

TEIAS E TRAMAS DA *FICÇÃO* E DA HISTÓRIA: UMA DAS TENDÊNCIAS DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO EM ANGOLA E MOÇAMBIQUE

CARMEN LUCIA TINDÓ RIBEIRO SECCO*

RESUMO: A literatura, lugar de reflexão crítica da história e da cultura. Os frágeis limites entre o *factum* e o *factum*. Os contextos históricos de Angola e Moçambique representados pelo imaginário literário. Os subterrâneos do tempo e da memória: a “reinvenção das tradições” e a resistência cultural. Tendências do romance angolano e moçambicano da pós-independência. Análise de obras de Pepetela, Manuel Rui, Boaventura Cardoso e Mia Couto, João Paulo Borges Coelho, Ba Ka Khosa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, História, romance, Angola, Moçambique

RÉSUMÉ: Littérature, lieu de réflexion critique de l’histoire et de la culture. Les frontières fragiles parmi le *factum* et le *factum*. Le contexte historique de l’Angola et du Mozambique représenté par l’imagination littéraire. Les sous-sols du temps et de la mémoire: la «réinvention de la tradition» et la résistance culturelle. Tendances du roman angolais et mozambicain de la post-indépendance. Analyse des œuvres de Pepetela, Manuel Rui, Boaventura Cardoso et Mia Couto, João Paulo Borges Coelho, Ba Ka Khosa.

MOTS-CLÉ: Littérature, Histoire, roman, Angola, Mozambique

* Doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-Doutorado em Literaturas Africanas. Profa. Titular de Literaturas Africanas na UFRJ. Pesquisadora 1 do CNPq

A literatura descerra a grande cortina de ficções que recobre nosso mundo dito real, não para apagá-la, mas para ampliá-la. A literatura desdobra, torna mais vastas e costura essas ficções de que somos feitos.

José Castello¹

As relações entre literatura e História são um tema por demais discutido pela Historiografia e pela Teoria Literária em geral. Contudo, dada a relevância do intercâmbio entre as duas ciências, é sempre produtiva a análise de obras, nas quais se encontram em diálogo campos históricos e literários.

Para iniciar a reflexão, trazemos as opiniões de um crítico literário e de uma historiadora brasileiros, cujos estudos sobre o assunto são bastante reconhecidos no meio acadêmico do Brasil. O crítico Luiz Costa Lima, Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e da PUC-RJ, é um dos críticos brasileiros que chama atenção para as tênues fronteiras entre literatura e história, entre *factum* e *fictum*, demonstrando ser necessário distinguir as metas da escrita da história e as da ficção, pois a “veracidade” da primeira é bem diferente da “verdade” da segunda.

Sandra Pesavento, com seu olhar de historiadora, assevera, em seu artigo “Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário”, que a ficção não é

o avesso do real, mas uma outra forma de captá-lo, onde os limites da criação e fantasia são mais amplos do que aqueles permitidos ao historiador (...). Para o historiador, a literatura continua a ser um documento ou fonte, mas o que há para ler nela é a representação que ela comporta. (PESAVENTO, 1995, p. 117)

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

¹ CASTELLO, José. “Ficção e Realidade”. In: *Rascunho*. <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/ficcao-e-realidade/> Acesso em 15 de janeiro de 2015.

O autor angolano Pepetela, em uma palestra na Faculdade de Letras da UFRJ, disse o seguinte: “um escritor não faz num romance trabalho de historiador, não é essa tarefa sua. Mas, no caso das nossas sociedades, me parece haver necessidade de alguma cautela na reconstituição de uma época. Isso exige trabalho apurado de investigação” (PEPETELA, Palestra F. Letras/UFRJ, 2008). O escritor tem toda razão, tendo em vista, no caso das Literaturas Africanas em língua portuguesa, o fato de diversos romances, em razão do silenciamento imposto durante séculos pelo regime colonial, exercerem, após a independência, o papel de reescrita da história. Para discutir tal processo, elegemos para análise três obras romanescas de Angola – *O Desejo de Kianda*, de Pepetela; *Travessia por Imagem*, de Manuel Rui e *Noites de Vigília*, de Boaventura Cardoso – e três de Moçambique – *O Último Voo do Flamingo*, de Mia Couto; *As Duas Sombras do Rio*, de João Paulo Borges Coelho e *Choriro*, de Ungulani Ba Ka Khosa.

Em Angola, Pepetela, em seus romances, trabalha com a relação entre ficção e história. Em *O Desejo de Kianda* (1985), traça uma caricatura alegórica de Angola, devastada pela guerra civil fratricida que se desencadeou após o resultado das eleições presidenciais realizadas em 1992. A ação romanesca se desenvolve no ano de 1994 e o cenário é a cidade de Luanda, cheia de mutilados, carros importados, enfim, prenhe de contradições. O narrador, em terceira pessoa, por intermédio de intenso comprometimento político, consegue fazer, uma profunda e crítica análise do contexto social. Seu olhar assume a melancolia de quem adota a dissonância característica do “*rebelde radical*”, aquele que, segundo o filósofo Walter Benjamin, expressa um sentimento de mal-estar em relação ao *status quo*, mostrando-se inadaptado ao presente e nostálgico das crenças e dos valores absolutos do passado.

A narrativa de *O Desejo de Kianda* principia com dois episódios quase simultâneos: o casamento das personagens principais, Carmina C.C. e João Evangelista, e a queda inexplicável do primeiro prédio do largo do Kinaxixe. Fecha-se também, em círculo vicioso, com outro desabamento: o do edifício em que moravam os protagonistas. Sob a aparente ilogicidade das

construções que se diluem, o texto alerta, figuradamente, para a dissolução do Estado-Nação em Angola. É sintomático que o primeiro prédio tenha caído, justamente, na hora exata em que os noivos partiram para o banquete financiado por verbas públicas desviadas de seus fins sociais.

A descrição da festa das bodas expõe a derrocada dos valores éticos; o narrador, através de pequenos comentários irônicos, põe a nu os mecanismos de corrupção presentes na realidade do país, mostrando como o dinheiro público passa a ser desviado por uma minoria que dele se aproveita indevidamente, enquanto a maioria do povo angolano se torna vítima da fome e da miséria.

A ruína é a imagem catalisadora do universo romanesco. Os constantes desmoronamentos pontuam o espaço textual, chamando a atenção para a perda dos valores éticos em Angola, para o vazio dos antigos sonhos e utopias. As núpcias dos protagonistas representam a aliança de ideologias antes inconciliáveis. João Evangelista, o noivo, de origem protestante, encena a figura do acomodado, que aceita passivamente tudo para não se indispor e não perder os privilégios. Carmina, a noiva, atea, de temperamento forte e combativo, mantém ligações com o governo, mas, embora tenha sido militante do Partido, como muitos companheiros, se beneficia, agora, do poder, esquecida dos princípios que engendraram a luta política da independência.

O Desejo de Kianda alegoriza, através da “síndrome de Luanda”, a perda da moral revolucionária em Angola; com a mudança do regime que ingressa na economia de mercado, o país soçobra sem identidade, fragmentado por conflitos políticos, étnicos, linguísticos, religiosos. As únicas personagens que representam uma exceção a esse universo de degradante corrupção são o pai de João Evangelista, chamado “o mais velho Mateus”, que recriminava as fraudes na vida política do país, o velho cego Kalumbo, que morava no prédio de João, o único a dialogar com Cassandra, e esta, uma menina, cuja pureza e inocência faziam com que ouvisse e profetizasse o desejo de Kianda:

Kianda se sentia abafar, com todo aquele peso em cima, não conseguia nadar, e finalmente se revoltou. E cantou, cantou, até que os prédios

caíssem todos, um a um, devagarinho, esse era o desejo de Kianda. E foi isso que Cassandra contou a mais velho Kalumbo. (PEPETELA, 1995, p. 109)

Representantes da tradição africana, os velhos, por serem guardiães do saber ancestral, e a criança, por apresentar um olhar ainda não contaminado pelos vícios do presente social, são, na narrativa, valorizados, sendo os que oferecem ainda alguma resistência, embora fique claro no texto que não são ouvidas pela sociedade angolana em crise. Cassandra, cujo nome oriundo da mitologia grega também remete à ideia de profecia, é a única que decifra o vaticínio de Kianda. Mas, em vão, pois não lhe dão crédito e ela acaba, também, vítima do último desabamento: cai pelos ares e mergulha fundo, para sempre, na lagoa do Kinaxixe, indo ao encontro da deusa angolana das águas. A ruína dos prédios representa alegoricamente o próprio ruir da tradição oral, a interdição de qualquer tipo de discurso profético, o que assinala, no contexto atual de Angola, o caráter apocalíptico das utopias.

O interessante é a solução romanesca criada por Pepetela para expressar a revolta e a sensação de perda que define a realidade de seu país, no momento histórico presente. Em contraponto ao discurso cético do narrador e à desesperança dos diálogos travados pelas personagens, emerge, em itálico, como prenúncio da ruína que se abate sobre Luanda, o canto da Kianda, alegorizando a identidade perdida, a impossibilidade atual do retorno às origens.

Em Angola, o culto às *ianda* (plural de *Kianda*, divindade do mar) sempre existiu, secretamente, mesmo após a colonização, sendo uma prova de resistência do imaginário mítico africano. As *ianda* são entidades reguladoras de tudo que se relaciona ao oceano. Segundo Ruy Duarte de Carvalho, de acordo com as pesquisas feitas por esse antropólogo e poeta, manifestam-se de formas diferentes: a de lençóis de luz sob as águas, formando feixes de fitas coloridas; a de patos nadando; a de pombos sobrevoando as praias, a de crianças gêmeas brincando, entre muitas outras. *Kianda*, embora deusa do mar, também está na terra; o imbondeiro é sua árvore predileta, assim como outras

árvores, como a mafumeira que aparece no texto de Pepetela. Ela rege as marés, os peixes. Gosta de ser lembrada, homenageada. Se a esquecem, se enfurece e retém os peixes, tornando o mar bravo. De acordo com Virgílio Coelho, a *Kyàndà* é um “gênio da natureza” criado por *Nzàmbi* (Deus) e se diferencia do mito da sereia, cujas origens se encontram na cultura ocidental de tradição greco-romana. Segundo o referido antropólogo, esses “seres fantásticos” não podem ser confundidos. O mito de *Kyàndà*, *Kítutà* ou *Kixímbi* pertence ao imaginário quimbundo.

No romance de Pepetela, Kianda é alegoricamente veiculada pelo discurso ficcional. O animismo africano invade a narrativa e o grito rebelde da deusa ressoa na dimensão mítica e literária. Luandino Vieira e Arnaldo Santos, escritores da vida real e conhecedores das tradições luandenses, são apropriados pelo texto de Pepetela e se tornam personagens que dialogam com João Evangelista. Representam o contraponto da resistência literária em diálogo com o imaginário mítico, na defesa da identidade angolana em crise. O final do romance, em aberto, com a Kianda, livre, fugindo para o alto mar, aponta, ambigualmente, para o esfacelamento das utopias, mas, entretanto, acena para uma trilha talvez possível: a do universo mítico-literário, espaço de reflexão crítica e denúncia das corrupções.

Alguns romances contemporâneos produzidos em Angola neste milênio se constituem como escritas de memórias que revisitam e colocam em questão meandros da história de Angola, ao mesmo tempo que repensam aspectos culturais da sociedade angolana. Evidenciando tais procedimentos, analisaremos, *Noites de vigília*, de Boaventura Cardoso, e *Travessia por imagens*, de Manuel Rui.

Noites de vigília principia com o reencontro dos protagonistas, Quinito e Saiundo, velhos amigos que viveram, nos tempos coloniais, parte da juventude no musseque Rangel e que, através das suas memórias, vão recordando as lutas empreendidas para a construção de uma Angola independente. Os dois homens eram veteranos dos movimentos de libertação de Angola e da guerra civil, Quinito (do MPLA) e Saiundo (da UNITA), ambos mutilados: um de uma perna; o outro, de um braço.

Reencontram-se, nos primeiros anos da década de 2000, após 27 anos da independência, no mercado Roque Santeiro, local bastante emblemático de Luanda. A dupla representa os milhares de mutilados que necessitam lutar por uma vida mais digna. Os dois propõem a fundação de uma Associação dos Mutilados de Guerra. Uma parte da ação romanesca se desenvolve tendo como foco as reuniões dos amputados para a criação dessa agremiação; a outra é constituída pelas memórias das guerras vividas pelos protagonistas e por outras personagens a quem o narrador-enunciador, em terceira pessoa, vai também cedendo voz. As certezas herdadas de uma visão histórica positivista são relativizadas, no romance de Boaventura Cardoso, por intermédio de um multifoco narracional, cujos enfoques diferenciados cruzam trágicas lembranças dos tempos coloniais com cenas do presente e do passado mais recente de Angola. Assim, a história de Angola vai sendo repensada: a assimilação; a guerrilha; os movimentos de rebeldia nos musseques em 1974 e 1975; a saída dos brancos de Angola por ocasião da independência; o ódio ao colonialismo; o maio de 1977; a corrupção; o dinheiro lavado; o comércio de drogas e armas.

Os dois amigos contam, emocionados, um ao outro o que enfrentaram, no período em que estiveram afastados. Rememoram o pós-independência, em 1976; relembram o período da guerra civil. Sucedem-se, em seus testemunhos, recordações fragmentadas de episódios ora da guerra de libertação, ora da guerra civil (essa reavaliada de duas perspectivas – a do MPLA e a da UNITA). Diversas vezes, Quinito se surpreende com antigos companheiros guerrilheiros que se tornaram empresários ou pastores de igrejas evangélicas. É Quinito quem começa a discorrer acerca das matanças e roubos nos musseques de Luanda, na antecena da independência. Em seu discurso, ele revela o ódio que foi crescendo contra os portugueses que residiam em Angola, e contra os “assimilados”, cujos comportamentos, em grande parte, reafirmavam a ideologia colonialista.

Noites de vigília se constrói como uma contra-história das guerras angolanas. Entrecruzando uma série de testemunhos ficcionais e depoimentos – de Quinito, Saiundo, Tita, Dipanda,

Felito, Gato Bravo e outras personagens –, vai desvelando sentidos ocultos, dessacralizando discursos oficiais, colocando em choque o cânone colonial, contrapondo as divergências ideológicas entre os cânones revolucionários do MPLA e da UNITA. A memória, em vigilante revisitação do outrora, perpassa pelas chagas abertas da guerra, cujas cenas de pânico e medo ainda não se apagaram e fazem escorrer sangue das lembranças de Quinito e Saiundo, personagens que funcionam como duplos invertidos.

Segundo diversos dicionários da língua portuguesa, vigília, do latim *vigilia*, apresenta vários significados: guarda; vigilância; denúncia; contestação; espera; permanência; atenção; cautela; preocupação; inquietação. Todos esses sentidos estão, de certo modo, presentes na polissêmica metáfora do título do romance.

A artesanaria da linguagem realizada por Boaventura Cardoso mantém semelhanças com a perpetrada por Guimarães Rosa, como, por exemplo, no que diz respeito à criação de neologismos, às reinvenções léxicas e sintáticas que revigoram o discurso, imprimindo intenso lirismo à tragicidade das lembranças narradas. Entre as rememorações das guerras, perpassam também pela narrativa muitas estórias, lendas, provérbios das tradições angolanas. Ao mesmo tempo, Boaventura Cardoso, neste livro, trabalha com modernas estratégias romanescas. Efetua a mesclagem de gêneros, como ocorre, por exemplo, no meio da narração, com o poema declamado por Chavito, cuja sensibilidade poética é tanta, que enlouquece e passeia pelos destroços das guerras (Cf. CARDOSO, 2012, pp. 182-183).

Dipanda, filho de Quinito, é quem está escrevendo a história do pai; ele faz anotações num caderno, consulta jornais para conferir a veracidade dos relatos paternos e também dos que ouve da boca de Saiundo e de sua mãe, Tita. Ele é um narrador da escrita, enquanto Quinito e Saiundo são representantes da narratividade oral. Em alguns momentos do romance, o autor ficcional, o narrador e o narratário se confrontam num jogo labiríntico de revelação e encobrimento dos enigmas da complexa trama ficcional. Dipanda redige um romance que, como o que estamos lendo, também se intitula *Noites de vigília*. Portanto, há um romance dentro do outro; é uma construção em abismo.

Quinito ora é narrador, ora é narratário; Saiundo alterna com ele essas funções. Desse modo, ambos narram versões bem diferentes da história. Dipanda anota o que diz um e outro; assim, vai tecendo sua escritura romanesca, adotando, também, por vezes, o papel de narratário. Outro que desempenha, ao final, a função de ouvinte ideal é Felito, filho de Dipanda e neto de Quinito; desde os 8 anos, ouvia, com orgulho, os relatos do avô e sonhava escrever a história dele. Quinito teoriza sobre história, esquecimento, memória, chamando atenção para o caráter seletivo desta. Questiona, por conseguinte, as visões históricas canônicas que celebram, apenas, os monumentos dos vencedores.

São de grande importância as figuras dos vários narradores e a do narratário ideal usadas por Boaventura Cardoso, pois é, por meio desse polifônico jogo narracional, que o romance se tece por diversos pontos de vista, demonstrando serem múltiplas as versões da história.

Já o romance *Travessia por imagem*, de Manuel Rui, configura-se como uma busca de desvendamento da existência humana, esta revelada como jogo de imagens, como representação dramática de memórias e esquecimentos, de lugares – o espaço familiar da casa, o de Luanda – e de não-lugares, zonas de trânsito: o bar de Dom Escobar, em Havana; a sauna dos amores com Sueli; o hotel Adelita e o de Matanzas, em Cuba.

A metáfora do jogo se realiza de várias maneiras no romance. Há o jogo literário tecido entre o tempo de escolha do livro que ganharia o prêmio “Casa de Las Américas” e o processo de construção do romance *Geometria do silêncio*, da autoria do escritor angolano Zito, protagonista de *Travessia por imagem*. Há o jogo dos espaços de transumâncias, representados pelos hotéis Adelita e o de Matanzas, pelo bar de Dom Escobar, pela casa de show Tropicana, pela piscina, pela sauna – todos locais de passagem. Há, também, o jogo da relação entre memória e história, que se arma por intermédio de diversas fotografias, cuja ordenação, feita pelo protagonista e por outras personagens, vai construindo e desvelando a própria narração do romance que está sendo redigido a várias mãos. Há, ainda, o jogo político por meio do qual críticas sociais vão sendo efetuadas, com ironia e sarcasmo. Todos esses

jogos são permeados por relações de intimidades, por intermédio das quais as personagens vão-se revelando em meio a fugacidades, a imagens dispersas, mas, também, rearrumadas como num álbum de fotografias de família. Uma personagem importante é o fotógrafo Oscar. Este teoriza sobre fotografia, mostrando que cada foto vai além das imagens fixadas, descortinando emoções do passado, memórias e estórias esquecidas que pulsam sob a imagem, em meio às sombras da memória.

A arte da fotografia lança luzes em zonas sombrias do pensamento e das lembranças. Etimologicamente, a palavra fotografia vem do grego: “fós”= luz e “grafia”=escrita. Fotografar é uma escrita luminosa, que expõe imagens sob a forma de *flashes* que captam instantâneos, como se fixassem, em pequenas eternidades, fragmentos do tempo.

Não só Oscar vai fazendo reflexões acerca do ato de fotografar. Outras personagens também o fazem. O protagonista Zito, escritor angolano, reflete o tempo todo, descobrindo, na fotografia, nas imagens, o cerne da ficcionalidade. Suas considerações sobre os bastidores do próprio procedimento escritural permitem concluir que *Geometria do silêncio* e *Travessia por imagem* se entrecruzam e se espelham, constituindo-se como escritas labirínticas e abissais que podem ser denominadas de “metarromances”, pois discutem suas engenharias internas.

Travessia por imagem se passa no final dos anos 1980 e início da década de 1990, época de Gorbachev, isto é, da abertura política e econômica da então União Soviética para o capitalismo. O romance tem várias partes e se passa em vários países e cidades. A primeira transcorre em Cuba, onde vários jurados de diferentes países estão hospedados no Hotel Adelita, em Havana, deslocando-se para outro hotel, em Matanzas, para leitura e análise dos livros concorrentes ao renomado prêmio literário. Quando se encontram no Hotel Adelita, não deixam de comparecer ao bar em que trabalha o sedutor Dom Escobar, sempre a comandar os tragos dos hóspedes e frequentadores daquele espaço. O drinquista trabalha ali desde a época de Fulgêncio Batista, quando Cuba era satélite dos Estados Unidos. Viveu o período da americanização; mesmo depois da revolução cubana, não deixou o bar.

A segunda parte do romance transcorre em Luanda. A esposa, Rocelana, e a sogra, Vitória, são muito importantes para Zito que, no fundo, é bastante apegado à família e às tradições de sua terra. O escritor é também político, ocupando posições junto ao Estado angolano. Com fina ironia – acentuada pelo refrão “Ah! Ah! Ah!” que permeia, de quando em vez, a narrativa –, *Travessia por imagem* se constrói, fazendo críticas aos sistemas políticos, tanto ao capitalismo, como ao socialismo que, muitas vezes, se esqueceu, em Angola, de seus princípios ideológicos de lutar pela igualdade social.

Como pequenos *flashes* fotográficos, Zito vai trazendo à sua lembrança fragmentos do que vivera em Havana e Matanzas. Entremeadas a essas memórias, vão sendo colocados em questão alguns aspectos problemáticos da sociedade angolana pós-1980 e da história de Angola. Por exemplo: “a guerra não acaba ou temos que acabar com a guerra para ela não se intrometer nos nossos sonhos” (RUI, 2012, p.95). Reflexões desse tipo são efetuadas pelo narrador e por várias personagens: Zito, Vitória, Katia, Rocelana; mas, quase sempre, são intercaladas por comentários satíricos, irônicos, que vão tecendo provocações e gozações, como se fossem estigas, tão ao gosto do modo de ser angolano. Estigas são brincadeiras comuns em Angola, em que um tenta gozar o outro e vice-versa, iniciando-se, geralmente, por uma afronta, um desafio. Pode vencer o estigado ou o estigador, dependendo da capacidade inventiva e da velocidade de argumentação de cada um. Nas estigas, tudo que é dito só existe na linguagem, na imaginação. O riso, como elemento crítico, é preponderante nesse jogo.

Em *Travessia por imagem*, cruzam-se diversas estigas: entre Zito e Vitória, entre Zito e a mulher, entre Zito e a filha Kátia, entre a avó e a neta; entre Vitória e Rocelana, entre Zito e Oscar, entre muitas outras personagens. O conhecido verso de Agostinho Neto – “as minhas mãos colocaram pedras nos alicerces do mundo” – (RUI, 2012, pp. 285-286) é citado e é feita uma ironia aos discursos dos tempos atuais, das redes sociais dos nets e blogues, que, em geral, se esquecem do passado. Há uma denúncia aos sistemas educacionais que levam os miúdos a só prestarem

atenção ao hoje, deixando de lado as tradições. Sarcasticamente, as estigas vão fazendo sérias acusações ao mundo atual, em que todos, seguindo modelos econômicos neoliberais, querem ser “gestores”: “*hacer la gestion*. Ah! Ah!Ah!”...

Dona Vitória, baluarte da família e da tradição, vai, aos poucos, tomando a cena maior do romance, magnetizando todos. Pelo seu poder de oratura e rapidez de inteligência, vai encantando Zito, a neta advogada, a filha, o neto médico, certos embaixadores em Angola e em Cuba, enfim, os que a rodeavam: “unia todos, a África e a América” (RUI, 2012, p.210). Vitória seduzia, com sua voz e suas estórias (RUI, 2012, p. 170), aqueles com quem convivia, principalmente, o genro escritor. Ela não escrevia, só falava, porém era, também, capaz de imaginar estórias a partir das fotografias que Zito trouxera de Cuba. Vitória, metonimicamente, representa as mais-velhas da tradição que se encontram, atualmente, em extinção nas cidades de Angola. Ela é mulher sábia, de fala certa, que pontua momentos importantes do romance, fazendo questionamentos, muitos dos quais reafirmam os de Zito.

Da terceira à sétima e última parte, o romance, na maioria das vezes, prioriza o espaço de Luanda, com exceção da quarta parte que transcorre em Cuba, quando Dona Vitória viaja com o neto para tratar da saúde, e da sétima que focaliza a Tia Flora, em Luanda; Vitória e o neto Vlademiro, novamente em Havana; Kátia, o marido e Rocelana, no Texas, nos Estados Unidos; Zito, a lançar seu livro, em Lisboa e, depois, em Gijón, nas Astúrias, convidado a abrir um congresso literário. *Travessia por imagem* narra a estória de Zito, de sua família, da construção do romance *Geometria do silêncio* que ele está escrevendo. Expondo a carpintaria do mesmo, ele vai investigando e revelando determinadas tendências atuais do romance em Angola, que, ao mesmo tempo, se vale de procedimentos modernos e de componentes da tradição oral. Da p. 302 à p.304, é inserido um fragmento de ensaio, feito de pura poesia, que defende a mestiçagem cultural, a noção de “transidentidade”, formada esta pelo diálogo de línguas, palavras, culturas que formam correntes de escritas e afetos.

A estrutura romanesca – de *Travessia por imagem* e de *Geometria do silêncio* – é polifônica, uma vez que tanto os

conhecimentos veiculados, como a teoria sobre o narrar são tecidos com a participação da família de Zito: a sogra, a mulher, os filhos, a secretária, além dos *flashes* dos amigos. O romance capta imagens, numa série de *flashes*, cuja intenção é apreender a velocidade do fluxo mental e da expressão oral, a fugacidade da vida, a luta da memória para impedir esquecimentos. Há uma ânsia de não esquecer; daí, as repetições, o ir e vir de lembranças e pensamentos esgarçados, a intencional falta de vírgulas e pontos da narração que, num jato, visa a acompanhar o fluxo da memória das personagens e de Zito.

Manuel Rui e Boaventura Cardoso, mais uma vez, inovam, construindo romances, que, o tempo todo, surpreendem o leitor. Ao longo da narrativa, literatura, fatos históricos, imaginação, ironia se mesclam e se tornam estratégias de narrar não só memórias, mas os meandros da história, assim como o incomensurável da vida, da morte e do tempo.

Como podemos perceber, a história tem dado à memória uma grande relevância, demonstrando como os atos rememorativos se relacionam com o fazer histórico. Não só o romance angolano vem priorizando as relações entre escrita, memória e esquecimento. Também o romance moçambicano contemporâneo tem trabalhado com essas questões. Para exemplificar, abordaremos três romances: *O Último Voo do Flamingo*, de Mia Couto; *As Duas Sombras do Rio*, de João Paulo Borges Coelho; *Choriro*, de Ungulani Ba Ka Khosa.

O romance *O Último voo do flamingo*, de Mia Couto, apresenta um viés utópico, a par da imagem apocalíptica do abismo em que, alegoricamente, ao final da narrativa, afunda Moçambique, e do tom trágico-melancólico emanado das misteriosas explosões dos capacetes azuis – como eram chamados os soldados da ONU –, que tinham vindo trabalhar, no pós-guerra, na desminagem do país, logo em seguida à assinatura do acordo de paz em 1992.

O romance é uma fingida narrativa policial, pois começa e termina de modo fantástico, o que é incompatível com as clássicas histórias de enigma, onde devem predominar a lógica e a razão. A cena inicial insere o leitor, de chofre, numa trama narrativa que se tece entre o risível e o insólito, entre a dor e a

perplexidade de ver fragmentos de corpos humanos indo pelos ares como, por exemplo, um pênis decepado que acabou criando a maior polêmica, porque ninguém sabia a quem pertencia, tendo sido chamada, então, Ana Deusqueira, a prostituta da cidade, para tentar identificá-lo. O riso que se instala é desconcertante, pois chama atenção, ironicamente, para o ridículo da situação, emitindo uma crítica mordaz à sociedade moçambicana, cujo poder corrupto e falido das autoridades é alegorizado pela imagem do falo amputado. É um riso incômodo que perpassa o melancólico desenho caricato das personagens típicas, entre as quais: Estêvão Jonas, o Administrador, cujas práticas desonestas o levaram ao enriquecimento ilícito; e sua esposa Ermelinda, que gostava de exibir anéis e vistosos colares.

As explosões em Tizangara – vila imaginária, que funciona como metonímia de Moçambique – tornam-se apenas pretexto da investigação para a qual foi nomeado o soldado italiano Massimo Risi. O grande enigma a ser elucidado não são essas mortes misteriosas, mas a própria cultura moçambicana, vítima de tantas destruições e ruínas, do desprezo pelas tradições, cujo esgarçamento foi resultado tanto do colonialismo, como das guerrilhas pós-independência que não respeitaram os saberes e religiosidades do povo. Interessante notar que quem narra a história não é um amigo do investigador, conforme costuma ocorrer em romances policiais, porém um narrador-tradutor, que procura levar o estrangeiro a entender “as coisas da terra”, tentando estabelecer uma ponte (como se isso fosse possível...) entre as tradições orais e a escrita. O tradutor acumula, na narração propriamente dita, as funções de narrador e personagem, e, no Prefácio, assumindo uma temporalidade posterior à da estória narrada, desempenha o papel de pseudo-autor e, adotando a primeira pessoa, confessa logo à saída:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. [...] Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem da minha única vontade. É que preciso livrar-me destas minhas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima. (COUTO, 2000, p. 11)

O tradutor, ao invés de facilitar as investigações do italiano Massimo Risi, já que havia sido incumbido de lhe traduzir o imaginário local, acaba – por ser isso impossível – comportando-se como um criminoso que desejava desvencilhar-se, o mais rapidamente, das marcas do crime. E este, no fundo – como o leitor descobrirá ao término da leitura –, é a imensa destruição das tradições de Moçambique por alguns dos próprios governantes moçambicanos que, após a Independência, terminaram por abrir mão dos princípios éticos e ideológicos dos tempos revolucionários, ingressando no neoliberalismo econômico e vendendo o país ao estrangeiro. Essa é a grande crítica que subjaz à narrativa, introjetando no discurso enunciador um gosto melancólico profundamente benjaminiano. Este, entretanto, na denúncia social empreendida pelo jogo dialógico entre enunciado e enunciação, se hibridiza com os aspectos risível e satírico da linguagem, dessacralizando, assim, a moral viciada e viciosa daquela sociedade. Mas, os requintes de engendramento ficcional de Mia Couto não param aí. Mesclando as fronteiras dos gêneros, realiza uma prosa que respira poesia, indo do trágico ao satírico, do épico ao dramático e ao lírico.

Em *O Último voo do flamingo*, o tradutor tenta ensinar Risi a pisar o chão moçambicano, recuperando tradições, mitos, lendas esquecidos em razão dos longos anos de colonialismo e guerra. Através das lembranças que guardou da mãe, do pai Sulpício, o tradutor tenta reencontrar a identidade dilacerada por tantas opressões e imposições feitas pelos colonizadores que silenciaram sua cultura. Por meio do convívio com o feiticeiro Zeca Andorinho e com Temporina, a moça-velha, tenta passar ao investigador italiano as crenças e a visão africana de mundo, segundo as quais os antepassados continuam, após a morte, interferindo no mundo dos vivos. Risi declara que não consegue entender isso. Talvez, o abismo, onde se dilui o país, no desfecho do romance, represente, alegoricamente, esse fosso enorme existente entre a cultura africana e a estrangeira, entre a oratura e a escrita, entre as tradições moçambicanas e a modernidade ocidental. Não é a língua que Massimo Risi não compreende, mas os modos de sentir, ver e pensar daquela gente. A hiância

entre dois mundos diversos permanece, assim como também fica sem explicação a causa das explosões. Os depoimentos e falas das personagens representativas da cultura moçambicana, ao invés de esclarecerem o investigador, o confundem ainda mais. O tradutor vai despistando e embaralhando o investigador, de modo que a narrativa se revela *antipolicial*, principalmente quando o onírico surpreende o epílogo romanesco, com a imagem de Moçambique perdendo o chão, imergindo numa imensa cratera. Na última página do romance, à margem do precipício, o tradutor e Massimo Risi transformam a folha, onde escreviam, em uma gaiivota de papel que atiram sobre o despenhadeiro. Tal imagem representa, alegoricamente, o vôo mágico da poesia, trazendo também a lembrança da lenda contada pela mãe do tradutor que explicava serem os flamingos cor-de-rosa os pássaros da esperança, pois eram eles que empurravam o sol para o outro lado do mundo, anunciando, sempre, a cada manhã, o nascer dos dias. Com esse remate mitopoético, o romance de Mia Couto termina de modo lírico, deixando entreaberta a possibilidade de poderem surgir, para Moçambique, novas utopias.

O romance *As duas sombras do rio*, de João Paulo Borges Coelho, acumula vários tempos: o mítico-religioso e o histórico, sendo este plural, na medida em que o narrador repensa momentos históricos do passado colonial, embora o cenário central seja a região do Zumbo, focalizada, principalmente, num tempo histórico pós-independência, marcado não só por dolorosa guerra civil, mas também por euforias e decepções com a FRELIMO, descontentamentos com uma majoritária administração das elites urbanas do sul do país, em detrimento das populações rurais do norte.

A escrita romanesca de João Paulo evidencia um corpo moçambicano cindido entre velhas tradições e as novas racionalidades, entre o sul e o norte. Procura, assim, romper com as dicotomias binárias, negociando identidades em meio a fronteiras tênues e esgarçadas. Sua ficção se utiliza de algumas alegorias e metáforas para refletir acerca da relação espaço-temporal, do imaginário cultural e do universo mítico-religioso que permeiam a sociedade moçambicana, a saber: a água (rio e

chuva); a casa (terra e nação); o fogo (sexualidade e guerra); a sombra (o inconsciente e o espírito).

Em *As duas sombras do rio*, a água, significando o rio Zambeze, é a linha que demarca os territórios do norte e do sul de Moçambique, o passado e o presente, as tradições e a modernidade. Leónidas Ntsato, personagem principal da estória, sintomaticamente, é quem fica entre o rio Zambeze e a tríade Zâmbia, Zimbabwe e Moçambique, espaços onde terra e água são representadas pela barragem de Cahora Bassa.

Leónidas vivia cruzando o rio, em sua almadia, a pescar. O romance começa, justamente, quando ele é encontrado, desacordado, de face na areia, na ilha de Cacessemo, no meio do Zambeze. Nesse o espaço intermediário, de olhos postos na terra, mergulha em perturbações, estranhezas, perplexidades, que alegorizam as tensões provocadas pela carência ao redor. Pescadores sem peixes, águas represadas, populações com fome, a miséria causada pela guerra. Histórias de divisões entre a memória e o presente, entre deuses e homens, entre os próprios homens.

O majestoso Zambeze, suas águas cavaram um fosso, separando o mundo da cobra, feminino, milenar, cheio de sabedorias e matrizes primordiais, e o mundo do leão, do fogo, do poder, da modernidade do sul. Esses dois mundos, frente às contradições e guerras, no presente, não se encontram, nem se complementam; ao contrário, se opõem, evidenciando fraturas profundas no corpo social moçambicano: “O rio é a fronteira entre os dois poderes que lutam dentro dele, do personagem principal. É ali que começa um e acaba o outro, ali acaba o norte e começa o sul”. (COELHO, JPB, 2003, p. 38)

A construção da represa de Cahora Bassa e o cotidiano da guerra colocam as personagens – e não só Leónidas Ntsato – em uma situação de conflito, tensão e deslocamento. As metáforas da água e do fogo passam, então, a denotar desequilíbrio e instauram uma desarmonia na região, dividindo “as duas sombras do rio”. Sombras que se tornam uma polissêmica metáfora, simbolizando não só as margens do rio, mas o inconsciente histórico e mítico, remetendo, também, ao mundo dos espíritos que fazem parte

das crenças locais, baseadas nos cultos aos antepassados e aos ancestrais.

Além das metáforas da água, do fogo e das sombras, a da casa, tendo o significado de nação, com suas tradições e racionalidades, está, também, presente neste romance. Em muitas de suas partes, o choque ideológico e religioso entre tradicionalistas e materialistas é evidente. A enunciação romanesca vai apontando, de modo crítico, para essas questões como, por exemplo, quando a personagem Sigaúke, o administrador, se encontra dividido entre mitos e religiosidades das tradições moçambicanas originárias e o materialismo imposto pelo governo da primeira fase da Independência: “Na escola de administradores me ensinaram *que era preciso acabar com os obscurantistas, fazendo valer o materialismo e a lei*” (COELHO, JPB, 2003, p. 47). No entanto, são as duas personagens que lidam com espíritos que se conjugam para ajudar a “aparente loucura” do pescador Leónidas: Harkiriwa, uma refugiada rural, ligada à terra, que vem do Norte, e Gomanhundo, o curandeiro da cidade, cujo espírito é o de um frade dominicano português do início do século XIX. Essa fusão de um curandeiro africano incorporando o espírito de um frade europeu é bem sintomática do hibridismo religioso ali existente, decorrente da mesclagem das religiões africanas ancestrais com as crenças impostas pelos colonizadores.

A cisão constatada não foi apenas causada pelas guerras, pois, desde o colonialismo, o norte e o sul de Moçambique já se encontravam cindidos. A guerra civil apenas aumentou essa fissura. A unidade interna, durante a luta anticolonial, já se revelava fraturada, dividida entre as ações da FRELIMO e da RENAMO, o que, internamente, também refletia as dicotomias externas do contexto mundial da Guerra Fria, incentivada por polarizações extremadas entre capitalismo e socialismo. Criticamente, a enunciação romanesca vai problematizando e desfazendo tais binarismos redutores.

A metáfora da “casa-país”, do mesmo modo que a almadia do pescador Leónidas, está à deriva, à procura da própria identidade. Natureza e cultura também se degladiam: “Carneiros hidráulicos inauditos, que iam contra a natureza, trazendo a água para cima

quando é certo que a natureza só a faz descer...” (COELHO, JPB, 2003, p. 88). Uma rede de micro-histórias e personagens procura preservar memórias e religiosidades, buscando conservar a multifacetada identidade, em meio a esfacelamentos políticos, culturais, sociais.

Contracenam no espaço romanesco, além do protagonista – o pescador Leónidas Ntsato –, personagens típicas, como: o administrador Singaúke; a enfermeira Inês; a refugiada rural Harkiriwa; o curandeiro da cidade Gomanhundo; o superintendente Million, responsável pelo Parque Nacional do Baixo Zambeze; a congoleza Mama Mère, a maior comerciante de Feira, também metida com contrabandos de marfim e diamantes; o caçador Zé Mantia; Meia-Chuva, o combatente padrão; os padres, fortes como touros, que se acoitavam com jovens mulheres e, com seus cânticos, maravilhavam os filhos da terra.

A narração se tece por meio de um ponto de vista onisciente que, em algumas ocasiões, por intermédio do discurso indireto livre, perde, em parte, a distância característica do narrar heterodiegético, se acumpliciando aos dramas das personagens que encenam os horrores vivenciados pela gente daquela província moçambicana, durante a guerra civil. Esse narrador entremeia a seu discurso micro-histórias, nas quais estão presentes diálogos de personagens que denunciam situações de violência e os estragos provocados como, por exemplo, a descaracterização de mitos tradicionais.

A narrativa de *As duas sombras do rio* cumpre um papel de resistência à perda das tradições moçambicanas, provocada pelos conflitos bélicos e pela construção da represa de Cahora Bassa que trouxe componentes de modernidade ao Zambeze. Em diversas passagens, o narrador assume uma linguagem metafórica, questionando, por exemplo, a ação da Igreja Católica no processo de colonização, demonstrando, ironicamente, como esta se tornou a Casa de um único Deus e de uma só religião – a dos invasores –, tendo abafado muitos cultos e religiosidades dos povos de Moçambique.

Outra metáfora, a da carne, entendida como sexualidade pervertida e reprimida, encontra-se presente nos muitos corpos

sem autonomia, sem liberdade que povoam a narrativa. São corpos mutilados e silenciados, tiranicamente subjugados e torturados. Suas vidas foram destruídas; suas possibilidades de sonho, interrompidas, tanto por invasores externos, como por hordas internas que, masoquistamente, se compraziam com a violência, exercendo um erotismo macabro. Sobreviver: eis a questão, em meio aos medos e crueldades decorrentes de uma guerra fratricida que gerou inúmeras perplexidades.

Buscando alternativas para vencer o desencanto provocado por tais contextos de brutalidade, o narrador afirma: “não há um só destino, há sempre um destino atrás do outro, todos os dias, sucedendo-se ou correndo como água do rio, e a sucessão de todos os destinos principais e paralelos é a história.” (COELHO, JPB, 2003, p. 100). Essa definição de história o narrador, ao longo do romance, vai desconstruindo, na medida em que vai sempre contrapondo diferentes versões históricas, o que leva a múltiplos pontos de vista e à certeza de que os destinos se cruzam, transversalmente, se interpenetrando, em descontinuidades e rupturas.

O enfoque histórico que se depreende no romance *As duas sombras do rio* se aproxima do olhar da Nova História, uma vez que opera com mitos, subjetividades, memórias e relatos esgarçados, revisitações do passado a partir de silêncios, lacunas e fragmentos que resistiram aos séculos e permaneceram condensados em bolsões do imaginário histórico-cultural. Muitas dessas sobrevivências se encontram em configurações míticas que atravessaram tempos e aldeias, inspirando profecias. Um exemplo presente no romance em questão é o antigo mito do grande leão, cujo espírito se incorpora em algumas personagens, alertando para sérios problemas existentes no Moçambique pós-independência:

Kanyemba, o grande leão, tinha algumas coisas a dizer através da sacerdotisa Joaquina M’boa – mataram a terra e todas as coisas. Matam-se agora uns aos outros. E quando há este ódio entre vizinhos, quando as aldeias se inimizam desta maneira, quando a família se acaba, é porque se aproxima o vazio e o fim. (COELHO, JPB, 2003, p. 151)

Encontram-se ameaçados tanto o fogo sagrado – que configura o universo ígneo do mítico leão –, como a água primordial da memória – que constitui o mundo feminino da cobra ancestral –, metaforizada pelo rio que corta o país, percorrendo-o, dividindo-o, mas também o unindo e o ligando.

Depreende-se, por conseguinte, que uma história de Moçambique pós-independente se encontra, pulsante, em meio à guerra civil, nas margens e sombras do rio Zambeze que corre para o mar. Uma história que acumula vários tempos, indo das atrocidades do contexto das lutas entre a FRELIMO e a RENAMO, após a independência, às da época da escravidão e do tráfico negreiro.

As duas sombras do rio, distantes uma da outra – projeto impossível de reunião até a organização da paz, em outubro de 1992, com o fim da guerra civil, mas que, entretanto, continuam, ainda hoje, em pleno século XXI, afastadas, alegorizando novas perplexidades e necessidades de muitas negociações para que o complexo processo de reconstrução identitária de Moçambique possa fluir, em toda sua diversidade.

O discurso do narrador de *As duas sombras do rio* apresenta, por vezes, uma dicção interventiva, que vai comentando a história ficcionalizada, fazendo a mediação entre os acontecimentos político-sociais e a representação literária dos mesmos. Mas, no desfecho do romance, abandona inteiramente as interferências, optando por manter abertos os vãos e desvãos de interpretar o que a memória traz do passado e o que a história deixa para ser invenção...

É afinal tão simples a história deste rio. Tão simples e, todavia, levou séculos a desenrolar-se, pois os deuses gostam de contá-la devagar. Devagar, também, Leónidas Ntsato mergulhou nele, nessa noite, ficando nós sem saber se procurava chegar à Cacessemo para alongar a sua perplexidade nessa fronteira, se lhe bastava perder-se nas águas para ganhar a tranquilidade e a indiferença dos afogados. (COELHO, JPB, 2003, p. 260)

O surpreendente final romanescos alonga a perplexidade do narrador, estendendo-a ao leitor: Leónidas se atirara ao Zambeze

e morrera afogado?! Ou mergulhara para buscar uma “terceira margem” na Ilha de Cacessemo?! “Enlouquecera” ou fora possuído pelos espíritos do leão e da jiboia, mitos moçambicanos ancestrais, opostos e inconciliáveis ?!

As dimensões histórica, literária e mítica se entrelaçam no espaço ficcional de *As duas sombras do rio*. A focalização romanesca deixa de ser intencional; não conseguindo o narrador explicar mais – como, por vezes, fazia –, racionalmente, o acontecido. A dimensão animista invade a ficção e esta se vale do mítico para alegorizar, criticamente, a história.

Segundo crenças antigas do imaginário mítico de determinadas etnias moçambicanas, aqueles que “morrem mal” se tornam espíritos vingativos que voltam para ajustar contas. Há animais míticos, como o grande leão, o *mambo mphondolo*, que pode encarnar em um vivente, expressando, por meio da possessão deste, seu descontentamento com desequilíbrios sociais, culturais, climáticos ocorridos em aldeias e espaços da região. “Os indivíduos possuídos começam, de súbito, a sentir sintomas estranhos, dizendo coisas que ninguém entende, acabando por se lançar em direção ao local onde viveu o dono do espírito”. (OLIVEIRA. Cf. *site* citado em nossas Referências Bibliográficas). No caso de Leónidas Ntsato, há um conflito, pois ele, ao mesmo tempo, incorpora o espírito do leão e o da cobra. Como Leónidas (leão), ele, alegoricamente, expressa o estranhamento e a perplexidade diante de tantas mortes e atrocidades. Como Ntsato (a jiboia mítica), se insurge contra os “carneiros hidráulicos” que verticalizaram o curso das águas, criando a represa de Cahora Bassa. Talvez seu mergulho tenha sido uma forma metafórica de evidenciar a necessidade de Moçambique recuperar o equilíbrio cósmico, representado por *ntsato*, a jiboia ancestral, protetora das regiões atravessadas pelo rio Zambeze.

Podemos interpretar a “loucura” de Leónidas como uma grande recusa alegórica, como uma manifestação “a contrapelo” da história oficial que, desde o passado colonial até a sangrenta guerra civil, afogara mitos e episódios históricos do território do Zumbo e das margens do Zambeze. Elegendo a “terceira margem do rio”, a personagem dá primazia aos sentidos poéticos

da existência, em categórico repúdio à violência e à opressão vivenciadas por aquela região moçambicana, metonímia de todo o país.

Outro romance que se estrutura no diálogo entre ficção e história é *Choriro*, de Ungulani Ba Ka Khosa, publicado em 2009. Há, nele, uma nota explicativa do autor ficcional, que adverte ser o livro um retrato identitário do vale do Zambeze, ou seja, a história da região no período mercantil, que se desenvolveu por quatro séculos, desde os finais do século XVI. À partida, o romance se institui como uma narrativa histórica que mescla dados, instituições e personalidades da realidade social com personagens e enredos fictícios.

Posfaciando *Choriro*, o historiador Aurélio Rocha chama atenção para o fato de a história, nesse livro, ser tratada como arte e não como ciência ou mero saber instituído. Acusa ricas interseções de visões que põem em cena outras interpretações da história, antes submersas, e que se opõem às versões ratificadoras de pontos de vista coloniais. O posfaciador não enfatiza apenas aspectos relacionados aos conteúdos históricos recriados pela ficção de Khosa; sublinha, também, nesta, o estilo, ressaltando-lhe o mérito de encantar os leitores:

A narrativa histórica está, quanto a mim, profundamente marcada por dois aspectos [...] O primeiro tem a ver com a preocupação do autor em pôr prazer nas coisas que escreve [...] É o que se pode chamar a arte da encenação sedutora: o prazer de reatar relações com o passado, compreendendo-o como se estivesse lendo coisas de um outro mundo. [...]

O segundo aspecto diz respeito à preocupação do escritor com a realidade da sociedade que procura descrever. Aqui entramos no universo daquilo que já aqui foi mencionado: a história-ficção. (ROCHA. *In*: KHOSA, 2009, p. 147)

Choriro é, pois, uma “narrativa histórica ficcionada” (ROCHA. *In*: KHOSA, 2009, p.149), pela qual são desocultados e reconfigurados, criticamente, determinados acontecimentos ocorridos no período colonial, no vale do Zambeze. Dessa forma, repensa o passado e a geografia do Zambeze, evidenciando como

essa região moçambicana esteve sempre aberta a interesses econômicos de portugueses, goeses e outros. O romance se tece, no presente enunciativo, como um grande choro, uma vez que transcorre no espaço de tempo entre o anúncio da morte de Luís António Gregódio – chefe branco, que se africanizara e se tornara senhor das terras ao norte do rio Zambeze, rei dos achicundas, denominado mambo Nhabezi por esses guerreiros que o respeitavam e lhe reconheciam a liderança – e a cerimônia de seu enterro. O choro, para as etnias achicundas e ansengas do vale do Zambeze, significa o choro pela morte do rei, o ritual de dor e luto que se estende por três dias e três noites, intervalo de tempo em que a ordem é suspensa, o povo dança, canta, bebe, conta estórias reais e imaginárias relacionadas ao suserano morto.

O narrar, em *Choriro*, se erige por várias temporalidades, ritmos e vocalidades. Inicia-se com os batuques e chocalhos que participam o falecimento de Nhabezi. A seguir, há um corte temporal: Chicuacha – o cronista andarilho, missionário branco que largara a batina e se amigara com uma negra –, relembra o momento em que entrara no quarto do mambo Nhabezi já moribundo e o diálogo que travara com ele, de quem fora confidente. A descrição do aposento, metonimicamente, remete a uma África profunda e imaginada, às caçadas de elefantes para o comércio do marfim, quando Gregódio chegara ao Zambeze como explorador. Um outro salto temporal ocorre logo depois da enumeração das armas e objetos africanos dependurados ao lado da cama de Nhabezi: do presente do choro somos, então, transportados para a vila de Tete, em Moçambique, nos anos 40 e 50 do século XIX.

A enunciação romanesca, superpondo e fazendo contracenarem tempos diversos, vai reescrevendo a história não pela ótica dos colonizadores, mas por meio de um olhar crítico e problematizador. Assim é que são feitas denúncias à escravidão praticada pelas senhoras prazeiras, denominadas Donas, muitas das quais viviam da “comercialização de mulheres virgens, especialmente treinadas a engrossarem os haréns dos senhores de terras e eventuais caçadores e comerciantes” (KHOSA, 2009, p.16). Em *Choriro*, é mencionada, entre outras, Dona Josefina

Castelbranco, uma dessas donas autoritárias do Zambeze, que vivenciaram o sistema dos Prazos e reproduziram, em grande parte, a ideologia colonial, sempre cercadas de mucamas e escravos, o que comprova o jugo senhorial dessas mulheres, na maioria mestiças.

era frequente verem-se as Donas, título que as filhas dos portugueses, brancas, raras, mestiças, muitas, exibiam, passeando pela vila com mais de vinte escravas serviçais, mostrando os vestidos de seda e guarda-sóis coloridos [...] Herdeiras de títulos e fortunas, muitas destas altivas e flatulentas patricias, nome por que eram conhecidas as mestiças, tornaram-se, com o tempo, donas de vastos territórios ao longo do vale do Zambeze. (KHOSA, 2009, p. 28)

Os Prazos, segundo o historiador José Capela, foram instituídos em Moçambique a partir de 1530 e consistiram no aforamento ou concessão de terras mediante uma renda anual durante duas ou três gerações, com a obrigação de o foreiro nelas viver e ter sempre meios para a guerra. Ao fim dos três anos, a terra retornava à coroa portuguesa, podendo a família do prazeiro manter a posse da terra por novo prazo de três vidas, desde que a sucessão se fizesse através de uma filha mais velha ou neta que viesse a desposar um português nascido em Portugal. O Vice-Rei português na Índia era quem concedia as terras moçambicanas em nome do Rei de Portugal. Na segunda metade do século XVIII, a desagregação dos Prazos ocasionou o surgimento de Estados que, entretanto, conservaram muitas das características do regime prazeiro. Os novos senhores também praticavam o comércio de escravos, o que minou o negócio dos prazos e fez com que, durante o século XIX, o contexto econômico moçambicano fosse dominado por intenso tráfico de escravos.

Nhabezi estivera em Sena e Tete, quando se aventurara como caçador pelo interior das florestas africanas. Vivera o ciclo do marfim e convivera com os guerreiros achicundas, escravos livres, que eram o “sustentáculo das entidades prazeiras no trato mercantil” (KHOSA, 2009, p. 27). Nos oitocentos, com os prazos já em ruínas, se tornara chefe de um Estado a norte do Zambeze, assimilando costumes, crenças dos povos africanos locais, de

modo a ser aclamado rei pelos achicundas, em virtude de se ter aculturado e de lhes ter traçado “as fronteiras identitárias em terras ansengas” (KHOSA, 2009, p. 134).

Por entre ritmos e cantos, vozes de lamento e choro, cheiros e paladares, a enunciação romanesca vai repassando cenas de antigas memórias, alternando diferentes estórias ouvidas e lidas, durante a cerimônia de luto de Gregódio, em torno de quem se encontravam suas seis mulheres, seus filhos, filhas, assessores, amigos, curandeiros, guerreiros. A cada uma dessas personagens, o discurso enunciador abre espaço para que venham à tona lembranças de tempos diversos. A essas reminiscências são mesclados registros escritos, trechos das crônicas de Chicuacha, documentos deixados por exploradores ingleses, alguns verídicos e outros imaginários, que vão reconfigurando muitos sentidos da história moçambicana, colocando em questão determinadas visões dualistas. Por exemplo: Frederick Selous, comerciante inglês, deixa em texto o que testemunhou sobre Kanyemba, mestiço de mãe goesa e pai tende, que existiu na realidade e assumiu nome português, tendo aprisionado negros, comercializando-os, cruelmente, como escravos.

Assim, *Choriro* reinterpreta a história moçambicana e demonstra como esta deve ser relativizada, uma vez que miscigenações e mesclagens geraram comportamentos ideológicos complexos e problemáticos, conforme foi o caso de muitos mestiços – como Kanyemba, entre outros – que foram tão ou mais opressores que os colonizadores portugueses, enquanto que alguns brancos nascidos em Portugal, como Nhabezi e Chicuacha, introjetaram modos de vida genuinamente africanos. Gregódio incorporou não só costumes, porém crenças e mitos da região, a ponto de os achicundas acreditarem que sua alma entraria no mundo dos espíritos mpondoro, divindades protetoras desses povos do vale do Zambeze: “Todos sabiam que Gregódio queria, após o desaparecimento físico, transmutar-se em espírito de leão como outros soberanos das terras à margem do Zambeze se haviam transformado e governado espiritualmente seus homens”. (KHOSA, 2009, p. 39)

Tendo como cenário a região do Zumbo, a enunciação

romanesca cruza temporalidades memórias e geografias, efetuando uma antropologia cultural do cotidiano colonial da Zambézia, nos séculos XVI a XIX. Faz a denúncia do comércio do ouro, do marfim, dos escravos nas aringas, isto é, fortalezas zambezinhas, na época dos Prazos. O discurso enunciador e as várias vozes narrativas vão apontando alianças que chefes africanos locais estabeleceram com portugueses e donas mestiças, cujo poder ficou inscrito nas memórias e história da região. Por intermédio de sinestésicas lembranças, são recordados, também, hábitos alimentares e paladares apimentados de Quelimane.

O romance, caleidoscopicamente, vai religando os cacos de uma história híbrida, em que se enlaçam sensações, etnias, diálogos, provérbios, culturas, crenças. Não só efetua uma “cronografia mítico-religiosa”, reatualizando divindades achicundas e ritos ansengas – entre os quais: o culto aos antepassados e a invocação das chuvas –, mas também põe em questão determinadas práticas locais, como: o ordálio – envenenamento preparado pelos niangas, isto é, os curandeiros, “para as sentenças dos tribunais populares” (KHOSA, 2009, p. 127) –, o mukho – proibição de relações sexuais antes das caçadas –, o likankho – punição das mulheres adúlteras, cujo castigo era terem as cabeças raspadas como as viúvas.

O sistema poligâmico achicunda é, em *Choriro*, desvelado por meio da família alargada de Gregódio, o português que absorvera costumes de etnias patrilineares ao sul do rio Zambeze e hábitos matrilineares do norte. As seis esposas de Gregódio eram diferentes, assim como seus filhos e filhas, alguns dos quais mestiços e mais embranquecidos que o pai branco.

Labirinticamente, o romance alterna as memórias de amigos, guerreiros, chefes religiosos, assessores e parentes de Gregódio. Durante a narrativa, curandeiros preparam a cerimônia fúnebre do suserano morto, enquanto a incerteza de quem sucederia o mambo inquieta o povo achicunda. O primogênito que deveria ser o sucessor era um artesão, fascinado pela arte de cinzelar. Por isso, muitos ali achavam que não seria um bom rei. Esse filho, de nome Lefasso, tinha a obsessão de esculpir abutres. Estes, chamados magôas, ao final, invadem a cena textual, sinalizando,

alegoricamente, a morte dos sonhos de Nhabezi e a destruição de seu poderio no vale do Zambeze.

Chicuacha, o amigo branco, que largara a sotaina e se fizera confidente e cronista, anota tudo em seu relatório. Em itálico, sua escrita se enreda às letras romanescas, tecendo uma outra história da Zambézia, de suas etnias, de suas guerras internas, das Donas dos Prazos, enfim das multiculturalidades presentes nessa região de Moçambique.

Recordando a sabedoria dos velhos, os tessaculos da tradição, Chicuacha, em seus registros escritos, transcreve versos de cantos achicundas: “*Disparei contra o elefante/ Ei-lo na margem do rio/ Disparei contra ele, aí vêm os abutres/ Disparei contra o homem, ei-lo ali/ Disparei contra ele/ Ei-lo na margem do rio/ Destrocei o mundo/ Aí vêm os abutres*”. (KHOSA, 2009, p. 137) Com essa alegórica profecia dos abutres, *Choriro* termina, antecipando o futuro de destruições e guerras por que iria passar Moçambique, no século XX, quando, com a construção da barragem de Cabora Bassa e a implementação das cartilhas unificadoras das lutas libertárias, teve, ainda mais, esmaecidos os “mapas da memória” de seu passado mítico e histórico, formado, entre outras, por tradições ancestrais achicundas.

Nos seis romances aqui analisados, observamos, como uma das recorrentes tendências da ficção contemporânea de Moçambique e Angola, o diálogo entre a Literatura e a História. Como essas nações carecem, ainda, da publicação de uma “grande história” própria, redigida por angolanos e moçambicanos, por intermédio da ficção, muitos dos atuais escritores desses países procuram reescrever suas respectivas nações, efetuando uma revisão crítica do outrora, da história narrada pelos colonizadores, de modo a serem ouvidas vozes que foram abafadas durante séculos. Metaforizando, literariamente, a História, esses romances conseguem, por conseguinte, captar fragmentos históricos ocultos, transfigurando-os por intermédio da criação e da fantasia, cujos limites são mais amplos do que aqueles, em geral, permitidos aos historiadores.

Referências:

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 2. ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: SP: Brasiliense, 1984.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BURKE, Peter (1977). “As fronteiras instáveis entre história e ficção”. In: Aguiar, Flávio et alii (Org.). *Gêneros de fronteira*: cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.
- CAPELA, José. *Donas, senhores e escravos*. Porto: Ed. Afrontamento, 1995.
- CARDOSO, Boaventura. *Noites de vigília*. São Paulo: Editora Terceira Margem, 2012.
- CARVALHO, Ruy Duarte. *Ana a Manda*: os filhos da rede. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1989.
- CASTELLO, José. “Ficção e Realidade”. In: *Rascunho*. <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/ficcao-e-realidade/> Acesso em 15 de janeiro de 2015.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*: entre intemções e gestos. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP, 1999.
- COELHO, João Paulo. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. Entrevista no blog Macua, 2006.
- http://www.macua.blogs.com/...todos/.../joao_paulo_borges_coelho_entrevista.doc Acesso: 16/12/2009.
- _____. “E depois de Caliban? A história e os caminhos da literatura no Moçambique contemporâneo”. In: GALVES, Charlotte et alii. *África-Brasil*: caminhos da língua portuguesa. Campinas: UNICAMP, 2009. pp. 57-68.
- _____. Entrevista ao escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho, publicada na *Revista Metamorfoses* 10. Rio: Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros; Lisboa: Editora Caminho, novembro/ 2009.
- COELHO, Virgílio. “Imagens, Símbolos e Representações. ‘Quiandas, Quitutas, Sereias!’: Imaginários locais, identidades regionais e alteridades. Reflexões sobre o quotidiano urbano luandense na publicidade e no universo do marketing”. In: NGOLA - *Revista de Estudos Sociais* (ASA). Luanda: 1 (1), janeiro - dezembro de 1997. pp. 127-191.

- COUTO, Mía. *O Último voo do flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Choriro*. Maputo: Índico, 2009.
- KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?* Entrevista com René Holenstein. Trad. Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio: Ed. Campus, 1988.
- KHOTE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo :Ática, 1986.
- LE GOFF. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et alii Campinas: UNICAMP, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção*. Literatura São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2006.
- NOA, Francisco. *Império, mito e miopia*. Moçambique como invenção literária. Lisboa: Caminho, 2002.
- NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OLIVEIRA, Carlos Ramos. In: <http://www.macua.org/livros/tuara1.html>
Acesso:20/10/2009.
- PEPETELA. *O desejo de Kianda*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- PESAVENTO, Sandra. “Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.
- RIBEIRO, Margarida e MENESES, Paula (orgs.). *Moçambique: Das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008.
- RICOUER, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- ROCHA, Aurélio. Posfácio. In KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Choriro*. Maputo: Índico, 2009, p.146-150.
- RUI, Manuel. “Da escrita à fala”. Texto inédito, policopiado, apresentado na mesa-redonda intitulada “A prosa e a sociedade: estórias de nossa terra”, nas JORNADAS DO LIVRO E DA LITERATURA. Luanda: Ministério da Cultura, 25 de abril de 2003.
- _____. *Travessia por imagem*. Luanda: Editorial Kilombelombe, 2012.