicanos⁶². No memorial, repousam os restos mortais dos que lutaram pela libertação nacional, sendo civicamente celebrados a cada 3 de fevereiro, que é a mesma data em que se deu, em 1969, o assassinato de Eduardo Chivambo Mondlane (através de uma encomenda-bomba), em Dar-es-Salaam, capital da Tanzânia.

Na Fortaleza de Maputo, outro monumento histórico moçambicano, repousam os restos mortais de Ngungunhane, o *Leão de Gaza*, Imperador do Reino de Gaza e descendente de um general zulu, Soshangana, que se revoltou contra o domínio de

⁶¹ O *induna* equivale a um líder entre os guerreiros de uma etnia.

⁶² Ngungunhane, Eduardo Chivambo Mondlane, Samora Machel, Filipe Samuel Magaia e Josina Machel figuram dentre os heróis que repousam no Panteão dos Heróis Moçambicanos.

Chaka e fundou o seu próprio império. No entanto, não desenrolaremos o *pergaminho* mais do que desenrolado está, pois, em *mise en abyme*, o evocado reside no infinito da memória.

4.2.2 Na varanda do frangipani, uma vasta ferida

“*Moçambique: essa imensa varanda sobre o Índico...*”. é a segunda epígrafe. Dela, Mia Couto – assim também procedeu em *Terra sonâmbula*⁶³ -, retirará o título da obra. Daí, presume-se todo o valor semântico da qual ela se encontra revestida, posto que, enquanto espaço narrativo, remete à fortaleza de São Nicolau e sua varanda para o Índico, onde se improvisou, depois da independência, isolado do resto do país, um asilo para os velhos. “Hoje, uma fraqueza, herança de ninguém”, nos dirá Ermelindo Mucanga:

A árvore do frangipani ocupa uma varanda de uma fortaleza colonial. Aquela varanda já assistiu a muita história. Por aquele terraço escoaram escravos, marfins e panos. Naquela pedra deflagraram canhões lusitanos sobre navios holandeses. Nos fins do tempo colonial, se entendeu construir uma prisão para encerrar os revolucionários que combatiam contra os portugueses. Depois da independência ali se improvisou um asilo para os velhos. Com os terceiro-idosos, o lugar definhou (...) Terminada a guerra, o asilo restava como herança de ninguém. *Ali se descoloriam os tempos, tudo engomado a silêncios e ausências* (AVF, p. 11) [grifos nossos].

Decerto, no campo da representação, sob a mediação da linguagem, Mia Couto, tematizando sobre a marginalização e o isolamento dos velhos, fará severa crítica ao tratamento dado à velhice, no Moçambique contemporâneo. Na Fortaleza de São Nicolau, esquecidos, asilados e isolados pelas minas, os velhos maculam a paradisíaca paisagem vista da varanda.

É pertinente observar o que nos diz sobre os velhos e a velhice, o criado Salufo Tuco, rememorado pela viúva de Vasto Excelência, Ernestina, através de carta-testemunho entregue ao inspetor Izidine Naíte, pela enfermeira Marta Gimo. A carta fora escrita momentos antes de Ernestina deixar a fortaleza de São Nicolau. Ressaltemos que a citação será longa, mas esclarecedora sobre a situação dos

⁶³ A epígrafe de *Terra sonâmbula* (2007b): “Se dizia naquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho (Crença dos habitantes de Matimati).”

velhos e da velhice na Modernidade, notadamente no Moçambique contemporâneo, temática recorrente na obra coutiana:

Salufo executava os trabalhos domésticos em nossa casa (...) se lamentava da condição dos asilados. E dizia que, nas aldeias do campo, os idosos tinham uma condição bem mais feliz. A família os protegia, eles eram ouvidos e respeitados. Os anciãos tinham a última palavra sobre os assuntos mais sérios. Salufo lembrava antiguidades e seu rosto se meninava. Depois, no desfecho, se fechava em melancolia. (...) Um dia, Salufo Tuco me confessou que tinha decidido fugir (...) Seu plano era levar os velhos que estivessem cansados do asilo. (...) Se despediram do asilo soltando um “Ouoooh” estranho. (...) Imitavam piares de mocho (...) para agoirar Vasto Excelêncio. (...) Passaram dois meses, porém, Salufo Tuco voltou. Vinha triste, esfarrapado (...) O mundo, lá fora, tinha mudado. Já ninguém respeitava os velhos. Dentro e fora dos asilos era a mesma coisa. *Nos outros lares de velhos a situação era ainda pior que em São Nicolau.* De fora vinham soldados e familiares roubar comida. Os velhos que, antes, ansiavam por companhia, já não queriam receber visitantes. (...) Salufo explicava-se assim, em todo o mundo, os familiares trazem lembranças para reconfortar os que estão nos asilos. Na nossa terra era ao contrário. Os parentes visitavam os velhos para lhes roubarem produtos. À ganância das famílias se juntavam soldados e novos dirigentes. Todos vinham tirar-lhes comida, sabão, roupa. Havia organizações internacionais que davam dinheiro para apoio à assistência social. Mas esse dinheiro nunca chegava aos velhos. *Todos se haviam convertido em cabritos. E como diz o ditado – cabrito come onde está amarrado (AVF, p. 104-108) [grifos nossos].*

A representação da velhice na modernidade não é diferente nas sociedades tradicionais da África pós-colonial. É o que se depreende pela decepção e tristeza que acompanham as memórias de Salufo Tuco, ao relembrar sua ida à cidade, onde pretendia estabelecer-se com os outros do asilo de velhos de São Nicolau, essa fortaleza que virou “*fraqueleza*” (AVF, p. 20). Se antes, “nas aldeias do campo”, recanto das sociedades tradicionais, os idosos tinham uma condição bem mais feliz, vivendo sob a proteção das famílias, sendo ouvidos e respeitados, “tinham a última palavra sobre os assuntos mais sérios”, hoje, na “cidade”, reduto da modernidade, “o mundo, lá fora, tinha mudado”. Salufo constatou, na própria e esfarrapada vida, que na cidade, como também no asilo onde se encontravam ilhados, ninguém mais respeitava os velhos. Nos outros lares era ainda pior. Surrupiadados em seus direitos por quem deveria protegê-los – os familiares e a polícia, contou Salufo Tuco, costumam roubar a comida, o sabão, a roupa dos velhos – a velhice agora se decompunha tanto na cidade quanto no campo. Na modernidade, as vezes a solidão

é um grande achado. Há exceções (ou esperanças), pois conforme Salufo, “em todo o mundo, os familiares trazem lembranças para reconfortar os que estão no asilo”. Resta saber qual mundo é conhecido de Salufo Tuco, vez que, conforme consta na carta-testemunho deixada por Ernestina, “Salufo tinha se aguentado em casa de sobrinhos na base de uma mentira. O velho declarara ter bens e riquezas. Só para os mais novos tratarem dele” (AVF, p. 108).

Certamente, sendo *o velho um guardador de memória*, Mia Couto nos faz crer que a sua experiência seria imprescindível num projeto de recomposição e (re)construção de uma identidade nacional. A ausência do *antigamente* (o passado) impediria o pulsar da força motriz capaz de assegurar o movimento da espiral onde perpassa a tradição – imagem sugerida por Octavio Paz (1984). Tal fato nos remete, também, à imagem da tocha entre os corredores, sugerida por Candido (2009), na qual percebe-se que a ausência ou falha de um é suficiente para o fracasso do conjunto. Desconhecer o passado dificulta o presente, impossibilita a correção de rotas, atrasa o futuro. Talvez aí, no passado insistentemente trazido à tona em detrimento do plano de investigação traçado pelo inspector Izidine Naíta, mandado ao asilo com a função de elucidar o assassinato do seu administrador, resida, de certo modo, a função dos velhos no romance AVF. Mitos, lendas, histórias, sonhos, “mentiras de velhos”, discursos informais atravessarão o universo racional, lógico e metódico de Izidine Naíta. No espaço do romance, a escritura coutiana se oferece como fortaleza na luta contra o desaparecimento das tradições moçambicanas.

A propósito, o intelectual palestino Edward W. Said (1935-2003), reportando-se sobre a memória, notadamente a informal, nos diz:

A memória é um poderoso instrumento coletivo para se preservar a identidade. E é algo que pode ser transmitido não só por meio de livros e narrativas oficiais, mas também por meio da *memória informal*. É uma das principais defesas contra um apagamento histórico. É um meio de resistência (SAID, 2006, p. 184) [grifo nosso].

A memória informal reside no meio do povo. Relembrando que o velho, nas tribos antigas, isto é, nas sociedades tradicionais ou orais, tinha um lugar de honra como guardião do tesouro espiritual da comunidade, a tradição⁶⁴, a sua

⁶⁴ Cf. Hampâté Bá (1982, p. 169), o conteúdo da tradição oral não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os *griots* estão longe de ser seus únicos transmissores e guardiões qualificados. A tradição oral é a grande escala da vida e dela relaciona e recupera todos os aspectos. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados e fazem

desvalorização, ou a sua ausência, nos privaria de experiências significativas, conforme nos assegura Ecléa Bosi em seu *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (2010, p. 82):

Quando a sociedade esvazia seu tempo de experiências significativas, empurrando-o para a margem, a lembrança de tempos melhores se converte num sucedâneo da vida. E a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento. O vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância.

No início de sua pesquisa, Ecléa Bosi chama a atenção para o fato de que

a memória não é oprimida apenas porque lhe foram roubados suportes materiais, mas também porque uma outra ação, mais daninha e sinistra, sufoca a lembrança: a história oficial celebrativa cujo triunfalismo é a vitória do vencedor a pisotear a tradição dos vencidos (*Ibidem*, p. 19).

Sendo a velhice naturalmente um destino do indivíduo e também uma categoria social, segundo Ecléa Bosi (*Ibidem*, p. 82), “um mundo social que possui uma riqueza e uma diversidade que não conhecemos pode chegar-nos pela [sua] memória”, logo, o seu aniquilamento seria suficiente para que o elo – já profundamente fraturado pelo sistema colonial, no caso moçambicano – fosse definitivamente quebrado. Tal fato, certamente impediria “a transmissão da tocha entre os corredores”, provocaria o cessar do movimento conjunto que está associado à ideia de continuidade, de permanência, logo, à ideia de tradição, conforme já expresso nas ideias de Candido (2009) e Paz (1984) que nos acompanham nesta empreitada.

Sem a valorização da tradição, pelo desrespeito aos velhos e à velhice que não encontram espaço na sociedade contemporânea, nos lembra a escritura coutiana, a (re)invenção da nação moçambicana estaria comprometida. Reiteramos que não se trata de problema restrito às nações africanas recém-independentes, mas inerente à sociedade industrial, capitalista que, de um modo geral, é maléfica à velhice: estruturada como espaço da competição, do lucro, dos corpos jovens, nela

parte do cotidiano do homem e da comunidade. Assim, a “cultura” africana não é algo abstrato que possa ser isolado da vida.

todo sentimento de continuidade é destroçado. Paradoxalmente, enquanto a ciência luta a todo custo para prolongar a vida, os corpos enrugados, frágeis e curvos – o elo fraco da corrente – causam mal estar na modernidade.

Este e outros *motivos temáticos*, sempre calcados no contexto contemporâneo de Moçambique, têm se tornado recorrentes na prosa coutiana, como atestam as pesquisadoras Fonseca e Moreira (2007, p. 55):

Nas narrativas de Mia Couto chama a atenção o motivo comum que atravessa sua escrita: a profunda crise econômica e cultural que acompanha o cotidiano da sociedade moçambicana, durante e depois da guerra civil, ou seja, após a independência nacional. Suas obras problematizam a instabilidade na qual está mergulhado o povo moçambicano, a corrupção em todos os níveis do poder, as injustiças como consequência de um racismo étnico, a subserviência perante o estrangeiro, a perplexidade face às rápidas mudanças sociais, o desrespeito pelos valores tradicionais, a despersonalização, a miséria. De maneira geral, nas narrativas de Mia Couto os motivos afloram de histórias algo insólitas.

Em *AVF*, além de uma crítica à corrupção que grassa impiedosa no seio da sociedade moçambicana (conforme destaque dado anteriormente na fala de Salufo Tuco: “Todos se haviam convertido em cabritos. E como diz o ditado – cabrito come onde está amarrado”), fica expressa a crítica ao esquecimento no qual se encontram os velhos moçambicanos, antes detentores de um lugar, de uma função na sociedade. Hoje, os velhos simbolizam a tradição desintegrada diante da nova ordem que se instala. É o que nos diz, por exemplo, Fonseca e Cury (2008, p. 81),

Presos numa nova ordem em que a palavra deles não é ouvida, os velhos (...) acabam por ficar fechados em suas histórias, construindo, assim, um ciclo perverso de silenciamento da voz: falar, contar histórias não significa mais a detenção do poder que o velho tinha na tradição. Não é de se estranhar, por isso, que assumam no romance o assassinato do diretor do asilo.

Sobre o asilamento da velhice na sociedade contemporânea, pertinente se torna a crítica esboçada pela pesquisadora Ecléa Bosi, ao tratar da questão, tomando como lastro a velhice na sociedade industrial – a de São Paulo, nação brasileira dos imigrantes, operários, trabalhadores domésticos... velhos brasileiros:

Cuidados geriátricos não devolvem a saúde física nem mental. A abolição dos asilos e a construção de casas decentes para a velhice, não segregadas do mundo ativo, seria um passo à frente. Mas, haveria de sedimentar uma cultura para os velhos com interesses,

trabalhos, responsabilidades que tornem sua sobrevivência digna. Como deveria ser uma sociedade para que, na velhice, o homem permaneça um homem? A resposta é radical para Simone de Beauvoir: ***Seria preciso que ele sempre tivesse sido tratado como homem*** (BOSI, 2010, p. 81) [grifo nosso].

Na *AVF*, esta é uma lição a ser por todos apreendida. Principalmente, Izidine Naíta, pois *se os velhos já não podem*, lembram os estudos de Ecléa Bosi, *compete aos jovens lutar por eles*.

Retornando ao autor da segunda epígrafe, Eduardo Lourenço, cumpre-nos avivar que o mesmo é dono de vasta obra crítica⁶⁵, tendo sido galardoado com o **Prêmio Camões 1996**, um dos mais importantes da língua portuguesa – fora precedido por José Saramago (1922-2010), **Nobel de Literatura de 1998**, e sucedido por Pepetela (n. 1941), expressivos nome da literatura de língua portuguesa. O primeiro de Portugal, o outro de Angola. Registre-se que 1996 é o mesmo ano em que o romance *AVF* foi publicado pela primeira vez, pela Editorial Caminho, de Lisboa, Portugal. Certamente, momento oportuno para que o escritor moçambicano prestasse as devidas homenagens de reconhecimento ao crítico e também seu amigo.

Nas palavras gentis do ensaísta português, destaca-se a estratégica posição de Moçambique, feito varanda aberta para o mar Índico.

A extensa costa moçambicana (2.770 km), notadamente a baía de Maputo, tem sido ponto de encontros de povos e culturas de todos os mares, a inebriar-se com os seus perfumes mestiços.

No romance de Mia Couto, na varanda da fortaleza consta, que se diga, nem “um canhoeiro. Ou uma mafurreira. Mas (...) uma magrita frangipaneira (...) com suas perfumosas flores” (*AVF*, p. 10), a oferecer abrigo para o corpo de Ermelindo Mucanga, assim como tem sido para os muitos estrangeiros que aportam por lá.

Dentre eles, por exemplo, Henri-Alexander Junod, o autor da primeira epígrafe, que, tendo nascido em Neuchâtel, na Suíça, em 1863, numa família de pastores protestantes, virá como missionário da Igreja Presbiteriana, em 1889, para a região Sul de Moçambique (Ricatla e Lourenço Marques), juntamente com outros,

⁶⁵ Indicamos o sítio: <http://www.eduardolourenco.com>

ensinar a muitos moçambicanos a “moçambicanizarem-se” na Escola da Missão Suíça⁶⁶, onde, dentre outras lições, se ensinava as línguas autóctones.

Eduardo Mondlane (1920-1969), co-fundador e primeiro presidente da FRELIMO, frequentou a escola de Henri Junod. Assim também o artista plástico e poeta moçambicano Malangatana Ngwenga (1936-2011), dentre outros de igual importância, aprendeu a ler e a escrever na “Escola da Missão Suíça”.

Tendo sido um dos seus primeiros missionários, o etnógrafo e missionário Henri-Alexander Junod respeitava, em seu trabalho, as origens culturais das tribos autóctones. Estudou as tribos Bantu de Thonga e traduziu a Bíblia na língua destes. Os conhecimentos da língua assim adquiridos ajudaram-no a conhecer a vida, a história, os costumes e os ritos dos Tonga. Publicado no início do século XX, o seu livro *The Life of a South African Tribe (Usos e Costumes dos Bantu)* é hoje considerado um clássico da etnologia.

Enquanto “moçambicanizava” no contato diário com os nativos, ensinando-lhes primeiro as línguas autóctones antes da língua portuguesa, ele mesmo, nesse processo, se “africanizava”, acabando por solicitar que fosse enterrado em terras de Moçambique. Tendo morrido em 1934, em Genebra, foi sepultado em Moçambique, tal como era seu desejo⁶⁷. A propósito, tal sentimento pela África aproxima-se, de certo modo, do expresso pelo português Domingo Mourão, personagem de *AVF*. Rebatizado Xidimingo, embriagado do perfume das flores brancas de coração amarelo da árvore frangipani, em conversa com o inspetor Izidine Naíta, em confessado afeto, nos dirá:

⁶⁶ A partir de 1721, as missões chegaram a Moçambique vindas da África do Sul. Em 1887, a Missão Suíça instalou-se ao sul de Moçambique. O trabalho dos missionários suíços tinha como objetivo principal converter a população africana ao cristianismo, dentro do pressuposto da inferioridade das religiões locais. A Missão Suíça, contudo, além da ação missionária, construía escolas e tratava os doentes. Não deixou de apresentar certa particularidade, se comparada às missões portuguesas, pois preocupava-se com a cultura e a espiritualidade negras, de forma a nelas integrar o cristianismo. É creditado ao empenho social da Suíça, desde então, a edificação de uma credibilidade que a torna parceira nas principais atividades de modernas cooperação para o desenvolvimento de Moçambique.

⁶⁷ Por criticar, em suas obras e cartas, os efeitos do imperialismo e do capitalismo na população, logo desagradando à autoridade do poder colonial, Henri-Alexander Junod deixou temporariamente Moçambique, em 1895, porém retornou, em 1907, para nova jornada. Até 1921, há registros de suas atividades por Moçambique. Sobre a biografia de H. Junod, consulte-se: *Biographical study of H-A Junod: the fictional dimension* by Bronwyn Louise Michler **In.:** <http://formacaodaliteraturabrasileira.blogspot.com/> Acesso em 07 mai. 2011, e oportuna se torna a leitura de “A última antena do último inseto do mundo – Vida e obra de Henri Junod” **In.:** COUTO, 2009, p. 155-171.

Hoje eu sei: *África rouba-nos o ser*. E nos vaza de maneira inversa: enchendo-nos de alma. Por isso, ainda hoje me apetece lançar fogo nesses campos. Para que eles percam a eternidade. Para que saiam de mim. É que estou tão desterrado, tão exilado que já nem me sinto longe de nada, nem afastado de ninguém. *Me entreguei a este país como quem se converte a uma religião*. Agora já não me apetece mais nada senão ser uma pedra deste chão. Mas não uma qualquer, dessas que nunca ninguém há-de pisar. Eu quero ser uma pedra à beira dos caminhos (AVF, p. 47 [grifos nossos]).

Segundo Antoine Compagnon (2007, p. 121), “base sobre a qual repousa o livro, a epígrafe é uma extremidade, um trampolim, (...) plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares”. Assim, as duas epígrafes do romance *AVF* encontram-se revestidas de toda a complexidade de valor que o crítico francês preceitua. Logo, na complexa rede de relações sógnicas, enquanto *símbolo*, *índice* e *ícone*, elas sinalizam, certamente, a pretensão de Mia Couto em participar, junto com outros intelectuais, do projeto de moçambicanização do seu país. Incluso neste projeto, pelo viés crítico, a valorização dos seus mitos, personalidades históricas, usos e costumes, enfim, da *sabença* de seu povo. É o que nos ensina o escritor, pela fala da enfermeira Marta Gimo ao inspetor Izidine Naíta, nas páginas do romance, “– Há que guardar este passado. Senão o país fica sem chão” (AVF, p. 98).

As epígrafes, presença democrática de outras vozes, tendo em vista que elas necessariamente não precisam fazer parte do mundo narrado, virão, de certo modo, pela rede dialógica que estabelecem, já no abrir do romance, retirar do narrador-personagem Ermelindo Mucanga a hegemonia que a sua posição, em primeira pessoa, poderia lhe conferir (apesar de *herói* não desejar ser). Além, claro, do caráter polifônico que empresta ao romance, pelo diálogo que estabelece entre as vozes da história e a voz da estória.

No intertexto gerado pelos discursos epigráficos de Junod e Lourenço, por exemplo, a esperança manifesta de que o autoritarismo, a opressão, o medo, o ódio e outros fantasmas próprios do sistema colonial, infelizmente ainda presentes no Moçambique independente – conforme trazido pela voz do narrador e por outras vozes da estória (os velhos da fortaleza-asilo) – não tornem a germinar em solo moçambicano.

Imensa varanda sobre o Índico, Moçambique “*será apenas governada pelas andorinhas do outro lado do mar...*”. Seres puros, sem ódio, sem medo e capazes de transitar entre os mundos visíveis e invisíveis – da tradição e da modernidade –, as

andorinhas são aves que costumam retornar para as suas terras todos os anos, não importando onde estiverem. O libertador de Moçambique, conforme sinaliza a fala de Chaka, na epígrafe de H. Junod certamente retornará para governar o seu povo, conduzir o seu país.

É um sonho, uma esperança? Pode ser. Na partilha do sensível⁶⁸, feito canhão de proa, a escritura coutiana cria esperanças, aposta no futuro, faz sonhar. E, tecelão de sonhos que sabiamente *faz nas palavras o esconderijo do tempo*, pela voz da enfermeira Marta Gimo, nos alertará: não matem o antigamente, mantenham acesas as tradições, pois “senão o país fica sem chão” (AVF, p. 98). Tal assertiva, de certo modo, fará eco às reflexões benjamianas e adornianas sobre o perigo que ronda o narrador contemporâneo diante do desenvolvimento da técnica. Trilha que seguiremos.

4.3 DA PERDA DA EXPERIÊNCIA AO NOVO ROMANCE

Em 1933, Benjamin⁶⁹ (1996), refletindo sobre *o monstruoso desenvolvimento da técnica sobrepondo-se ao homem*, isto é, a Modernidade, nos alertará sobre o declínio das ações da experiência, e o perigo de extinção que paira sobre a arte de narrar. E nos dirá, então, que

ela [a experiência] sempre fora comunicada aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1996, p. 114).

No bojo das reflexões benjamianas, o silêncio experimentado por uma

⁶⁸ Usamos aqui, Cf. Jacques Rancière (2009, p. 15), como o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas, i. é, fixa um comum partilhado e partes exclusivas.

⁶⁹ Nascido em Berlim, em 1892, Walter Benjamin se suicidou em 1940, na fronteira entre Espanha e França, em circunstância dramáticas, por temor de ser encarcerado pela Gestapo, a polícia de Hitler. Para o dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), “a primeira perda real que Hitler infligiu à cultura alemã” foi a morte de Walter Benjamin.

geração que viveu uma das mais terríveis experiências da história: a I Guerra Mundial (1914 – 1918). Esta geração,

que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (*Ibidem*, p. 115),

retorna silenciosa dos campos de batalha. Nas suas incertezas, uma verdade:

Nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (*Ibid.*, p. 115).

Abandonada, desmoralizada, essa geração, mais pobre em experiências comunicáveis – pelo desaparecimento das formas tradicionais de narrativa e, conseqüentemente, pelo enfraquecimento da memória –, sucumbirá, na visão do Anjo de Walter Benjamin, diante do monstruoso desenvolvimento da técnica. O foco crítico de Benjamin recai, principalmente, sobre a indústria do cinema.

No lastro das reflexões benjamianas, mas focando, principalmente, na narrativa literária, Theodor W. Adorno sintetiza, numa assertiva, o paradoxo que entremeia toda a crise atual do romance: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2008, p. 55).

Tratando da *posição do narrador no romance contemporâneo*, em 1958, ele vai demonstrar o quanto a forte presença do subjetivismo, “que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la” (*Ibidem*, p. 55), tem ameaçado o preceito épico da objetividade que, de certo modo, se fazia presente desde o surgimento do romance como forma literária específica da era burguesa, no curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX⁷⁰.

Se, em seu início, “o realismo era-lhe imanente e até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados ‘fantásticos’, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real” (*Ibidem*, p. 55), hoje esse

⁷⁰ Associado, dentre outros acontecimentos, à invenção da imprensa pelo alemão Johannes Gensfleisch “Gutenberg” (c.1397–1468), no início do período moderno (1453–1789), o romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou, segundo Benjamin (1996b), de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. O *Dom Quixote* de Cervantes, publicado pela primeira vez em 1605, será o primeiro grande livro do gênero.

procedimento tornou-se questionável e a narrativa de ficção diante das perdas de suas funções tradicionais para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema, se viu obrigada, assim como a pintura que as perdeu para a fotografia, a se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. O autor, no entanto, nos lembra:

só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela **linguagem**, já que esta ainda o **constrange à ficção do relato**: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva (*Ibidem*, p. 56) [grifos nossos].

Para Adorno, “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (*Ibidem*, p. 56). Nas suas reflexões, ele ainda nos dirá que “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (*Ibidem*, p. 56). E, decerto referindo-se ao romance *Ulisses*, “seria mesquinho rejeitar a tentativa sua [Joyce]” (p. 56) e tratá-la como “uma excêntrica arbitrariedade individualista” (*Ibidem*, p. 56), pois, vaticina:

se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer as coisas como elas realmente são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo (*Ibidem*, p. 57).

E mais ainda:

basta perceber o quanto é impossível, para alguém quem tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo (*Ibidem*, p. 56).

Ainda para Adorno, o romance rompendo com o realismo e buscando criar novas formas de linguagem estaria qualificado como peça de resistência à reificação, à coisificação do indivíduo no mundo contemporâneo, como poucas outras formas de arte.

Depois de lembrar que, referindo-se aos “efeitos psicológicos” alcançados por Dostoiévski, “o romance psicológico teve seus objetos surrupados diante do próprio nariz” (*Ibidem*, p. 57), Adorno retorna ao século XVIII para destacar o caráter

precursor da obra de Fielding – desde o *Tom Jones* –, depois lembra “os romances extremamente ambiciosos de Hermann Broch” (*Ibidem*, p. 58), para logo em seguida eleger Marcel Proust como insuperável “em matéria de suscetibilidade contra a forma do relato” (*Ibidem*, p. 58).

Sobre a obra de Proust, Adorno aponta que ela “pertence à tradição do romance realista e psicológico, na linha da extrema dissolução subjetivista do romance” (*Ibidem*, p. 58). O seu narrador, por exemplo,

parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço inferior – atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender (*Ibidem*, p. 59).

Também não poderíamos deixar de considerar a reflexão sobre o romance moderno, rasura e no lastro do texto adorniano, feita pelo crítico Anatol H. Rosenfeld (1996, p. 92):

O primeiro grande romancista que rompe a tradição do século XIX, conquanto ainda de modo moderado é Marcel Proust: para o narrador do seu grande romance o mundo já não é um dado objetivo e sim vivência subjetiva; o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há a distância que produz a visão perspectívica (...) o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico. Vimos que esta “técnica”, se de um lado é causa, de outro lado é resultado do fato de que, conforme a expressão de Virgínia Woolf, a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circumspecta do romancista tradicional.

Em consonância com essa perspectiva, o romance moderno se caracterizaria, dentre outros aspectos, pelo desaparecimento das relações lógico-causais dos acontecimentos narrados, graças ao tom autobiográfico e testemunhal resultante da presença de um narrador em primeira pessoa. Desse mundo borrado, fragmentado,

em crise, poderá vir à superfície o lado penoso da história dos vencidos, comumente não retratados pela história instituída. E daí, certamente, resultaria uma escrita política, de resistência. De certo modo, julgamos ser este o caminho percorrido pela escrit(ur)a coutiana, nascida, segundo Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007, p. 48), enquanto os sonhos do passado, de liberdade e de autonomia nacional se estilhaçavam.

Outro não será o alcançado pelo pensamento do professor e crítico literário Derivaldo dos Santos, ao reportar-se à produção poética coutiana:

[Ela] não se resguarda da história nem da vida, pois se eleva a cargo de *reivindicação social, canto de descoberta e de discórdia* da vida instituída em torno da realidade de onde ela brota. A poesia, ainda que se considere o mundo particular que a escrita comporta, e não raras vezes traduzindo a dor pungente de seu criador, é um abrigo do coletivo, na medida em que o poeta é capaz de dar à sua criação um estatuto de matéria dupla. Escrever poesia é comprometer-se, antes, com a palavra-criação, e ter, a um só tempo, o compromisso de que a sua revelação não se limita à ordem estética (SANTOS, 2011, p. 1-2 [grifos nossos]).

Homem de seu tempo, *na praça à convite*, Mia Couto não sucumbirá:

Na última viagem que fiz de avião entre Moçambique e a Europa uma ideia me ocorreu. E era a seguinte: nos nossos dias, já não há viagem. Deslocamo-nos, apenas. Embarcamos num continente para, horas depois, ganharmos destino num outro mundo, a distâncias atingíveis por números, mas não por humano entendimento. A viagem essa antiquíssima epopeia, com os seus desconhecidos meandros, os seus ritmos e presságios, essa viagem morreu. A velocidades que possibilita a deslocação acabou matando a viagem. Com ela se extinguiu a transição pausada entre gentes e lugares, essa travessia que convoca travessias das nossas próprias paisagens interiores (COUTO, 2009, p. 184).

Diante da crise provocada pelo “acelerado desenvolvimento tecnológico” que “mata a viagem” e deixa em baixa “as ações da experiência”, *karingana wa karingana*, Mia Couto encontrará, no intercâmbio das línguas, o seu “morrer para nascer de novo”:

(...) As línguas são as mais poderosas agências de viagens, os mais antigos e eficazes veículos de troca. Sendo maioritariamente uma língua dos outros, o português em Moçambique é língua de migração, um veículo com que saímos de nós e viajamos para dentro de uma nova cidadania (*Ibidem*, p. 184)

Certamente, “poderosas agências de viagens”, logo, vasto terreno, como nos garantem Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007, p. 56),

para experiências estéticas criativas e temáticas alternativas ao império cultural estabelecido pelo Ocidente, fundando particularidades na forma romanesca, sem se privar das conquistas formais do gênero, como a autorreferencialidade e a fragmentação saturada do romance pós-moderno.

O romance *AVF*, por exemplo, é, pela sua contemporaneidade, pois escrito no momento de vivência do autor, *quase* um testemunho⁷¹ da história recente de Moçambique. Esse testemunho – discurso histórico que dá vida ao discurso literário –, no entanto, não será contado por uma voz única, autoritária, mas atravessado por outras vozes que, silenciadas, pedem agora silêncio para falarem sobre si e o seu tempo vivido. Senão, vejamos.

4.4 OS NARRADORES NA VARANDA

Ser ficcional e instância produtora do discurso narrativo, o narrador não pode, em sua natureza e na sua função, no domínio da teoria e história da narrativa, ser confundido com o autor. Se aquele, ser de papel, *autor textual*, habita o mundo narrativo, este, vinculado ao mundo real, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988), é a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, logo, sujeito de uma atividade literária a partir da qual se configura um universo diegético com suas personagens, ações, coordenadas temporais etc., isto é, um mundo possível, representado na e pela linguagem.

Sobre o papel do narrador, Ronaldo Costa Fernandes (1996), em *O narrador do romance*, nos garante não ser ele um mero contador de histórias. Detentor de um certo conhecimento, através do qual veicula uma visão de mundo, o narrador – sem perder de vista o leitor, a quem deseja converter – “é um *ordenador* que se expressa através da ficção. Ele procura *dizer* com a história. E, mais ainda, ele exemplifica”

⁷¹ Cf. Seligmann-Silva (2006, p. 373), a literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”. O autor, para evitar confusões, lembra também que esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” em destaque deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação. Nesse aspecto, a literatura do testemunho – *tradutora de silêncios* – reivindica para si o valor de verdade.

(*Op cit.*, p. 40 [grifos nossos]).

O certo é que não existe narrativa sem narrador. Assim, pelo menos duas formas ele costuma assumir: ou está ausente como personagem, fora da ficção que narra, portando-se como um observador – o *narrador heterodiegético* ou *em terceira pessoa* –, ou ele está presente feito personagem, dentro da ficção que narra, assumindo a função de protagonista – o *narrador homodiegético* ou *em primeira pessoa*.

Esta distinção, segundo Yves Reuter (2004, p. 71), “é essencial e acarreta o domínio, no texto, de uma ou de outra das duas grandes formas de organização da mensagem: o discurso ou a narrativa”. O narrador estabelece um foco e, a partir daí, a narrativa se estrutura com os seus próprios pronomes e os seus referenciais espaço-temporais.

Em *AVF*, dada a utilização do *mise en abyme* como suporte, o que evidencia a presença de várias narrativas em encaixe, a posição do narrador haverá de requerer a atenção do leitor-crítico, uma vez que, no universo diegético criado por Mia Couto, pelo menos dois narradores – Ermelindo Mucanga e Izidine Naíta – se mostram desejosos de contar a história, além das várias vozes que com as deles se cruzam. É o que pretendemos demonstrar a seguir.

4.4.1 Ermelindo Mucanga se conta e conta os outros

O primeiro é um defunto-narrador, em primeira pessoa, enterrado sem cruz ou mármore, na varanda de uma fortaleza colonial, sob uma árvore frangipani. Seu nome é Ermelindo Mucanga. Insolitamente, logo na primeira fala que abre o romance, ele se apresenta: “Sou o morto”. E pelo menos nos dois primeiros capítulos do romance, mostra-se o narrador absoluto.

Nesse insólito universo, presença costumeira na ficção coutiana, se *interseccionam*, em trânsito, elementos da esfera do real e do onírico, do mundo dos vivos e dos mortos, dos feitiços e do sobrenatural, do não costumeiro, porém *imaginável* entre o céu e a terra (um defunto-narrador, ou um defunto-autor, por exemplo). Emblemática se torna, também, a outra presença que contracena com o narrador: um pangolim, o seu animal de estimação (fig. 3).



Fig. 3 – O pangolim transita entre os vivos e mortos.

O pangolim ou halakavuma trata-se de um “mamífero coberto de escamas, que se alimenta de formigas (...) e que habita os céus, descendo à terra para transmitir aos chefes tradicionais as novidades sobre o futuro” (AVF, p. 145), conforme glossário usado pelo autor, no final do livro. Ele “mora com os falecidos. Desce dos céus aquando das chuvadas. Tomba na terra para entregar as novidades do mundo, as proveniências do porvir” (AVF, p. 13). Será o pangolim, então, quem aconselhará o Mucanga a *remorrer* para, enterrado conforme os costumes do seu povo, ascender de xipoco para xicuembo e, finalmente, ser cultuado, divinizado, pelos seus parentes, o seu povo. Antes, Ermelindo terá que *se fantasmear*, “exercer-se como um xipoco” (AVF, p. 14), emigrando para o corpo de alguém que esteja prestes a morrer. Nesse caso, o pangolim, conhecedor dos segredos do futuro, descobre o inspetor Izidine Naíte, que virá de Maputo, a fim de investigar o assassinato de Vasto Excelêncio, o diretor do asilo. Sem o saber, e por ser empecilho para o sucesso de certos negócios escusos que alimentam a corrupção no Moçambique contemporâneo, ao fim das investigações, os do helicóptero da Nação, que vieram deixá-lo, na Fortaleza de São Nicolau, também se encarregarão de eliminá-lo.

Diante da presença de um narrador-defunto e um animal que fala e se apresenta como elemento de ligação entre o mundo dos mortos e o dos vivos, antes que sejamos atraídos pelo desejo de usar como referência o fantástico, ou o

realismo mágico ou o real maravilhoso, na intenção de explicitar as estratégias para apreensão dos diferentes processos de negociação, de misturas e hibridismos presentes na prosa coutiana, oportuno se torna o alerta das pesquisadoras Fonseca e Cury (2008, p. 121):

Não se trata de utilização desses conceitos como forma, como armadura que esgote as possibilidades de múltiplas significações atribuídas ao espaço nos romances e nem de dizer que esses conceitos podem ser ingenuamente aplicados ou retomados tal qual foram pensados na sua origem hispano-americana.

O uso da nomeação de espaços e de uma lógica que se contraponha à racionalidade da visão de mundo europeia – instrumento de poder comumente utilizado durante o processo de colonização –, expressam, por parte do escritor africano, segundo as pesquisadoras, “uma necessidade de nomeação da diferença” (*Ibidem*, p. 121), e intenta, assim, por um deslocamento próprio das produções da cultura popular⁷², comunicar a tensão, no nível do discurso, entre realidade e fantasia.

A literatura de Mia Couto, assim como também a de outros escritores contemporâneos, como por exemplo Paulina Chiziane, “não se afastam, no que se refere à essa temática que indicia uma ligação estreita com a cosmogonia africana”, nos diz Macêdo e Maquêa (2007. p. 40). Ao contrário, dela fazem uso costumeiro, numa demonstração de que a interação entre o mundo dos mortos e o dos vivos ainda se faz presente no imaginário contemporâneo dos moçambicanos.

O outro narrador do romance *AVF* será “ele mesmo”, Ermelindo Mucanga, agora atuando como narrador-observador, em terceira pessoa, feito um “encosto”, um espírito, um *muzimo*, num canto da alma de Izidine Naíta. O agente de polícia está vindo, em missão investigativa, à fortaleza de São Nicolau, onde moram, sob os cuidados da enfermeira Marta Gimo, as outras vozes que atravessarão a narrativa: o “velho criança” Navaia Caetano, o português Domingos Mourão, o pequeno ancião Nonhoso e a feiticeira Nãozinha.

⁷² Cf. Cascudo (1984, p. 151) citando Chatelain sobre os gêneros conhecidos pelos bantus de Angola: mi soso, maka, ma-lunda, ou mi-sendu, ji-sabu e ji-nongonongo. Sobre o mi soso, dirá que são estórias fictícias, fundamentais como expressão especulativa da imaginação negra. Seu objeto é menos instruir que distrair e satisfazer as aspirações para a liberdade espiritual das cadeias do espaço e do tempo das leis da matéria. O MI SOSO contem o maravilhoso, o sobrenatural, o miraculoso. As fábulas, personalização de animais, pertencem a essa classe.

4.4.2 Os motivos de Mucanga

Nos dois primeiros capítulos, usando o verbo no presente do indicativo, marca de sua pertença aos ritos da tradição oral, o *ferreiro*⁷³ Ermelindo Mucanga nos dirá de sua morte, longe de sua vila natal, enquanto carpinteirava em obras de restauro na fortaleza de São Nicolau, às vésperas da libertação de Moçambique do governo colonial português. E também do seu descontentamento por ter sido enterrado sem apropriado funeral:

Se vivi com direiteza, desglorifiquei-me foi no falecimento. Me faltou cerimónia e tradição quando me enterraram. Não tive sequer quem me *dobrasse os joelhos*. A pessoa deve sair do mundo tal igual como nasceu, enrolada em *poupança de tamanho*. Os mortos devem ter a discricção de ocupar pouca terra. Mas eu não ganhei acesso a cova pequena. Minha campa estendeu-se por minha inteira dimensão, do extremo à extremidade. Ninguém me *abriu as mãos* quando meu corpo ainda esfriava. Transitei-me com os *punhos fechados, chamando maldicção sobre os viventes*. E ainda mais: *não me viraram o rosto a encarar os montes Nkuluvumba. Nós, os Mucangas, temos obrigações para com os antigamentes*. Nossos mortos olham o lugar onde a primeira mulher saltou a lua, arredondada de ventre e alma (AVF, p. 9) [grifos nossos].

Em total desacordo com as crenças do seu povo, conforme ênfase dada às representações do passado ou da tradição, Ermelindo Mucanga ainda teve o desleixo de ter sido enterrado com suas ferramentas de trabalho, a serra e o martelo:

Não o deviam ter feito. Nunca se deixa entrar em tumba nenhuns metais. Os ferros demoram mais a apodrecer que os ossos do falecido. E ainda pior: coisa que brilha é chamariz da maldicção. Com tais inutensílios, me arrisco a ser um desses defuntos estragadores do mundo (AVF, p. 10).

Se em tempos de guerra – porque afastados de seu lugar de origem, os montes Nkuluvumba, o *axis mundi* dos Mucangas – não se seguiram os ritos, a tradição, os apropriados funerais, outro não poderia ser o destino do mucanga:

Fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desparadeiro (...) Não ascenderei ao estado de xicuembo, que

⁷³ Na sociedade africana tradicional, o ferreiro, juntamente com o tecelão e o sapateiro, conforme Hampâté Bá (2003), tornar-se-ão, nas escolas de ofício, os “conhecedores” e “fazedores de conhecimento: *O ferreiro forja a palavra, O tecelão tece, O Sapateiro amacia-a curtindo-a*.

são os defuntos definitivos, com direito a serem chamados e amados pelos vivos (AVF, p. 10).

Os montes Nkuluvumba, “lugar onde a primeira mulher saltou a lua, arredondada de ventre e alma” (AVF, p. 9), remetem, em *intertexto*, ao monte Namuli, que segundo Martins (2006), traz em si o mito de origem dos macua⁷⁴, criados por Deus e germinados – reza a crença – no embondeiro. Para o monte Namuli, todos retornam após a morte. Menos um, Ermelindo Mucanga, resignado e enterrado junto a uma magrita frangipaneira, na varanda da fortaleza de São Nicolau. Teria sido sempre assim, até ser acordado, por golpes e estremecimentos, vinte anos depois:

O que esgravatava aquela gente avivando assim a minha morte? Espreitei entre vozes e entendi: os governantes me queriam transformar num herói nacional. Me embrulhavam em glória. Já tinham posto a correr que eu morrera em combate contra o ocupante colonial. (...) Precisavam de um herói, mas não um qualquer. Careciam de um da minha raça, tribo e região. Para contentar discórdias, equilibrar as descontentações. Queriam pôr em montra a etnia, queriam raspar a casca para exhibir o fruto. A nação carecia de encenação (AVF, p. 11-12).

O mucanga se sentia “atrapalhaço” (AVF, p. 12), pela encenação em curso, conforme nos dirá mais tarde, no último momento em que lhe foi concedido mexer no tempo vivido.

4.4.3 Os motivos de Izidine Naíta

Nos capítulos seguintes, do terceiro ao décimo quarto – num total de doze –, procede-se à leitura das informações contidas no caderno de notas do inspetor de polícia Izidine Naíta, cujo corpo se encontra ocupado por Ermelindo Mucanga:

Estou num canto de sua alma, espreito-lhe com cuidado para não atrapalhar os dentros dele. Porque este Izidine, agora, sou eu. Vou com ele, vou nele, vou ele. Falo com quem ele fala. Desejo quem ele deseja. Sonho quem ele sonha (AVF, p. 19).

Observemos que, inicialmente, a preocupação do inspetor Izidine Naíta,

⁷⁴ Nome de um povo de Moçambique e da sua respectiva língua (Makwa ou Emakua). O povo macua constitui a mais numerosa etnia de Moçambique: cerca de 2,5 milhões de pessoas, num universo estimado de 21 milhões de habitantes, em 2007.

durante a sua permanência na Fortaleza de São Nicolau, seria a descoberta, em sete dias, do assassino de Vasto Excelêncio. No seu plano traçado, ele tomaria, em cada noite, o testemunho-memória de um dos velhos sobreviventes e, durante o dia, procederia investigações no terreno, pois o corpo do morto havia sumido.

De certo modo, no espaço imaginado pelo inspetor, “depois de jantar, se sentaria junto à fogueira a escutar o testemunho de cada um” (AVF, p. 23), paradoxalmente, instalar-se-á dramática tensão, pois, durante o processo, todos os velhos se confessarão assassinos do administrador do asilo e, em desacordo com os planos traçados por Izidine Naíta, aproveitarão a ocasião para falarem de si e dos motivos que levaram cada um para o asilo.

O romance AVF, doravante, se assume como narrativa policial e, aparentemente, seguirá a arquitetura que lhe é própria, senão vejamos: serão cinco confissões ou oitavas, uma carta-testemunho e, finalmente, o prólogo (*Décimo quarto capítulo, A revelação*, da página 133 a 138), e o epílogo (*Décimo quinto capítulo, O último sonho*, da página 139 a 144), ou seja, a revelação e a descoberta do culpado.

Essa história, a da investigação, que começa antes que a primeira termine, a do crime, goza, segundo Todorov (2003, p. 67), de um *status* muito particular:

Não é por acaso que ela muitas vezes é contada por um amigo do detetive, que reconhece explicitamente estar escrevendo um livro: ela consiste, com efeito, em explicar como a própria narrativa pôde surgir, como o próprio livro é escrito.

Na raspagem do pergaminho coutiano, o nosso interesse será o de ouvir o que contam as outras vozes que atravessam – do *oral* para a *escrita*, “salpicadas” de moçambicanidade – as histórias de Ermelindo Mucanga e Izidine Naíta.

4.4.4 Naíta e as outras vozes na varanda

Pela voz de Navaia Caetano começa a lição de ouvir. Condenado a ser uma criança-velha, sem poder contar a sua própria história, nem “sofrer nenhuma tristeza. Qualquer tristeza, mesmo que mínima, lhe será muito mortal”, conforme vaticinara o *chirema*, o adivinho (AVF, p. 29), Navaia Caetano, para se manter vivo, deveria inventar-se em contações, vez que o seu pai, em desrespeito à tradição, mantivera relações sexuais com sua mãe, enquanto ela amamentava outros tanto(s) filho(s), que morria(m) tão logo nascia(m): “É ordem da tradição: o corpo da mulher fica

intocável nos primeiros leites. Meu velho desobedecia” (AVF, p. 28). Sem nenhuma idade, Caetanito trazia em si a maldição de nascer, crescer e envelhecer em um só dia. E assim como outro menino-velho que “chupou o seio da mãe com tais ganâncias que ela não resistiu e faleceu, mirrada como a cana muita prensa” (AVF, p. 31), ele, apesar dos muitos avisos que uma mãe não escuta, fará o mesmo com a sua. E, por isso, será expulso e excomungado do seu meio, restando-lhe o asilo. Navaia Caetano usa um *xi-tsungulo*, um colar feito de panos, “dentro dos panos, estavam os remédios contra a tristeza” (AVF, p. 29).

Ele se assumirá assassino do mulato Vasto Excelêncio, pelo fato de ele ter desrespeitado o ritual preparado pela velha feiticeira Nãozinha – com batuques, danças e a oferta em sacrifício do sangue de uma garça branca – para retirar o *mupfukwa*, o mau espírito que o perseguia.

Ouvir e obedecer parece ser a primeira lição a ser (re)ensinada a Izidine Naíta.

Em seguida, será a vez de o velho português Domingo Mourão, na varanda, sob a sombra do frangipani, onde costuma “embriagar-se e abastecer-se de infinito (o mar)”, contar-se para Izidine Naíta. “Aqui me chamam Xidimingo. Ganhei afecto desse rebatismo: um nome assim evita cansa de me lembrar de mim” (AVF, p. 45).

Numa gramática toda suja, da cor da terra africana, “Hoje eu sei: África nos rouba o ser” (AVF, p. 47), africanizado no nome, nos usos e costumes, deixando de ser ele mesmo para se tornar o Outro, Xidimingo muito falará de si. E confessará que por amor a Ernestina, mulher de Vasto Excelêncio, o matara, pois não suportava vê-la ser maltratada: “Aquela mulher que eu tanto queria não era uma simples pessoa. Ela era todas as mulheres, todos os homens que foram derrotados pela vida” (AVF, p. 53).

Ressalte-se que Domingos Mourão, por ser o único branco da fortaleza, era costumeiramente castigado por Vasto Excelêncio. Segundo lhe esclarece Ernestina, o mulato maltratava o branco porque tinha medo que o acusassem de racismo.

Nhonhoso, em sua vez de contar-se, dirá ao inspetor que matou o administrador do asilo por que este maltratava a enfermeira Marta Gimo, por quem nutria grande paixão:

Minha garça era Marta Gimo. Ela dormia nua sobre a terra, fizesse

frio, tombasse chuva. Se cobria com os próprios braços. Era eu que, noites sem fim, lhe salvava do frio. Marta não sabia, ninguém sabia. Aquela noite, me levantei para ir espreitar aquela que eu tanto queria (AVF, p. 69).

Antes da carta-testemunho de Ernestina ser entregue a Izidine Naíta por Marta Gimo, será a vez de Nãozinha contar as suas memórias repleta de seres morridos, sepultados não em terra mas em água, e o modo como, usando o próprio corpo, envenenara de morte o satanhoco, o malandro mulato Vasto Excelêncio:

Lhe inspiro medo? Por essa mesma razão, o medo, eu fui expulsa de casa. Me acusaram de feitiçaria. Na tradição, lá nas nossas aldeias, uma velha sempre arrisca a ser olhada como feiticeira. Fui também acusada, injustamente. Me culpavam de mortes que sucediam em nossa família. *Fui expulsa. Sofri. Nós, mulheres, estamos sempre sob a sombra da lâmina*: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas (AVF, p. 77-78) [grifos nossos].

Na tradição africana, comandada pela superstição, a infertilidade das terras era um sinal de mau agouro. Nos tempos sem fartura nenhuma, as mulheres velhas, as viúvas e as mães solteiras eram as primeiras a serem expulsas das aldeias como forma de melhorar a fertilidade do campo.

Nãozinha não se considerava feiticeira, no entanto, aproveitava-se da acusação para não ser maltratada, “assim me receiam, não me batem, não me empurram” (AVF, p. 78). Ela fora vítima de incesto, pois o seu pai para safar-se de uma demoniação – “sempre que se aprontava a fazer amor ele ficava cego” (AVF, p. 78) – e viver em garantias de riqueza, fora aconselhado por um *nhamussoro*, um adivinho, a transitar de pai para marido, de parente para amante de sua filha mais velha, Nãozinha.

Que idade contava a menina mais velha quando tudo aconteceu? Ela não diz, embora se lembre que, naquele tempo, quando seu pai morreu pendurado como um morcego, em desmaio de *ramo desfrutalecido*,

era interdito às crianças verem os falecidos. Você sabe, a morte é como uma nudez: depois de se ver quer-se tocar. De meu pai não ficou nenhuma imagem, nenhuma sobra de sua presença (...). Assim, fiquei, órfã e viúva” (AVF, p. 80).

Nãozinha, decerto corruptela de ninguém, de nada. Mas diferente naquilo que ousou ser. Performática, possuidora de segredos, todas as noites se convertia em

água e por isso não tinha mais sonhos e nem passado:

Me trespasso em líquido. Meu leite é, por essa razão, uma banheira (...) Escorro, liquidesfeita. Aquilo dói tanto de ser visto que os outros se retiraram, medrosos. Não houve nunca quem assistisse até ao final quando eu me desvanecia, transparente na banheira (AVF, p. 81).

Nãozinha, também em *inverdades* contadas, se apresentará como assassina de Vasto Excelêncio. Seguindo suas crenças, ela o matara porque ele tinha o espírito de seu pai. O crime se dera, ela diz ao inspetor de polícia, numa noite em que passou o *wamulambo*, um ciclone, cobra gigantíssima que vagueia pelos céus durante as tempestades e que a tudo destrói por onde passa, inclusive destruiu a sua banheira:

De repente, lá fora, deflagrou uma tempestade de rasgar céus. Relâmpagos e trovões se confundiam. Nunca eu havia presenciado tais zangas dos firmamentos. Do meu saco tirei folhas de kwangula tilo. Dei um ramo a cada um dos velhos para que segurassem em suas mãos. Assim se preveniam contra o rebentar dos pulmões. Dei a todos menos ao director (AVF, p. 85).

Tudo se dera na mesma noite em que o diretor mulato, por maldades, muito batera nela, no velho-criança Nonhoso e no africanizado português Domingos Mourão, o Xidimingo. Sem ter onde em água converter-se, sangrando, ela resolveu vingar-se de Vasto Excelêncio: “o mesmo sangue que me escorria no peito havia ele de perder do seu corpo” (AVF, p. 86), vaticinara.

Do campo, ela era conhecedora dos segredos do herbanário, isto é, das ervas e plantas. De uma caixa de sândalo, por tantos anos guardada, Nãozinha vai retirar a raiz necessária para o seu ritual de vingança: “a raiz desse arbusto que cresce junto aos mangais” (AVF, p. 87). E, abrindo lentamente as pernas, espeta-se no centro do seu corpo. Envenenada, ela precisará seduzir o diretor para safar-se da morte. Para tal, “tenho uma especial aguardentinha...” (AVF, p. 90). É a estória de Nãozinha querendo história ser.

Aparentemente, a segunda narrativa se conta como romance policial: é a história de um crime e a sua investigação. No entanto, antes que Izidine Naíta conclua que o tráfico de armas é o motivo principal do crime e que a si também está reservado o mesmo destino de Vasto Excelêncio, percebe-se que – desde a sua chegada e a consequente estreia de Ermelindo Mucanga no mundo dos vivos –

um outro embate está sendo travado: subjacente à investigação, em contraponto, outras narrativas começam a aflorar. Trata-se, certamente, de um texto literário que se impõe aos olhos do leitor sempre como matéria múltipla, talvez para dizer da natureza caótica que é o mundo social. E, para compreender o que de fato está acontecendo na fortaleza de São Nicolau, microcosmo de um país chamado Moçambique, num jogo de vida e morte, o inspetor necessitará recuperar a sua memória de África, retornando assim para o seu país e povo. Essa é a história propriamente dita.

Estrategicamente, na varanda da fortaleza de São Nicolau, tendo o frangipani como testemunha, Mia Couto buscará reestabelecer o diálogo entre o passado e o presente, o velho e o novo que habitam as vidas de Marta Gimo e Izidine Naíta.

Avivando, no Moçambique contemporâneo, as lembranças do antigamente, o escritor africano o faz sem perder de vista a função humanizadora e social da literatura, poderoso instrumento, conforme Candido (2004) e Compagnon (2009), de instrução e de educação, vez que confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. É apoiando-se, então, no poder da palavra, que Mia Couto irá reconfigurar essas lembranças (*diferentes*, porém, de Moçambique), procurando fornecer-lhe novos sentidos. Aqui, no embate travado entre os velhos (a superstição) e Izidine Naíta (a ciência), significativa se tornará para o sucesso da empreitada, a preparação adquirida pelo último, em seus anos de estudos no exterior.

Reportando-se à essa estratégia de escrita utilizada pelo autor, nos diz Macêdo e Maquêa (2007, p. 51),

A literatura de Mia Couto não seria o resgate do passado, nem o lamento de suas soluções, mas o passado seria um motivo que faria da memória de Moçambique uma edificação poética, que não distanciada da guerra e da destruição, pode propor o seu reverso.

Se no passado colonial, a assimilação acabava gerando um sujeito ambíguo, dividido, fragmentado, sem “pertencimento”, nem africano, nem europeu, na escritura coutiana – naquela cujo foco incida sobre o Moçambique pós-independência –, o fato de Izidine Naíta ter uma formação educacional adquirida em uma outra cultura, notadamente Ocidental, não o excluiria de participar do processo de constituição de uma identidade nacional.

O jamaicano Stuart Hall (2006), hoje professor emérito da Open University, do Reino Unido, uma das vozes balizadoras, quando o assunto é identidade cultural na modernidade tardia, nos diz:

Na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação* [grifo dele]. (...) A nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação: elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica (...). (HALL, 2006, p. 48-49) [grifos dele].

Entre os moçambicanos, exemplar se torna lembrar a história de Eduardo Chivambo Mondlane, o criador de cabras levado para os Estados Unidos, onde se formou em Antropologia, e que depois, como as andorinhas da epígrafe, retorna, em 1961, para fundar a FRELIMO e assim encaminhar a luta pela retomada e recriação da Nação.

Para os do asilo, Izidine Naíta, aparentemente, não passava de um *mezungo*, um de fora, um que não merecia confiança, conforme lhe diz, em confissão, o desportuguesado Domingos Mourão, o Xidimingo, ele sim, afirma, que escolhera ficar em África quando chegou o instante de partir (após a independência, a mulher e o filho retornaram para Portugal):

(...) Para eles o senhor é um *mezungo*, um branco como eu. E eles aprenderam, desde há séculos, a não se abrirem perante *mezungos*. Eles foram ensinados assim: se abrirem seu peito perante um branco eles acabam sem alma, roubados no mais íntimo. Eu sei o que vai dizer. Você é preto, como eles. Mas lhes pergunte a eles o que veem em si. Para eles você é um branco, um de fora, um que não merece as confiança. Ser branco não é assunto que venha da raça. O senhor sabe, não é verdade? Depois, há ainda mais. É o próprio regime da vida. Eu já não acredito na vida, inspetor. As coisas só fingem acontecer (AVF, p. 52).

Em AVF, Izidine Naíta custa apreender o que lhe está sendo ensinado pelos velhos. Sobre tal fato, lhe tenta esclarecer, em mediação, a enfermeira Marta Gimo:

- Escute, senhor inspetor: o crime que está sendo cometido aqui não é esse que o senhor anda à procura.
- (...) - Olhe para estes velhos, inspetor. Eles todos estão morrendo.
- (...) - Estes velhos não são apenas pessoas.
- São o quê, então?
- São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo

morto.

(...) - O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...

- Continuo sem entender.

- Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor...

- Como eu?

- Sim, senhor inspector. Gente sem história, gente que existe por imitação.

- Conversa. A verdade é que o tempo muda, esses velhos são uma geração do passado (AVF, p. 57-58).

Nesse sentido, a literatura de Mia Couto resiste e reclama, nas fronteiras do presente, uma memória que está fora da história: “o antigamente”, “as últimas raízes”, “os velhos, guardiões do passado”.

Em outra parte do romance, a enfermeira Marta Gimo continuará a exercer o seu papel de ponte, de elo, entre os velhos e Izidine:

Eles, todos eles, lhe estão a dizer coisas importantes. Você é que não fala a língua deles. (...) Estes velhos são o passado que você recalca no fundo da sua cabeça. Esses velhos lhe fazem lembrar de onde vem... (AVF, p. 74).

Para safar-se da armadilha em que se metera – num jogo de vida e morte – o inspetor terá de se reeducar nos “saberes” e “realidades” africanas. Ele reconhece que os anos em que permanecera fora do país, em estudos, esse afastamento, de certo modo,

limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de seu povo. Em Moçambique, ele ingressara logo em trabalho de gabinete. O seu quotidiano reduzia-se a uma pequena porção de Maputo. Pouco mais que isso. No campo, não passava de um estranho (AVF, p. 41-42).

A propósito, na fala de Izidine Naíta, infere-se o desejo do autor de situar outros tantos moçambicanos em retorno ao seu país após a independência. Salutar se torna, mais uma vez, a tentativa nossa de aproximá-los às epigráficas andorinhas.

Mas não é só isto. Mia Couto, numa escrita viva, em *ácida crítica*, remete-nos ao Moçambique contemporâneo, da capital Maputo, ex-Lourenço Marques, que se mostra muitas vezes distanciada, desatenta e desconhecadora dos saberes e das *realidades* dos que vivem à margem, nos *musseques*, afastados do centro urbano, no campo.

4.4.5 Na varanda, os sonhos se encontram

Nos capítulos seguintes – o décimo terceiro, que será “A confissão de Marta”, o décimo quarto, “A revelação”, e o décimo quinto, “O último sonho” –, o que estava oculto será, por fim, desvelado e revelado a Izidine Naíta, conforme lhe diz Marta:

O culpado que você procura, caro Izidine, não é uma pessoa. É a guerra. Todas as culpas são da guerra. Foi ela que matou Vasto. Foi ela que rasgou o mundo onde a gente idosa tinha brilho e cabimento. Estes velhos que aqui apodrecem, antes do conflito eram amados. Havia um mundo que os recebia, as famílias se arrumavam para os idosos. Depois, a violência trouxe outras razões. E os velhos foram expulsos do mundo, expulsos de nós mesmos (AVF, p. 121).

Sob esse particular, os largos anos da guerra e da destruição aparecem como temática constante na escritura coutiana: *a guerra de desestabilização durou 16 anos*, deixando atrás de si um Moçambique mergulhado em ruínas. Certamente, “todas as culpas são da guerra”. Despersonalizada, ela legitima um sistema que continua impunemente a corromper e mutilar a memória do país: “a Fortaleza de São Nicolau é uma *pequenita mancha* que cabe num *pedacito de mundo*” (AVF, p. 19-20 [grifos nossos]). Sob o manto da velhice, ilhada e esquecida, o asilo serve de fachada para o tráfico de armas.

Na figura de Marta Gimo passa a residir toda a possibilidade do restabelecimento do diálogo, da ponte entre os velhos (a tradição) e o inspetor Izidine Naíta (a modernidade). Sobre a sua competência para realizar tal performance, torna-se importante conhecer suas “incuráveis cicatrizes de guerra”, incluso, o seu passado amoroso com o ex-guerrilheiro Vasto Excelêncio, sua melancólica saudade do filho nascido morto, que a faz, segundo os costumes, dormir ao relento até que da morte seja purificada. A sua dor, se descobre, é a mesma dor e doença de Ernestina:

Eu fui educada como **uma assimilada**. Sou de Inhambane [sul de Moçambique], **minhas famílias já há muito perderam seus nomes africanos**. Sou **neta de enfermeiros**. A profissão me reaproximava da família que eu há muito perdera. (...) Há muito tempo, antes de vir para este asilo, fui enviada para um **campo de reeducação**. Me desterraram nesse campo acusada de namoradeira, escorregatinhosa em homens e garrafas. Nenhum dos meus colegas, no Hospital, se levantou para me defender. (...) **Nesse campo em que cumpria a sentença eu me degradava a custo de sexo, bebida e seringa**. Nem queria saber de futuros. Me interessava

apenas o instantâneo momento. O voar não vem da asa. O beija-flor, tão abreviadinho de asa, não é o que voa mais perfeito? Foi nessa circunstância que Vasto Excelêncio me encontrou. Ele tinha poderes, me retirou dali na condição de eu exercer enfermagem no asilo. Foi assim que vim parar aqui, nessa fortaleza. (...) **Eu estava aleijada desse órgão que segrega as matérias do sonhar.** Eu estava doente sem doenças. Sofria dessas maleitas que só Deus padece. Aconteceu assim: primeiro, me acabou o riso; depois, os sonhos; por fim, as palavras. É essa a ordem da tristeza, o modo como o desespero nos encerra num poço húmido. Foi isso mesmo que sucedeu com Ernestina (AVF, p. 123-124) [grifos nossos].

Na fala de Marta Gimo, A despeito da formação de Mia Couto nas fileiras **marxista-leninistas** da FRELIMO, percebe-se, na fala de Marta Gimo, sua ácida crítica aos campos de reeducação, em que a Frente almejava criar o **Homem Novo**⁷⁵, nos idos da guerrilha. Detentora dos saberes da tradição, “neta de enfermeiros”, por razões de bloqueio ideológico, Marta Gimo será despersonalizada, “acusada de namoradeira, escorregatinhosa em homens e garrafas”. Segregada das matérias de sonhar, sem as suas raízes, perderá, como tantos africanos, a sua identidade.

No tocante à cidade de Maputo, a enfermeira mostra toda a sua desilusão ao nos apresentá-la como o lugar onde desaprendera as mais naturais funções de escutar, olhar, respirar: “é um corpo que está vivo graças à sua própria doença. Vive do crime, se alimenta de imoralidade” (AVF, p. 122).

Da fala de Marta, infere-se também sinais de afeto para com Izidine Naíta, “Eu cheguei a amar esse homem. Confesso-o, **não fique ciumento**” (AVF, p. 125) [grifo nosso], e por isso, ela não deseja que lhe seja reservado o mesmo destino de Vasto Excelêncio:

Você não se interroga quanto tempo vai levar até ficar contaminado pela doença dos subornos? Sabe bem a que me refiro: investigações

⁷⁵ Cf. Campos (2010), o “Homem Novo” nasceu de um Projeto de Nação idealizado pela FRELIMO para combater o atraso e promover uma revolução social em Moçambique. Num contexto em que 80% da população vivia da agricultura familiar, foram colocadas em xeque as identidade étnicas, as religiões institucionalizadas, as células das famílias, a liderança tradicional das aldeias, a lei local, os códigos de conduta, as redes de sociabilidade e solidariedade e as formas de casamento tradicionais. A FRELIMO considerava as relações tradicionais como feudais e, portanto, legitimadoras da ignorância e promotoras da opressão, à medida que as pessoas ficavam alienadas das condições em que viviam. A ignorância estava associada, segundo a FRELIMO, ao fato de que as pessoas ficavam a mercê do conhecimento e práticas tradicionais que as condenavam à pobreza, as tornavam supersticiosas e perpetuavam retrocessos como o costume do lobolo e os ritos de iniciação. O “Homem Novo” se materializaria num Moçambique moderno que em nada lembraria a sociedade colonial. Para tal, a “ciência” deveria substituir a “tradição”.

que se compram, agentes que se vendem. Tiraram-lhe a investigação dos negócios de drogas. Transferiram-no da secção de estupefacientes. Porquê? Você bem sabe, Izidine. E por que motivo o enviaram para aqui, longe dos rebuliços? (AVF, p. 122).

No penúltimo capítulo, última noite de Izidine Naíta na fortaleza de São Nicolau, Marta o conduzirá para o seu quarto onde todos os velhos os esperavam.

“Vestida a rigor de cerimónia” (AVF, p. 133), Nãozinha, ordenando ao inspetor que se prostrasse no chão, nele espalhará as escamas do pangolim: sobre os olhos, a boca, ao lados dos ouvidos, nas mãos, dizendo ser “os derradeiros artificios dos aléns” (AVF, p. 134). Desde a chegada de Izidine à fortaleza que, a cada noite, uma escama “tinha trabalhado a alma do inspector” (AVF, p. 134). A feiticeira lamenta que o próprio halakavuma não tenha descido do céu para lhe dizer o futuro, mas a descrença nas tradições havia cortado os laços com os mensageiros celestiais. No ritual, ver, falar, ouvir, as últimas naturais lições, pilares da tradição oral, serão outra vez transmitidas ao inspetor.

No ritual encenado por Nãozinha, a tradição e a modernidade, o velho e o novo, a natureza e a cultura, num jogo dialético, tenso, de vida e morte, se *interseccionarão*: a tradição imperante será enfim tocada. Neste espaço de fronteira, gerado pelo equilíbrio das forças, será possível imaginar um recomeço: “Agora ele era chamado a prostrar-se no chão, bem ali ao dispor de mãos feiticeiras” (AVF, p. 134). Ao inspetor Izidine Naíta, toda a verdade será enfim revelada:

O senhor não sabe mas eles lhe o odeiam. Você estudou em terras de brancos, tem habilidades de enfrentar as manias desta nova vida que nos chegou depois da guerra. Esse mundo que está chegando é o seu mundo, você sabe pisar na lama sem sujar o pé. Eles devem calçar o sapato da mentira, a peúga da traição. A verdade é esta: o senhor deve deixar a polícia. Você é um fruto bom numa árvore podre. Vão devorá-los antes que você os incomode. O crime é o capim onde pastam os seus colegas. Não sabe como se faz com o capim: há que cortar sempre não para que acabe mas para que cresça ainda com mais força. Temos pena de si pois é um homem estúpido. Isto é, um homem bom. Tiraram lhe do charco dos sapos e você se meteu no charco dos crocodilos (AVF, p. 134-135).

Na fala de Nãozinha, percebe-se que as desconfianças que antes existiam entre os velhos e o inspetor já se dissiparam. Ao dar-lhes atenção, escutando-os, Izidine os conquistara. Certamente, ele era diferente, mas um deles. Nos dirá, em lição, Mia Couto (2009, p. 106): “um ser se constrói em trocas com os outros e com a

realidade envolvente”.

Relembremos, pela ocasião, o que antes nos dissera Octavio Paz, (1984, p. 21),

A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. **O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica.** Só que a palavra crítica tem demasiadas ressonâncias intelectuais e daí preferir-se acoplá-la com outra palavra: paixão. A união entre paixão e crítica ressalta o caráter paradoxal de nosso culto ao moderno [grifo nosso].

A Izidine Naíta tudo era agora revelado: o piloto do helicóptero que virá com a missão de matá-lo; a verdadeira razão do assassinato de Vasto Excelêncio, que era o negócio de armas, sobras de guerra, guardadas na capela da fortaleza; e o modo como eles, os velhos, ao descobrirem tal fato, decidiram fazê-las desaparecer.

Feiticeira ou não – lembremos dos nossos *velhos* e *velhas* sertanejos conhecedores e ledores da Natureza e seus sinais –, Nãozinha demonstrou ser possuidora do poder da palavra, desde o início do romance *AVF*. Em vários momentos ela costuma usar a palavra para enfrentar os que lhe opõe, notadamente, a autoridade do administrador do asilo, “Excelêncio, você não vai arrear nestes pobres...” (*AVF*, p. 83), por exemplo, para interceder pelos velhos Mourão e Nhonhoso; Ou então, “Cala-se, satanhoco!”, quando este demonstra sentir medo do *wamulambo*, uma cobra gigantíssima [o ciclone] que anda pelos céus durante as tempestades. Foi ela quem, deixando os outros velhos incrédulos, fizera desaparecer todo o armamento guardado na fortaleza, certamente, sementes de uma nova guerra:

Ela retirou a capulana dos ombros e cobriu com ela o chão da capela. De um saco retirou o camaleão e o fez passear sobre o pano. O réptil mudou de cores, regirou os olhos e desatou a inchar. Inflou, inflou a pontos de bola. De súbito, estourou. Foi então que ribombeou o mundo, extravasando-se todo o escuro que há nas nuvens. Os velhos tossiram, afastando as poeiras com as mãos. A seus olhos se esculpiu a fantástica visão: ali onde havia chão, era agora um buraco sem fundo, um vão no vazio, um oco dentro do nada (*AVF*, p. 137).

Certamente, é de muita importância a temática sobre a participação da mulher no processo de (re)constituição da identidade cultural e política dos países africanos recém-independentes. Por ser uma tarefa hercúlea, e por questão de recorte, dela

não nos ocuparemos neste estudo.

Descobertos, então, os motivos e o assassino de Vasto Excelência, encerra-se a história do crime. Pelo menos desse crime, pois, no dia seguinte, conforme revelado no ritual de adivinhação, o inspetor Izidine Naíta deveria enfrentar o seu próprio destino.

O inspetor – após a cerimônia, já em seu quarto – portando na mão direita, a caneta; na esquerda, a pistola, durante toda a noite, tudo relatou: “Redigia como Deus: direito mas sem pauta. Os que lhe lessem iriam ter o serviço de desentortar palavras (...) Cabeceou sobre a mesa. A testa almofadada pelos papéis. Ador-meceu” (AVF, p. 138).

No dia seguinte, o último dia, o inspetor passará por mais um ritual: desta feita, de proteção. Nãozinha irá besuntá-lo com óleo de baleia para que ele se torne “maior que qualquer tamanho”, “escorregadiço como o fogo”, converterdido “num ser das águas” e “maior que qualquer viagem”. Simbolicamente, a aceitação dos rituais demonstra o reconhecimento, por parte de Izidine Naíta, dos *valores de antigamente*, da tradição. Feiticeira ou não, Nãozinha também parecia desejar que as coisas realmente acontecessem favoráveis ao inspetor. E isso, de certa forma, seria um modo de demonstrar que ela também continuava acreditando.

Antes do fim, Ermelindo Mucanga, num ato heroico (ou teria sido expulso pelos poderes do ritual de proteção?!), pondo em jogo o seu próprio processo de ascensão de xipoco para xicuembo, deixará o corpo de Izidine e reestreará em sua própria matéria no mundo, feito fantasma de existência própria – “Não podia deixar aquele moço morrer, afundando-se num destino que me fora revelado. Preferia sofrer a condenação da cova, mesmo sujeito a promoção de falso herói” (AVF, p. 139). E reassume, também, as suas funções iniciais de defunto-narrador. Todavia, em trânsito: na fronteira, como todos os outros.

Pela atitude assumida por Ermelindo Mucanga, *desencorpando* do polícia e reestreado sua “própria matéria no mundo”, sendo “fantasma da própria existência” (AVF, p. 139), no último capítulo, intitulado de “O último sonho”, as narrativas enfim, se encontram. Se no primeiro capítulo ele se encontrava na imobilidade da morte, agora, após longas errâncias, feito xipoco, num canto da alma de Izidine Naíta, ele se inaugura cintilante em *milbrilhos* no mundo. Na varanda, a árvore frangipani com suas perfumosas e *adoçadas* flores; ao alcance do olhar, a enamorá-lo, o mar

Índico. No pensamento, as palavras do pangolim: “Aqui é onde a terra se despe e o tempo se deita” (AVF, p. 139). Se, inicialmente, os montes Nkuluvumba era o seu *axis mundi* reclamado, agora, a varanda e a árvore frangipani era todo o seu lugar.

Voz e letra pulsantes, *mediadora de mundos*, a narrativa coutiana parece querer nos dizer, e ela diz, que para se tocar a realidade, as vezes torna-se necessário, conforme lição apreendida pelo autor a partir de suas leituras do brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967):

Uma certa alucinação, uma certa loucura capaz de resgatar o invisível. A escrita não é um veículo para se chegar a uma essência, a uma verdade. A escrita é a viagem interminável. A escrita é a descoberta de outras dimensões, o desvendar de mistérios que estão para além das aparências. É Rosa que escreve: *Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo* (COUTO, 2009, p. 120).

Dos sons do mundo, quebrando o silêncio, as hélices do helicóptero trazendo a morte para Izidine Naíta. Mas, para o *atrapalhaço* Mucanga, para continuarmos na lembrança de Rosa, poderia ser a sua hora e vez.

“Vá buscar o moço” (AVF, p. 140), em pensamento, pela voz do halakavuma, uma ancestral coragem guerreira se manifesta em Ermelindo Mucanga, que também se mostrava necessitado de reencontros com o antigamente.

Céu e terra, num jogo de vida e morte, Izidine é conduzido por Ermelindo, enquanto *abutreado lá no alto, o helicóptero perseguia-os*. Agora, e em todo o final do romance, a escrita coutiana se mostra cinematográfica, performática, fazedora de sonhos, reinventora de mundos:

Quando nos deitámos entre as penedias da praia em me contemplei, em espanto. E pensei-me: toda a minha vida tinha sido falsidades. Eu me coroara de cobardias. Quando houve tempo de lutar pelo país eu me recusara. Preguei tábua quando uns estavam construindo a nação. Fui amado por uma sombra quando outros se multiplicavam em corpos. Em vivo me ocultei da vida. Morto me escondi em corpo de vivo. Minha vida, quando autêntica, foi de mentira. A morte me chegou com tanta verdade que nem acreditei. Agora era o último momento em que podia mexer no tempo. E fazer um mundo em que um homem, só de viver, fosse respeitado. Afinal, não é o pangolim que diz que todo o ser é tão antigo quanto a vida? (AVF, p. 140-141).

O final do romance se faz apocalíptico. Num súbito, deflagrou-se tempestade jamais presenciada, término do mundo:

O céu pegou-se em fogo, as nuvens arderam e o mundo se aqueceu como uma fornalha. De repente, o helicóptero se incandesceu. (...) Assim, envolto em labareda, a máquina se derrocou sobre as telhas da capela. Afundou-se lá onde se guardavam as armas. Foi então que uma explosão se tremendeou pelo forte, parecia o mundo se fogueirava (AVF, p. 141).

Antes que o pergaminho sobre si se feche, alcancemos, no lastro da exploração, *as andorinhas de orelhas transparentes* que, aos milhares, nos diz o narrador, enche o firmamento em *súbitas cintilações*: “As aves relampejavam sobre as nossas cabeças e se dispersaram, voando sobre as colinas azuis do mar” (AVF, p. 141).

E os outros velhos, e Marta Gimo, e a árvore frangipani? Em uma roda *griot*, seriam essas *as pensadas perguntas desejosas de respostas*.

Apressemos, então, nossa leitura, e alcancemos o instante em que a velha Nãozinha, em gargalhadas, garante ao polícia que a máquina voadora era o *wamulambo, a cobra das tempestades*. E também o instante no qual o espantado narrador constatará que,

as ruínas se convertiam em imaculadas paredes, os edifícios se reerguiam intactos. Os fogos que eu vira, as rebentações que assistira não passaram afinal, de imaginária sucedência? Havia, porém, entre tudo o que restava, uma prova dessa desordem, um testemunho que a morte visitara aquele lugar. Era a árvore do frangipani. Dela restava um tosco esqueleto, dedos de carvão abraçando o nada. Tronco, folhas, flores: tudo se vertera em cinzas (AVF, p. 142).

Ciente de que sua tarefa terminara, Ermelindo compreende que chegara a sua vez de se *reassombrar*:

Acenei, triste, para os velhos. Me despedi da luz, das vozes, do cacimbo. Me comecei a internar na areia, pronto a me desacender. Mas, em meio disso, hesitei: o caminho do regresso não podia ser aquele. Aquele chão já não me aceitava (...) Agora, para atravessar a derradeira fronteira eu carecia de clandestinidade. Como me transitar, transfinito? (AVF, p. 142).

Fênix renascida, segundo ensinamentos do antigamente transmitido pelo pangolim, o frangipani mostrava-se a Ermelindo Mucanga como o seu *axis mundi*, canal pelo qual ele deveria realizar o seu retorno do mundo dos vivos para o dos mortos:

A árvore era o lugar do milagre. Então, desci do meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétala. Remexi a réstia do tronco e a seiva refluíu, como sémén da terra. A cada gesto meu o frangipani renascia. E quando a árvore toda se reconstituiu, natalícia, me cobri com a mesma cinza em que a planta se desintactara. Me habilitava assim a vegetal, arborizado. Esperava a final conversão quando um fiozinho de voz me fez parar:

- Espere, eu vou consigo, meu irmão (AVF, p. 143).

E, um por um de cada vez, na mão de Ermelindo Mucanga a do velho-menino Navaia Caetano, todo iluminado de infância; unindo a ele, as mãos do Xidimingo; de Nhonhoso; e Nãozinha. Juntos, desciam pelas profundezas da frangipaneira. Pelas raízes, nasciam e morriam. Do lado de cá, unos, Marta Gimo e Izidine Naíta: “Sua imagem se esvanecia, deles restando a dupla cintura de um cristal, breve cintilação de madrugada” (AVF, p. 143). Ermelindo Mucanga e os velhos atravessavam a fronteira, confiantes de que do lado de cá, à *tona da luz*, em missão de recomeços, ficavam Marta Gimo e Izidine Naíta.

Na luminosa varanda, aonde “os deuses vêm rezar” (AVF, p. 17), testemunha de um sonho, assiste a árvore frangipani.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“(...) a identidade não existe,
é uma procura infinita.”

Mia Couto (1998)⁷⁶

Na partilha do sensível, feito canhão de proa, *pièce de résistance* à reificação, à coisificação do indivíduo, contra a indecência dos que enriquecem à custa de tudo, a escritura coutiana, nascida entre fronteiras – na luta contra o passado colonial e os vivos da independência –, tendo o mar Índico e a *varanda do frangipani* como ponto de mestiças confluências, cria verdes utopias, esperanças no amanhã, faz sonhar.

Iniciou-se esta dissertação pela demonstração da importância da imprensa como espaço de configuração do sistema literário moçambicano, graças à proximidade existente entre a literatura e o jornalismo. Dos empreendimentos levados a cabo, no início do século XX, pelos irmãos João e José Albasini, notadamente *O Africano* e depois *O Brado africano*, vimos desenhar-se, conforme nos assegura o crítico moçambicano Francisco Noa (1996), o panorama idiossincrático da afirmação cultural e artística do intelectual moçambicano, apesar do antagonismo imposto pelo Estado Novo e pelo peso da tradição oral.

Certamente, o uso da língua portuguesa em coexistência com algumas outras línguas locais, como o ronga – *landim* –, o zulu e o bitonga, possibilitaram a circulação das primeiras manifestações literárias, o surgimento de um público leitor e daí, a consolidação de um sistema literário em Moçambique.

Nessa trajetória, percebemos que o contato estabelecido com os escritores brasileiros, escreventes de “uma *literatura errada, num português açucarado, mais dançável, mais a jeito de ser nosso*”, conforme afirmado pelos escritores moçambicanos José Craveirinha e Mia Couto, tornou-se essencial, mola propulsora do processo de constituição de uma identidade nacional. Certamente um “*morrer para nascer de novo*”, verdade poética que salta dos versos coutianos e se concretiza numa *língua toda suja de chão*. Da nossa brasilidade permanentemente

⁷⁶ Cf. Folha de São Paulo/Mais Literatura, São Paulo, 23 de agosto de 1998.

buscada, lições para a *moçambicanidade*. Do jeito deles, como fora/é o nosso.

Em seguida, de modo conciso, *quase* breve, demonstramos como o poeta-romancista, *viajante de identidades, tradutor de silêncios, tecelão de sonhos*, Mia Couto, deixando-se levar pelo sonho de um Moçambique livre – a despeito de sua experiência nas fileiras da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) – opta pela literatura e, *letra e voz*, performaticamente, a transformará em *pièce de resistance*, canhão de proa, em sua luta contínua contra à reificação do sujeito e à coisificação do indivíduo. Tudo vazado em língua portuguesa, ratificando, assim, uma posição que já se desenhava nos primórdios da história da literatura moçambicana, quando ela se mostrava, assim como a árvore frangipani e os seus cheiros mestiços, possibilidade de fronteira para o início do sonho-nação.

Como sabemos, no Moçambique contemporâneo, o uso da língua portuguesa como oficial se faz, voz e letra, pela incorporação de palavras oriundas das outras línguas que compõem o seu mosaico linguístico: cerca de 25 línguas nativas, além do *urdu* e do *gujarati* usadas pela comunidade asiática. A língua é portuguesa, sim, porém *feita de cores, sons e sabores moçambicanos*. Na escrita do romance *AVF*, por exemplo, ela se faz, num ritual mestiço, polifônico, de sotaques de chão, *atravessada* pelos provérbios, ditos, desditos, narrativas míticas, *brincriações*, passaporte para um tempo novo, em processo permanente de construção.

Se um flamingo, no seu último voo, reza a lenda, carrega o sol, empurrando o dia para outros *aléns* e, assim garante, pelos gritos de galos, uma nova manhã balão, tal como cantam os poetas daqui e de lá, nossa intenção de pesquisa era demonstrar o nascimento de uma literatura e, dentro dela, feito representação, sob a mediação da linguagem, uma nação se constituindo, se (re)inventando na escrit(ur)a política de Mia Couto.

Assim, do pórtico de uma profética epígrafe, tendo o mar índico e a varanda frangipani como lugar de partida e chegada, fronteira, *andorinha, andorinhas*, passageiros frequentes, em súbitas cintilações e *milbrilhos*, sempre retornam experimentadas de sonhos e verdes utopias. E se, na contemporaneidade, toda fronteira traz em si a possibilidade de alcançar outras margens, de certo modo, esse é o *entre lugar* onde todos nos encontramos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 2ª. reimpressão. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008.

ALCÂNTARA, Adriano. *Uma descoberta de Michel Laban: “Fabião”, de Rui Nogar*, *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, [En ligne] n.º 6, printemps-été 2010. Disponível em: www.pluralpluriel.org> Acesso em 26 jul. 2011.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 19ª. ed., São Paulo: Ática, 1994 (Série Bom Livro).

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro, rev. Fernando Rosa Ribeiro. 3ª. reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (Col. Roland Barthes)

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas – I: magia e técnica, arte e política*. 10ª. reimpressão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas – I: magia e técnica, arte e política*. 10ª. reimpressão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1996 (b).

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BORNHEIM, Gerd A. O conceito de tradição. In: _____. et al. *Tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987.

BOSI, Alfredo. Ideologia: o nome e as significações. In: _____. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 16ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: _____. *O poder simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. Lisboa, Pt: Difel, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989 (Col. Memória e Sociedade).

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora da UNB, 2005 (Coleção Pérgamo).

BRECHT, Bertolt. *A vida de Galileu*. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Abril Cultural, 1977 (Coleção Teatro Vivo)

CABAÇO, José Luís. Políticas de identidade no Moçambique colonial. In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, Claudia Barcellos (orgs). *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004. (p.169-191).

_____. *Literatura e sociedade*. 10ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 12ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FABESP, 2009.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. 3ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

CAMPOS, Joselene Silva. *A reconfiguração da identidade moçambicana representada nos romances de Mia Couto*. Revista África e Africanidades, Ano 3, n. 11, novembro de 2010. Disponível em www.africaeaficanidades.com> Acesso em 18 set. 2011.

CASCUDO, Luís da Camara. *Literatura oral no Brasil*. 3ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. São Paulo: Autêntica, 2008.

COUTO, Mia. *Escrita desarrumada*. Entrevista a Omar Ribeiro Thomaz e Rita Chaves. Folha de São Paulo. Mais literatura. São Paulo, 23 ago. 1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs23089817.htm>> Acesso em 08 set. 2007.

_____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. 3ª. ed. Lisboa, Pt: Editorial Caminho, 1999.

_____. *Vinte e zinco*. 2ª. ed. Lisboa, Pt: Editorial Caminho, 2004.

_____. *O Último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Pensatempos: textos de opinião*. 2ª. ed. Lisboa, Pt.: Editorial Caminho, 2005b.

_____. *A Varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

_____. *Mia Couto e o exercício da humildade*. Entrevista a Marilene Felinto. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1393,1.shl> > Acesso em: 08

set. 2007c.

_____. O jogo das reinvenções. Entrevista a Sophia Beal (edição 22 – Março/Abril 2005c). Disponível em: www.storm-magazine.com/novodb/index.htm> Acesso em: 03 out. 2008.

_____. *E se Obama fosse africano?* e outras interinvenções. Lisboa, Pt.: Caminho, 2009.

_____. *Pensageiro frequente*. Lisboa, Pt.: Caminho, 2010.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad.: Matheus Corrêa. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERNANDES, Ronaldo C. *O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio: Sette Letras, 1996.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986, 2v.

FONSECA, Maria Nazareth Soares & CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

_____. e MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. In: *Caderno CESPUC de Pesquisa: Literaturas africanas de língua portuguesa*. Série Ensaios, n.º 16. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2007 (p.13-69).

GARCIA, Flávio. Questões de identidade em artigos de opinião do moçambicano Mia Couto. In: *Nonada: Letras em Revista*. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, V. 1, n.º 15, 2010 (p. 89-101).

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GOISBEAULT, Nicole. Chaka, o Zulu, um mito banto. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad.: Carlos Sussekind... [et al]. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. (p. 160-166).

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. Trad. Xina Smith de Vasconcelos. São Paulo: Palas Athena/Casa das Áfricas, 2003.

_____. A tradição viva. In.: KI-ZERBO, J. (coord.). *História geral da África: I. Metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982. (p.167-212)

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na Sala de Aula: visita à história contemporânea*.

Prefácio de Mia Couto. 3ª. ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.

HOLANDA, Lourival. Da necessidade social da literatura. In: CORDIVIOLA, Alfredo, SANTOS, Derivaldo dos e CABRAL, Valdenides (Orgs.). *As marcas da letra: sujeito e escrita na teoria da literatura*. João Pessoa-Pb: Ideia, 2004.

HOUAISS, A, e VILLAR, Mauro de S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva; 2001.

HUGON, Philippe. *Geopolítica da África*. Trad. Constância Morel. Rio: FGV, 2009. (Série Entenda o Mundo).

KNOPFLI, Rui. *Antologia poética*. Org. Eugênio Lisboa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974 (p.61-90).

LIMA, Luís Costa. *Mímesis e modernidade: forma das sombras*. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LISPECTOR, Clarice. A Menor Mulher do Mundo. In: _____. *Laços de família*. 25ª. Rio: Francisco Alves, 1993 (p.87-96).

MACAGNO, Lorenzo. *Fragmentos de uma imaginação nacional*. RBCS, V. 24, n.º 70, jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br>> Acesso em 31 jul. 2011.

MACEDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda (Angola): Nzila, 2008.

_____. *A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa*. Revista Crioula – n.º 5, mai. de 2009. Disponível em: www.fflch.usp.br> Acesso em 12 abr. 2011.

_____. e MAQUÊA, Vera. Moçambique. In: SANTILLI, Maria Aparecida & FLORY, Suely Fadul Villibor (Orgs.). *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007. (Col. Literaturas de Língua Portuguesa, v. 5).

M'BOKOLO, Elikia. *África negra: história e civilizações*. Tomo I (até o século XVIII). Trad. Alfredo Margarido. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2009.

_____. *África negra: história e civilizações*. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias). Trad. Manuel Resende. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011.

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

MARTINS, Celina. *O entrelaçar das vozes mestiças: análise das poéticas da alteridade na ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*. Prefácio de Mia Couto. Estoril, Pt: Príncípia, 2006

MELO NETO, João Cabral de. *Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. Seleção de Antonio Carlos Secchin. 3ª. ed. São Paulo: Global, 1989.

MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas e Pátria minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NOA, Francisco P. S. Da literatura e da imprensa em Moçambique. **In:** RIBEIRO, Fatima & SOPA, António. (Coord.) *140 Anos de Imprensa em Moçambique: estudos e relatos*. Maputo, Mo: AMOLP, 1996 (p.237-41).

_____. *Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso*. **In:** Revista Via Atlântica n.º 3, 1999. Disponível em: www.letrasuspdownload.wordpress.com> Acesso em 06 mai. 2011.

_____. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa, Pt: Editorial Caminho, 2002. (Col. Estudos Africanos).

_____. As falas das vozes desocultas: a literatura como restituição. **In:** GALVES, Charlotte, GARMES, Helder e RIBEIRO, Fernando Rosa (Orgs.) *África – Brasil: caminhos da língua portuguesa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009 (p. 85–100).

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. **In:** _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: FTD, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2ª. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2009.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Angela Bergamini et al. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REVISTA BRASILEIRA. Fase VII, out., nov., dez. de 1998, Ano V, n.º 17. Academia Brasileira de Letras. (p. 127-142).

ROCHA, Enilce Albergaria. A Narrativa Ficcional e a Identidade Cultural: a guerra pós-independência em Moçambique na escrita de Mia Couto. **In:** DELGADO, Inácio G. (Coord.). ALBERGARIA, Enilce, RIBEIRO, Gilvan & BRUNO, Renato (Orgs.). *Vozes (Além) da África*. Juiz de Fora, MG: UFJF, 2006. (p.43-72)

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral: transcrita em português*. Lisboa, Pt/Luanda, Ao: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Angolê, 1989.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. 5ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAID, Edward W. *Cultura e resistência: entrevistas do intelectual palestino a David Barsamian*. Trad. Barbara Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Paralelas e Tangentes: entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003 (Col. Via Atlântica, n.º 4).

SANTOS, Derivaldo. *Representações do sujeito lírico testemunhal na poesia de Mia*

Couto. VI Simpósio Internacional de estudos de gêneros textuais. Natal, Ago. de 2011. Disponível em: [cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Derivaldo%20dos%20Santos%20\(UFRN\).pdf](http://cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Derivaldo%20dos%20Santos%20(UFRN).pdf) > Acesso em 02 mar 2012.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. O Mar, a Ilha, a Língua: a vertigem da criação na poesia de Virgílio de Lemos. *Revista Via Atlântica* – n.º 5, out. de 2002. Disponível em: www.fflch.usp.br > Acesso em 02 ago. 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. 1ª reimpressão. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo, e SALGADO, Maria Teresa (Orgs.). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2006.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. Maputo, Mo: AEMO, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILLIAMS, Frederick G. *Poets of Mozambique: a bilingual selection*. Brigham Young University Studies (Provo), Editora da Universidade Eduardo Mondlane (Maputo), Instituto Camões (Lisbon) and Luso-Brazilian Books (New York), 2005.

ZAMPARONI, Valdemir D. A política do assimilacionismo em Moçambique, c. 1890-1930. In: DELGADO, Inácio G. (Coord.). ALBERGARIA, Enilce, RIBEIRO, Gilvan & BRUNO, Renato (Orgs.). *Vozes (Além) da África*. Juiz de Fora, MG: UFJF, 2006. (p. 145-175).

_____. Colonialismo, jornalismo, militância e apropriação da língua portuguesa em Moçambique nas décadas iniciais do século XX. In: GALVES, Charlotte, GARMES, Helder e RIBEIRO, Fernando Rosa (Orgs.) *África – Brasil: caminhos da língua portuguesa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009 (p.27 – 55).

Imagens em meio eletrônico:

Fig. 1 **Disp.:** <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqumais.php?id=359&sec=&secn=>> Acesso em: 03 out. 2008

Fig. 2 **Disp:** <http://www.mcmi.org.br/empresa/index.php> > Acesso em 01 ago. 2011.

Fig. 3 **Disp:** <http://orgulhogeek.net/tag/precise-pangolin/> > Acesso em 25 nov. 2011.