UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

UBIRATÃ ROBERTO BUENO DE SOUZA

**A gravitação das formas:
gêneros literários e vida social em Moçambique (1977-1987)**

Versão corrigida

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

UBIRATÃ ROBERTO BUENO DE SOUZA

**A gravitação das formas:
gêneros literários e vida social em Moçambique (1977-1987)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva

São Paulo

2018

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

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

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

S719g

SOUZA, Ubiratã Roberto Bueno de

A gravitação das formas: gêneros literários e vida social em Moçambique (1977-1987) / Ubiratã Roberto Bueno de Souza; orientadora Rejane Vecchia da Rocha e Silva. - São Paulo, 2018.

223f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura moçambicana. 2. Literatura e sociedade. 3. Literaturas africanas de língua portuguesa. I. Silva, Rejane Vecchia da Rocha e,

orient. II. Título.

SOUZA, Ubiratã Roberto Bueno de. *A gravitação das formas: gêneros literários e vida social em Moçambique (1977-1987)*. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: 18 de janeiro de 2019.

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Ubiratã Roberto Bueno de Souza

Data da defesa: 18 de janeiro de 2019

Nome da Profa. orientadora: Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 13 de março de 2019.

Profa. Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva

Dedicado a todos aqueles que me antecederam.

Que se propague o que for justo.

Egun ko gbe ein o, ekikan ejaré.

Atoto Ajuberu Sakpata. Azauani Ekerijé.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço à Fundação pela bolsa de doutorado no país e pela bolsa decorrente do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) que me permitiu acessar documentação disponível em Moçambique. Agradeço também ao Arquivo Histórico de Moçambique pela disposição por meses de trabalho.

No Brasil, agradeço especialmente à querida Rejane Vecchia, pelo apelo de sensatez e persistência que sua presença sempre representa, pelo aprendizado de uma vida acadêmica composta em parceria. À Leila Hernandez, a interlocutora implícita de quase tudo o que escrevo. Ao meu Tata Katulemburange, meu pai, meu parceiro, meu porto seguro. Ao Maze Deuanda, coautor dos meus dias por anos. À Riunda Kikete. À Márcia Fráguas. Ao Waldir Júnior. À Cristiane Avelar. Aos meus pais e à minha pequenina irmã.

Em Moçambique, agradeço ao Elídio Nhamona, intelectual infinitamente humano, memória profunda da literatura. *Nyi bongile, mwama!* À Sara Laisse, pela força de horas de conversas e debates, pelo esforço de receber à moda da terra da boa gente! *Nyi bongile, munegadzi!* Ao António Sopa, pela influência e inspiração. Ao Hélder Faife, pelo socorro nas urgências.

Junto à Universidade Eduardo Mondlane, os professores Aurélio Cuna, Nataniel Ngomane, Gilberto Matusse, José Eduardo Pessoa, Eduardo Lichuge. Junto ao Arquivo Histórico de Moçambique, o incansável Lopes Domingos Carlos, à Elisa Antónia Mauelele, Milton Jossai, Sónia Dawane, e as diretoras Astrogilda Navie e Alexandrina Buge.

À malta toda em KaMpfumu: o sumo pontífice Ungulani Ba Ka Khosa, Amosse Mucavele, Léo Cote, Nelson Lineu, M. P. Bonde, Japone Arijuane, Lucílio Manjate, Sangare Okapi. Meu lar moçambicano, enfrentando terremotos comigo: mamana Luísa Astride, Gerson Luísa, Yasser Omar, D. Persina e Yuni. Assucena Daniel, anfitriã da beleza. *Khanimambo nikensile, vamakhweru! Hi itatleta wonana!*

Resumo

SOUZA, Ubiratã. *A gravitação das formas: gêneros literários e vida social em Moçambique (1977-1987)*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A crítica consagrou formas de observar a prática de gêneros literários no surgimento e desenvolvimento da literatura moçambicana: se, por um lado, tornou-se comum a percepção de que, durante o período colonial, esta literatura se consolida por meio de textos poéticos, por outro lado, tornou-se assente que, com a independência do país em 1975, a prosa passa a ser predominante, ao menos após a opção de expedientes romanescos no final da década de 1980. Esta tese se debruça a investigar porque a emancipação política e construção do Estado independente é um catalisador do fenômeno literário e em que medida a prática da poesia e a adoção de expedientes romanescos se relacionam com dinâmicas históricas e sociais que propiciam a emergência das articulações estéticas facultadas por essas opções genéricas. Tal dinâmica pode ser observada por meio da análise e interpretação histórica dos textos literários das coletâneas *Poesia de combate* (1977, 1979 e 1983) e da obra *Ualalapi* (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa.

Palavras-chave: Literatura moçambicana. Literatura e história. *Poesia de combate*. Poesia revolucionária. *Ualalapi*. Ungulani Ba Ka Khosa. Romance moçambicano.

Abstract

SOUZA, Ubiratã. *The Literary Forms Gravitation: literary genre and social life in Mozambique (1977-1987)*. Thesis (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The literary criticism establishes some ways to observe the practice of literary genres in the emergence and development of Mozambican literature: on the one hand, it became common the perception that, during the colonial period, this literature is consolidated through poetic texts, on the other hand it became accordance that, with the independence of the country in 1975, prose became predominant, especially after the option of romanesque expedients in the late 1980s. This thesis focuses on investigating why the political emancipation and construction of the independent state is a catalyst for the literary phenomenon and how the practice of poetry and romanesque expedients adoption are related to historical and social dynamics that foster the emergence of the aesthetic articulations provided by these options generics. These dynamics can be observed through the analysis and historical interpretation of the literary texts of the compilations *Poesia de combate* (1977, 1979 and 1983) and *Ualalapi* (1987), by Ungulani Ba Ka Khosa.

Keywords: Mozambican literature. Literature and History. *Poesia de combate*. Revolutionary Poetry. *Ualalapi*. Ungulani Ba Ka Khosa. Mozambican novel.

Sumário

Introdução: Gêneros literários na literatura moçambicana: a forma difícil.....	10
<u>Primeira parte: Consenso e unidade.....</u>	56
1 Literatura e poder político em Moçambique: modelos estéticos segundo a razão do Estado.....	57
1.1 Letras e armas: um percurso terminológico crítico e conceitual.....	58
1.2 O socialismo moçambicano.....	67
1.3 Ecos do realismo socialista: <i>partiinnost</i> e <i>ideinnost</i> na vida cultural moçambicana.....	73
1.4 A fixação da poesia de combate: tópicos de um realismo belicoso.....	77
1.5 A razão do Estado.....	115
<u>Segunda parte: Dissenso e pluralidade.....</u>	132
2 As três estruturas de <i>Ualalapi</i> (1987): a fábula inconclusa.....	133
2.1 O <i>mfecane</i> , Gaza e Ngungunhane.....	137
2.2 As três estruturas.....	139
2.2.1 Etnocentrismo nguni.....	140
2.2.2 Tempo dobrado.....	153
2.2.3 Pluralidade de vozes.....	158
2.3 Economia estética, fatura histórica.....	170
<u>Terceira parte: Unidade e diversidade.....</u>	173
3 A gravitação das formas: épica e antiépica em Moçambique.....	174
Considerações finais.....	205
Bibliografia.....	208

Introdução

Gêneros literários na literatura moçambicana: a forma difícil

O estudo da literatura moçambicana revela algumas dificuldades particulares para o ato crítico no que tange à existência, à prática e ao desenvolvimento dos gêneros literários. No discurso crítico que se constituiu no entorno dessa literatura nacional, os gêneros literários aparecem sempre envoltos em um histórico que revela um desenvolvimento desigual entre as diversas modalidades do texto literário; algumas formas se sobrepõem a outras, eleitas estruturas privilegiadas e paradigmáticas, por isso mesmo exploradas por escritores de modo instantâneo, configurando a aparência da literatura moçambicana como um todo. Conforme os trabalhos críticos constatarem a existência deste desenvolvimento desigual entre os gêneros, acumulam-se as explicações mais variadas, que atribuem razões díspares para tal descompasso: fatores de ordem cultural, linguística, editorial, social ou política se conjugariam para que alguns gêneros fossem largamente praticados enquanto outros não ultrapassassem a existência de poucas obras. As comparações com outras literaturas nacionais africanas de língua portuguesa, tão pertinentes para a constituição de um campo de estudos acadêmico, contribuem para a configuração desse ponto de vista, ao revelar que em outras latitudes do continente os gêneros ocorrem com uma desenvoltura que destarte é rarefeita em Moçambique.

Para deixar a abordagem abstrata do assunto: refere-se precisamente à questão da predominância do texto poético na literatura moçambicana em detrimento de um desenvolvimento orgânico e fluido da prosa, que subsiste com dificuldade em poucas obras de conto antes da independência, ainda assim com quase nenhum romance. Tal conclusão aparece praticamente como uma unanimidade entre os textos de natureza crítica, e compõe um ponto de vista articulado e caro aos estudos de história da literatura em Moçambique. Entretanto, quando tal perspectiva é enunciada, costuma estar intimamente imbricada numa relação de dependência com um corte temporal, que também é predominante, por sua vez: é preciso sempre dizer se se trata da literatura em Moçambique antes ou após a independência política do país, dado este que funciona então como um catalizador e um divisor de águas para a história literária moçambicana, de modo que, após a emancipação política, a literatura moçambicana assumiria outra feição, e a prosa passaria a predominar após o fim da década de 1980.

Ora, tal ponto de vista tem uma história, que precisa ser remontada por meio de um corpo a corpo com textos antigos e novos, à guisa de uma arqueologia da crítica acerca desse modo de observar o desenvolvimento dos gêneros literários em Moçambique. Para que esse problema seja posto como introdução da questão, é necessário, como preâmbulo, lançar um olhar ao mesmo tempo panorâmico e histórico para alguns textos que se constituíram ou em função desse problema (como são poucos casos) ou que o tangenciaram em busca de outros objetivos (a maioria). Trata-se de uma série de textos de natureza bastante diversa: críticas de periódicos resenhando lançamentos, textos de análise histórica, críticas resultantes de pesquisas acadêmicas, textos de polêmicas em jornais, enfim, uma quantidade de discursos analíticos que contribuíram para a configuração de tal perspectiva sobre os gêneros, propondo modos de analisar que, posteriormente glosados, se tornarão constantes na crítica sobre Moçambique, mas também cada um acrescentando suas novas variáveis a tal ponto de vista. Na introdução desta tese, não há objetivo de constituir uma fortuna crítica exaustiva acerca do tema, mas sim propor apenas uma revisita preliminar a alguns momentos marcantes desse repertório crítico acumulado para que seja possível, então, remontar algumas permanências desse modo de observar a literatura moçambicana em momentos históricos estratégicos. Isso tem caráter introdutório no sentido de localizar a dificuldade dos gêneros literários em Moçambique como um problema crítico e analítico historicamente constituído.

Em seguida do lançamento de *O sétimo juramento* de Paulina Chiziane em 2000, uma resenha crítica assinada pelo prof. Lourenço do Rosário foi publicada na coluna “Ficha de leitura”, no primeiro número da revista *Proler*, lançada para os meses de julho e agosto de 2001. O texto desenvolve uma análise da obra resenhada, discutindo aspectos ligados à questão identitária e à maneira como o discurso literário pode ser visto em função de suas relações com o discurso político. Segundo a resenha, tais ordens distintas de discursos, o literário e o político, desempenhariam papéis semelhantes para a constituição e formação de uma “consciência moçambicana”. Chega o momento, no entanto, em que o ensaísta se vê em face do desafio de confrontar a nova obra com questões de gênero. É neste momento em que passa a notar uma série de elementos estéticos vistos então como “problemas” na obra, quais sejam: o “comportamento do narrador”, que “se embrulha com a história e desnorteia o leitor”, as personagens, que são “trespassadas” por um grandioso “manancial que a autora havia preparado para incorporar em cada um deles de modo a consubstanciar a trama”, e, ligado a isso, a “dificuldade de trabalhar” com material de pesquisa (matéria-prima do romance colhida junto às culturas do sul de Moçambique), oriundo “de profunda investigação e estudo” (ROSÁRIO, 2001, p. 25). Longe de considerar esses traços da obra como deficiências contingentes, o

professor trata de situá-las em face de um problema maior, a saber, a própria existência do romance enquanto gênero em Moçambique (ibid., loc. cit., *sic*):

Não sendo meu propósito, neste texto, abordar a questão de análise do romance em sob o ponto de vista de texto literário, não deixarei porém de referir que enquanto tal, este será provavelmente o que trouxe maiores problemas à Paulina Chiziane. [...] Hesito em classificar a natureza das dificuldades que encontro em Paulina: não sei se situá-las num plano meramente técnico literário dado o gênero escolhido, o romance, pois é sabida a dificuldade dos nossos escritores perante o romance. O ponto forte da nossa literatura situa-se na poesia e nos contos. Ou se se deve encontrar esta dificuldade na própria quantidade de material recolhido que não terá merecido o necessário preparo de uma forma sistemática de modo a poder ser utilizado sem sufocar a autora.

O professor revela cautela no ato crítico, mas palmilha possibilidades que o levam a sugerir que as deficiências verificáveis no romance de Paulina Chiziane sejam deficiências do próprio gênero na literatura de todo o país, ligados à “dificuldade dos nossos escritores perante o romance”, em relação desigual com a poesia e o conto, vistos como o “ponto forte da nossa literatura”. Em seguida, cogita a possibilidade de que as deficiências de *O sétimo juramento* fossem causados pelo acúmulo de material que não havia recebido o devido tratamento literário para ser integrado à obra. Para quaisquer das possibilidades, no entanto, o crítico assume que seja necessário recorrer à “teoria literária” para se encontrar “elementos que expliquem estas oscilações aqui trazidas em jeito de subsídio à abordagem do romance, enquanto marco na história da literatura moçambicana” (ibid., loc. cit.). Tal proposta de constituir uma abordagem do romance enquanto “marco na história” literária do país com recurso à teoria literária não se dá (nem poderia) na resenha, já que o texto tem outra finalidade, mas a sugestão prossegue latente, e reverberaria posteriormente na construção de outros discursos de crítica literária.

O problema assim posto, ou seja, as dificuldades próprias da prática do romance em Moçambique e a predominância da poesia em perspectiva de um cotejo com a teoria literária, seria exatamente o tônus de um texto de crítica acadêmica escrito por Ana Mafalda Leite que, num ensaio intitulado justamente “Em torno de modelos no romance moçambicano”, considera a fala de Rosário como parte de um conjunto que ela define como “opiniões críticas” que consideram que os moçambicanos “lidam com dificuldade” com o romance e “com menos competência, talvez até inabilidade” (LEITE, 2003, p. 93). A pesquisadora se afasta desse tipo de opinião acerca da prática do romance em Moçambique, pelo que apela para a teoria literária justamente para considerar que o romance enquanto gênero é (algures) marcado exatamente pela hibridação de formas e abertura extrema, baseada numa leitura que faz de Bakhtin (cujas proposições teóricas serão analisadas adiante). Assim sendo, a grande variação de formas e inovações que marcam a prática do romance

em Moçambique seriam elementos que desnorream o ato crítico, justamente por seguirem os padrões canônicos do gênero de modo inovador e próprio. Com isso, não deixa de perceber como o romance em Moçambique é um problema causador de maiores questões, uma vez que, quando adotam o gênero (ibid., loc. cit.)

os moçambicanos escolhem e optam por “modelos” próprios, em via de formação, diferentes, que escapam a outros, considerados canônicos. Por isso, a leitura do romance moçambicano provoca uma certa perplexidade ou estranheza, uma vez que não se rotula ou encaixa em formas previamente conhecidas, inaugurando outras, experimentais, e menos convencionadas.

A própria Ana Mafalda Leite já teria enfrentado anteriormente uma discussão bastante próxima à esta de 2003, quando considerou a questão da dificuldade do romance de forma alargada, inserindo em sua perspectiva a dimensão continental africana como um todo. Para isso, argumentou em relação a certas proposições, que considerou como “extremadas”, que garantem que gêneros como a poesia ou o conto sejam essencialmente “naturais” aos africanos devido à abrangência das culturas orais em face da escrita – isso faria do romance um gênero de desenvolvimento complexo no continente justamente porque continuaria para sempre estrangeiro (LEITE, 2012, p. 26). A pesquisadora discorda dessas abordagens essencialistas considerando que “o fato de o ‘romance’ ser encarado como estranho à África, e ser uma forma levada pelos europeus ao continente africano, não significa, todavia, que não ganhe raízes nesse novo espaço” (ibid. p. 27). Assim sendo, seria possível tratar do romance em suas especificidades próprias adquiridas onde quer que fosse praticado. A mesma discussão reaparece no diálogo que estabelece no texto de 2003 com o prof. Lourenço do Rosário, mas, destarte, não se trata da reflexão continental, mas do desenvolvimento problemático do gênero romance em Moçambique em face de prováveis especificidades culturais deste espaço que justificariam tais dificuldades.

Apesar que pareçam discordar e se distanciar, as constatações de Lourenço do Rosário e de Ana Mafalda Leite fazem referência a uma questão comum de base, que é identificar na opção pelo gênero romance na literatura moçambicana e no predomínio da poesia um catalizador de problemas que apontam para vários sentidos, a que correspondem diversas explicações. Na análise de Rosário, a dificuldade com que os escritores moçambicanos lidam com o gênero faria com que os romances moçambicanos fossem atingidos por uma série de características que, observando na contingência de *O sétimo juramento*, significam problemas para a compreensão da obra. Ana Mafalda Leite concorda que haja uma especificidade problemática na prática do romance em Moçambique, mas, calcada na leitura que faz de Bakhtin, considera que essa especificidade não deva ser colocada na conta de inabilidades pessoais ou coletivas, mas, sim, que seja vista em face de um esgarçamento da

hibridação e pluralismo das formas que o próprio romance enquanto gênero suporta e que, no caso da literatura moçambicana, é levado à condição limítrofe do gênero, embaralhando a compreensão do ato crítico, gerando “perplexidade e estranheza”. Mas tal problema não se esgota nos escritos de Rosário e Leite, e tampouco era exatamente original no âmbito do diálogo entre os pesquisadores. É preciso lembrar aqui os momentos em que ambos os pesquisadores recorrem à preexistência da constatação do problema: Rosário usa a expressão “é sabida a dificuldade” e Leite usa a expressão “segundo algumas opiniões críticas” – isso aponta para a existência de um *corpus* que já teria mencionado tal dificuldade, com o qual passam a dialogar.

Em um ensaio de 1993, publicado em livro em 1998, intitulado “Prosa moçambicana ou as falas resgatadas”, o professor e crítico moçambicano Francisco Noa dedica-se a estudar a constituição de uma língua literária própria da emergente ficção moçambicana nos termos de perceber que, “na sua globalidade, essas produções concentram, dentro de si, a vitalidade de uma criatividade e expressividade singulares em que os contornos da problemática da língua literária se tornam mais pronunciados” (NOA, 1994, p. 55). Para o crítico, a “singularidade da prosa moçambicana”, no que se refere à constituição de uma língua literária, é resultado da relação entre a literatura e uma realidade “polissistêmica e policodificada” resultado “da convivência com várias línguas naturais” (ibid., p. 56); isso faria com que a prosa moçambicana apresentasse algumas variações recorrentes, entre as quais o professor define três possibilidades: a primeira variação se refere a um conjunto de obras que deixariam transparecer a descrição de um “português-padrão” em sua composição; a segunda, outro conjunto de obras calcadas na “variante moçambicana” da língua portuguesa, permeadas pela utilização das “línguas bantu” (ele cita xiRonga e xiChangana) e, por fim, um conjunto de outras obras marcadas pela recorrência de “estrangeirismos”, como os típicos anglicismos (ibid., p. 55-58). À dada altura de seu ensaio, no entanto, Noa percebe que está a tratar mormente de contos, sem tomar romances como objetos de suas categorizações (ele cita apenas obras de contos de Ba Ka Khosa, Isaac Zita, Suleiman Cassamo, Pedro Chissano, Hélder Muteia, Marcelo Panguana e Mia Couto); em função dessa constatação, passa a debater o mesmo problema do romance em Moçambique do seguinte modo (ibid., p. 59):

A dominante opção pela narrativa curta (o conto) revela a síndrome desta mesma literatura: a titubeante existência do gênero romanesco. Circunstâncias intrínsecas e conjunturais variadas desde a incontornável tradição oral veiculada nas diferentes línguas nacionais, passando pela múltipla e complexa formação linguística do escritor moçambicano inibirão, provavelmente, longas aventuras numa língua que, por mais nacionalizada, não deixa de levantar embaraços.

É justamente devido ao tal cenário plural de constituição de uma língua literária que Noa percebe uma opção dominante pela narrativa curta: para ele, a língua portuguesa ainda embaraça o escritor moçambicano, por mais que a escrita possa eventualmente se apoiar numa variante moçambicana. O português, mesmo o português moçambicano, é, segundo afirma, forçado a coexistir com as chamadas “línguas nacionais” e com isto que ele chama de “incontornável tradição oral”. E aqui retorna um argumento correlato àquele debatido por Ana Mafalda Leite, mas em outros termos: se o romance é um gênero estrangeiro, adapta-se com dificuldade ao continente africano; para Noa, outrossim, por mais “nacionalizada” que esteja a língua, o escritor moçambicano não consegue empreender “longas aventuras” numa língua que não domina completamente. Isso revelaria uma das causas para as quais a literatura moçambicana, para Francisco Noa, sofre de uma “síndrome”, a existência do romance moçambicano é hesitante, “titubeante”, convive em proporções de perdas quando tomado em relação aos seus congêneres: o conto, enquanto narrativa curta, e o poema lírico, já que considera “o peso de uma filosofia de vida em relação a qual não é alheio o lirismo confesso e assumido espalhado na superabundante produção em verso” (NOA, 1998, p. 59).

Se bem comparadas com aquele tipo de perspectiva continental que Leite já havia refutado, as proposições de Noa para a explicação das dificuldades do romance em Moçambique não deixam de induzir à tentação de se lhes equiparar em essencialismo, já que, nessa formulação, a língua portuguesa continua sempre estrangeira em Moçambique, mesmo em face de toda a sua aclimação (cf. a respeito da variante moçambicana do português: FIRMINO, 2008, p. 115-136; NGUNGA, 2012, p. 7-20; LOPES, 2000, p. 621-632). Mas a visão do crítico deve ganhar em significado justamente por seu caráter sintomático: é mais um importante crítico do país que se esbate, ainda uma vez, com os profundos problemas que a existência dos gêneros evoca naquela literatura. Por mais variadas e discutíveis que sejam as formas de explicar esse descompasse, todos parecem percebê-la e analisá-la de algum modo, buscando, cada um ao seu modo, propor explicações. Entretanto, uma análise de uma perspectiva histórica por sobre momentos mais remotos da crítica literária em Moçambique revelar uma prefiguração ancestral, por assim dizer, dessa forma específica de se observar o descompasso entre os gêneros no país. Para isso é preciso investigar como tal dificuldade genérica em Moçambique, uma categoria crítica, tem também ela sua própria historicidade, recuando no tempo para encontrar discussões remotas acerca da existência de gêneros literários em Moçambique.

O empresário de livros, escritor, crítico literário e ativista cultural Augusto dos Santos Abranches (1912-1963) havia chegado há dois anos em Lourenço Marques quando, em 1947, toma parte na recém-criada “Secção de literatura, história e sociologia” da Sociedade de Estudos da Colónia de Moçambique. No 1º Congresso desta Sociedade (que ocorreu entre 8 e 13 de setembro daquele ano), Abranches apresenta duas polémicas comunicações intituladas “Sobre ‘literatura colonial’” (apresentada no dia 11 pela manhã) e “Moçambique, lugar para poesia” (apresentada no dia 8 à tarde) (cf. a respeito de Abranches: CAVACAS; GOMES, 1998, p. 74; FERREIRA; MOSER, 1983, p. 185; ROCHA, 1989, p. 33; ABRANCHES, 1947a, p. 13 e 37). Na segunda comunicação citada (do dia 8), Abranches é peremptório: “Procurar qualquer rasto de criação literária independente em Moçambique seria tarefa árdua, sem proveito, fruto. Tentativas, talvez se encontrassem” (ABRANCHES, 1947a, p. 15). Os índices que favoreceriam ao crítico encontrar (ou não) o que chama de “literatura independente” estão expressos nestes termos: “pensamento colectivo”, “temas correlativos ao ambiente”, “diálogo entre artista e público”, “realizações dinâmicas e abertas” (ibid., p. 15-16).

Os significados e objetivos da palavra “independente” são voláteis, atribuindo certa polissemia ao texto. Por vezes, sinaliza referir a alguma possibilidade de autonomia no interior de uma cultura portuguesa: afinal, o texto inicia com uma reflexão acerca da “organização” da cultura e da literatura portuguesa onde quer que ela tenha se estabelecido e, à dada altura, procede a uma comparação entre Moçambique e os Açores, almejando, sobretudo, a uma “literatura universal”. Em outro momento, entretanto, o texto passa a tratar da “independência” em traços étnico-culturais de modo explícito, afirmando que, na literatura então praticada em Moçambique: “Procurava-se por todos os meios desconhecer a existência do negro no seu aspecto humano, com os seus problemas e lutas, gostos primitivos e condições de vida” (*sic*, ibid., loc. cit.)¹. Ao final de sua comunicação, Abranches define o caso cabo-verdiano como modelo de desenvolvimento de uma literatura no quadro colonial, um exemplo para Moçambique de “como um aglomerado humano pode intensificar

¹ Com efeito, os dois textos apresentados por Abranches para o tal Congresso podem ser lidos como um díptico. Desse modo, tal ideia emancipatória, “independência”, apresentada na comunicação do dia 8 em tela, calcada no elemento étnico, poderia ser complementada pelo modo como esta mesma ideia surge no texto da comunicação do dia 11, no qual pode-se ler o seguinte trecho: “Frise-se que o problema central da chamada ‘literatura colonial’ não é o conhecimento íntimo do negro, mas o da reacção do branco perante o meio-ambiente negro. O negro devia ser, portanto, não o personagem central do movimento ficcionista, sim um dos personagens de contacto. A dificuldade de lidar com o negro, o seu fechamento psicológico e emotivo, têm feito do negro o ponto central do interesse ficcionista, quando ele o poderia ser apenas numa literatura africana” (ABRANCHES, 1947b, p. 42). Neste texto, com o fito de demonstrar em que falham os ficcionistas em escrever uma verdadeira literatura colonial (afora Castro Soromenho e Fernão Mendes Pinto), demonstra que Abranches tem consciência de que possa, com efeito, existir uma literatura “africana” em que o negro assume como o elemento principal, para fora da perspectiva exótica da ficção de antanho.

as liberdades das suas tendências criadoras” e, analisando a posição literária de Jorge Barbosa, demonstra como “uma jornada de libertação se rasga, única e bela, própria e consciente” (ibid., p. 16).

Ora, a reflexão de Abranches acaba por oferecer um trajeto para o desenvolvimento de uma literatura moçambicana “independente” ainda na década de 1940. Sua análise voltada para o processo constitutivo de uma literatura independente, neste sentido, importa para o problema da desigualdade dos gêneros literários em Moçambique justamente porque, em dado momento, ele articula tal processo constitutivo a gêneros literários específicos. Já de início, Abranches considera que “Abrimos uma história da literatura portuguesa e logo o longo caminho da poesia se oferece como o seu destino intelectual mais forte e presente. Temos sido sempre e essencialmente poetas” (ibid., p. 12). De seguida, salta os oceanos e deduz que “por índole, por afinidade, nada mais vulgar do que considerar-se ingénita essa tendência em qualquer lugar onde a cultura portuguesa se organize e, por conseguinte, em Moçambique” (ibid., loc. cit.), já que “todos os elementos, todos os fios de ligação o justificavam. E, entre essas justificações, sobressaem a da espécie de hereditariedade que se assenhoreou do sangue português para a poesia [...]” (ibid., loc. cit.). Já introduzindo o tema da formação de uma literatura independente, ou, segundo diz, “adequada ao meio ambiente” (outro significado), considera que para a “base de toda a criação o fenómeno poético se revela como o seu principal impulso” (ibid., loc. cit), ou ainda: “E, desde os primeiros tempos de qualquer literatura, nós lá a [a poesia] vemos assistindo à elaboração dos primeiros passos, providenciando a independência do aglomerado intelectual [a] que serve, dando base e impulso ao pensamento colectivo” (ibid., loc. cit.).

Se, nos momentos rudimentares de desenvolvimento de uma literatura “independente” (é mesmo esse o fito da comunicação), a poesia deve cumprir papel de fundamental importância devido ao modo como sua espontaneidade serve aos primeiros impulsos criadores, esse não parece ser o caso da prosa. Pois, quando elege o caso cabo-verdiano como modelo para o desenvolvimento de uma literatura moçambicana, Abranches deixa claro que (ibid., p. 16-17)

Tanto assim que, hoje, ao lado dos seus poetas tangendo ritmos culturais herdados de África e da Europa, e condicionados, os romancistas caboverdeanos estão já desbravando as suas emoções, ficcionando os seus problemas. Com o romance, esse movimento vem confirmar a tendência da sua criação artística e do seu labor intelectual, comprovar quanto a poesia-criação se encontra na base de qualquer tentativa de independência artística. Com o romance, a literatura caboverdeana abre por completo o horizonte do seu destino, vinca com mais profundidade o seu caminho para o mundo, toma lugar de trabalho inconfundível. Para Moçambique [...] o exemplo de Cabo Verde pode e deve ser [...] a indução do seu lugar para poesia.

A dissertação de Abranches, portanto, propõe em sua análise ao caso de Moçambique, a possibilidade de existência de uma literatura que poderia se desenvolver num processo emancipatório, levando-a definitivamente a assumir um condicionamento local, descrevendo assim um processo de “libertação” que ligaria essa literatura a um público nativo, abrindo-se a um pensamento coletivo. Isso, para ele, só seria possível com base na abertura que a poesia enquanto gênero oferece ao impulso criador para, uma vez conquistada a tal independência, que se cumpre como um “destino”, um devir, a mesma literatura tenha condições de apresentar romancistas e obras de ficção que tratem dos “problemas” sociais, étnicos e locais de um sujeito coletivo. Neste sentido, a adoção do romance enquanto gênero no processo de desenvolvimento de uma literatura independente, para Abranches, precisa ser forçosamente tardia, uma vez que o romance só pode existir como fruto de uma maturidade e de uma consciência literária emancipada, adquirida e desenvolvida previamente pela prática poética. Ora, não admira que a elocução de um texto com tamanho potencial subversivo em um evento de uma sociedade colonial fosse colocada na berlinda: a segunda comunicação de Abranches, dita três dias depois durante o mesmo congresso, foi recebida com toda a sorte de reação violenta por uma plateia inconformada, demandando a intervenção do presidente da mesa para encerrar a discussão e consequentes colunas de jornais a tratarem o caso como acontecido noticioso (cf. ROCHA, 1989, p. 85).

Para compreender o alcance do vaticínio de Abranches, por assim dizer, é preciso considerar o peso que sua presença em Lourenço Marques significou para a literatura em Moçambique (MENDONÇA, 2016, p. 183-194). Aquando em Coimbra, sua cidade natal, Abranches teria sido editor de revistas como *Cadernos de Juventude* (1937), *Altitude* (1939) e da “Coleção Vértice”, da editora Portugália que, a propósito, era de sua propriedade – é no interior destes empreendimentos literários que a agitação neorrealista coimbrã ganha corpo na década de 1940 (ROCHA, 1989, p. 32; 2000, p. 162 e SARAIVA; LOPES, 1989, p. 1103). Desabalou para Lourenço Marques em 1944 (“meio fugido”, segundo Rocha, 2000, p. 162) e logo se emprega na Minerva Central, principal livraria e editora da colônia. Em 2 de julho de 1944 faz vir a lume “Sulco – Página de Artes e Letras do *Notícias* de domingo para gente moça”, no interior do jornal *Notícias* (1926-ainda publicado); “Sulco” receberia apenas mais 16 números, até 4 de março de 1945. A partir de 1949, Abranches se tornaria um impulsionador da revista *Itinerário*: publicação mensal de letras, arte, ciência e crítica (1941-1955) e, desde o periódico ou desde as bancadas da livraria, faria circular largo repertório neorrealista português, obras de romancistas do nordeste brasileiro, revistas brasileiras e, especialmente nas páginas dos

periódicos, encontrariam espaço para publicar os mais variados escritores locais. O historiador Ilídio Rocha considera que (1989, p. 35, *sic*):

Pelos versos, que citam e até são às vezes dedicados a Jorge Amado, que falam do Carnaval do Rio, do Harlem e dos cantores de jazz americanos, compreendemos o quanto do caminho preconizado e facilitado pelo Abranches fora seguido. E sentimos-lhes as raízes, quiçá mais claras num Rui Nogar (Moniz Barreto) ou num Jose Craveirinha, que ficaram e continuaram: os neo-realistas portugueses, a prosa dos brasileiros da denúncia nordestina, a poética em muito de Jorge Amado dessa altura e as crónicas e às vezes crónicas-poéticas do Cruzeiro e da Manchete (Carlos Drumond de Andrade, Cecília Meireles, Fernando Sabino, Rubem Braga e, até, Manuel Bandeira). Raízes que deram como fruto uma poesia ainda hoje talvez mais de Moçambique do que moçambicana – mas declaradamente de denúncia do colonialismo e do racismo e agora sim, definitivamente, não colonial.

Decerto, Abranches não fora o primeiro a pensar na autonomia ou dependência de um meio intelectual, cultural e literário em Moçambique (alguns outros casos serão observados na sequência). Entretanto, sua posição privilegiada como reconhecido intelectual e empreendedor de cultura na colônia de Moçambique atribui peso diferenciado às suas proposições e análises. Se há controvérsias em relação à exata estatura de sua contribuição para o desenvolvimento da literatura moçambicana (cf. a esse respeito como Ilídio Rocha, 1989, p. 31 atribui papel central ao português enquanto Fátima Mendonça o minimiza em 1988, p. 8), parece assente na fortuna crítica que é a partir da influência da revista *Itinerário* e de sua contribuição na divulgação de um largo espectro literário de Portugal e do Brasil (contribuição de Abranches, para a qual também colaboraram o neorrealista Afonso Ribeiro e também o crítico Carlos Alberto Lança, conforme FERREIRA, 1987, p. 167), que uma “nova literatura” passa a ser produzida no país com uma verve política muito mais acentuada (cf. MENDES, 1982, p. 31; KNOPFFLI, 1974, p. 7-8; MENDONÇA, 1988, p. 8-10, MANUSSE, 2008, p. 30-31; FERREIRA, 1987, p. 166-167²). Para que esta análise continue na história de uma proposição crítica, é importante considerar, portanto, como a proposição de Abranches acerca dos gêneros literários no processo de constituição e desenvolvimento de uma literatura moçambicana emancipada produziu um significado muito mais que circunstancial, se proliferando para além das conjunturas de sua elocução.

Apesar do valor da elocução de Abranches desde seu *locus* enunciativo relativamente privilegiado no contexto cultural da colônia, entretanto, há indícios de que o português não falava solitariamente acerca do nascimento poético de uma literatura moçambicana e, tampouco, ele próprio teria feito uma inferência absolutamente original. Outros fatores contribuíram sobremaneira para que essa proposição crítica se proliferasse e impregnasse de modo incontornável o discurso

² Fátima Mendonça retoma um artigo de Abranches publicado “anos depois” de sua comunicação em 1947 o português em que celebra a aparição de Noémia de Sousa no jornal *Notícias*, de Lourenço Marques; afinal, a própria Noémia reconheceria esta circunstância como fundamental para a circulação de sua obra (MENDONÇA, 2016, p. 183-184).

sobre a literatura moçambicana, elegendo obras e autores a um processo de constante releitura e relegando outras tantas obras e autores a um processo de quase olvido e completo distanciamento temporal.

Aquando do famigerado 1º Congresso da Sociedade de Estudos da Colónia, em 1947, havia apenas um ano que o historiador Alexandre Lobato (1915-1986) havia publicado em *Mundo português, Revista de Actualidades do Império*, em Lisboa, um texto que acabaria ganhando um valor basilar na história da literatura moçambicana: “Poesia moçambicana: Rui de Noronha o esquecido”. Neste texto, o historiador relembra sua convivência pessoal com o poeta Rui de Noronha enquanto colega do “Liceu [5 de Outubro] de Lourenço Marques” (a partir de 1937, Liceu Nacional Salazar e, após 1976, Escola Secundária Josina Machel). Curto, mas carregado nos tons de descrição pessoal, o texto de Lobato enfatiza as feições etnoculturais de Noronha, pelo que encontra condições de defini-lo como: “um moço baixo, atarracado, forte, dum mulato quase preto, carapinha cerrada, olhos negros, brilhantes, muito vivos, e lábios grossos” (LOBATO, 1946, p. 356). Tal exposição do poeta não deixa de assumir alguns traços românticos, “Não estudava, e atamancava as lições como podia. Mas lia muito, lia tudo, era, para a nossa idade e para as nossas possibilidades, bastante culto e já nessa época versejava e publicava poesias [...]. Foi talvez por ser poeta que não concluiu o curso” (ibid., loc. cit.). É justamente no ínterim de noticiar a morte e o impacto afetivo que a notícia causou em si próprio que Lobato emite a sentença: “Vim a saber, passados anos, que morrera, e senti a mágoa de se ter perdido assim um grande poeta português e o *primeiro poeta moçambicano*” (ibid., loc. cit. – destaques acrescentados).

No texto de Lobato, Rui de Noronha é definido como um poeta português e, ao mesmo tempo, eleito o primeiro poeta moçambicano, sem que isso apresente qualquer índice de contradição. As razões que levam essas definições, com aparência sumária, a emergirem no texto do historiador laurentino aparecerão logo adiante, mas pela pena citada do “tenente Caetano Montez”, por ocasião da primeira publicação do poema “‘Quenguelequeze’ (Lua Nova)” na revista *Moçambique – Documentário Trimestral* em março de 1936³. Com efeito, Ilídio Rocha define tal periódico como uma “revista de propaganda oficial”, que circulou em Lourenço Marques entre 1935 e 1961, e o tal “tenente” a quem Lobato se refere, se trata de Caetano de Carvalho Montês (ROCHA, 2000, p. 330,

³ Segundo Fátima Mendonça (2006, p. 166), o poema teria sido publicado no número V de *Moçambique – documentário trimestral*, em janeiro, fevereiro e março de 1936 em uma versão abreviada e ligeiramente diferente de outra, publicada em *O brado africano*, ano XIX, nº 818, em 1 de agosto de 1936, em que consta uma diferença de trinta e cinco versos a mais, além de um subtítulo “(Lua nova)” após o título. Segundo a pesquisadora, “Tendo tido acesso ao respectivo dactiloscrito, não tenho dúvidas quanto à sua autenticidade. Contudo, tornou-se praticamente a única versão conhecida, tendo a versão, posterior e mais extensa, publicada em *O Brado Africano*, ficado esquecida” (ibid., loc. cit.).

MARGARIDO, 1980, p. 25), antigo diretor do Arquivo Histórico de Moçambique, autor de algumas obras sobre história e etnografia colonial do território moçambicano. O texto citado do tenente Montez parece ser maior que o próprio trecho autoral de Lobato, mas é impreciso definir isso, já que o uso das aspas é aleatório e pouco criterioso, e não é possível saber, desde o texto de Lobato, o que foi citado e o que é autoral. De todo modo, as razões pelas quais é possível afirmar que Noronha seja “o primeiro poeta moçambicano” surgem a seguir (LOBATO, 1946, p. 357):

Primeira manifestação de uma verdadeira poesia moçambicana, cantando e louvando os temas tradicionais da raça negra, “Quenguelequeze” abre-nos horizontes novos no esforço persistente que se tem feito para a compreensão da alma indígena que não é nada o espírito amorfo e rude que muitos supõem.

Rui de Noronha soube dar-nos o ritmo da festa, estonteante, perturbador, fantástico, como ele diz. Já viram às ocultas os negros danças, livres da presença incômoda dos brancos, as danças frenéticas em que pela mímica contam uma história que tem um motivo rítmico de origem religiosa?

A vida, para o negro, é um sudário de trabalhos, fatalidades, perigos e desgraças. É preciso evitar tudo isso. Para tanto é preciso cumprir religiosamente os ritos sagrados prescritos pela tradição.

A questão de ser “poesia moçambicana” aqui prende-se intimamente às seguintes dimensões: 1) do ser negro, ter acesso à dimensão cultural de uma categoria rática (a “cultura dos negros”, vista em caracteres pitorescos e exotizantes), 2) também à possibilidade de compreensão da “alma indígena” e tradução dessa “alma” para a compreensão (do branco?), 3) bem como da transparência do “sudário de trabalhos” que configura a “vida, para o negro”. Não à toa, Lobato, *manu propria*, ao final do texto, olvida o fato de ter principiado a dizer que Noronha era “mulato”, para revelar que o poeta “conhecia como ninguém estes ritos tradicionais”, já que era “ligado ao meio indígena, possuía sobre qualquer europeu que queira interpretar a alma negra a vantagem de ter dele a língua materna e de a compreender bem”, já que “o preto nunca se abre com o branco”, e para Rui de Noronha, supostamente, “a vida indígena não tinha segredos, que os pretos o consideravam dos seus, pela cor, pela raça, pela língua” (LOBATO, 1946, p. 358). Tal ponto de vista considera Rui de Noronha como o poeta pioneiro da literatura moçambicana justamente porque consegue, como supostamente “negro”, se referir a diversas dimensões culturais dos “negros” de modo que branco algum conseguisse; isso acabou por se consagrar como um ponto incontornável na análise do surgimento de uma literatura moçambicana.

Após a morte do poeta, em 25 de dezembro de 1943 (havia nascido a 28 de outubro de 1909), um grupo de intelectuais (entre os quais Rodrigues Júnior⁴) diligenciou e entregou ao Dr. Domingos

⁴ É o próprio Rodrigues Júnior (1951, p. 126-127) quem revela quais são esses amigos: “Willy Waddington, João dos Santos, Manuel João Correia, Humberto Soares, Miguel da Mata, Fernando Redondo, Carlos Simões e o autor dessas

Reis Costa, respeitado professor da colônia, o tratamento do seu espólio e a edição póstuma de um volume de seus sonetos (edição esta envolta em incontáveis problemas e distorções, cf. MENDONÇA, 2006). Após o lançamento do volume em abril de 1946, Reis Costa apresenta comunicação em julho do mesmo ano no Sindicato dos Empregados de Comércio e Indústria de Lourenço Marques, em que alega, novamente em traços românticos, “o que em Rui de Noronha o impõe sobretudo à nossa atenção é a simpatia de todos os homens para quem a base da vida social deve ser a justiça, é o seu drama africano expresso com desejo e moderação de versos” (REIS COSTA, apud MENDONÇA, 2006, p. 14). O mesmo Reis Costa, no prefácio à famigerada edição de sonetos de Rui de Noronha, diria também que se trata de o “primeiro [poeta] da sua raça a aparecer em Moçambique, a mais nobre e dolorosa expressão lírica do povo africano na terra portuguesa, e seu mais ardente porta-voz” (COSTA, 1946, p. 10). Aquele caráter etnocultural atribuído por Lobato à poesia de Noronha, que a permitia ser vista como moçambicana (a primeira), formado por uma afetação pela “vida do negro sudário de trabalhos”, encontra formulação correlata no texto de Reis Costa, na forma de “drama africano”, preocupação daqueles que defendem uma vida justa, muito embora identificada agora com “moderação de versos”, o que faz referência à opção pelo soneto e à linguagem de inclinação romântica.

Proposição semelhante será arduamente defendida pelo próprio Rodrigues Júnior em diversos momentos. Um dos mais relevantes, entretanto, se encontra na obra que resulta da polêmica que trava com o próprio Alexandre Lobato por ocasião do lançamento de “Cinco poesias do mar Índico”, de Orlando Mendes na *Seara Nova* (de Abranches) em abril de 1947 (nº 1029, p. 257). Nas páginas do jornal *Notícia*, Rodrigues Júnior intenta responder a uma resenha de Lobato acerca dos poemas de Orlando Mendes, em que o historiador teria acusado a pobreza geral e falta de originalidade do meio cultural de Lourenço Marques. Para isso, Rodrigues Júnior publica uma série de ensaios no mesmo jornal entre 1949 e 1950, e posteriormente os reúne em volume chamado *Para uma cultura moçambicana* (1951). Rui de Noronha ocupa lugar de destaque nesta obra de Rodrigues Júnior, que, a propósito, principia a parte de seu estudo dedicada à poesia com artigo de título “Rui de Noronha – o esquecido”, glosando título semelhante do interlocutor. Em traços novamente românticos, de um “Homem” que “sangrou grande dor” (RODRIGUES JÚNIOR, 1951, p. 99), Noronha está posto aqui em posição muito próxima àquela que os demais contemporâneos o tinham posto; a

linhas”; adiante, revela também consciência sobre os problemas editoriais que cercam a obra de Noronha: “Os seus amigos confiaram esse tesouro a mãos que o profanaram, sem hesitação, mutilando a obra do Poeta” (ibid., loc. cit.).

propósito, o próprio Rodrigues Júnior cita também a apresentação feita pelo tenente Caetano Montez para concluir que (ibid., loc. cit.):

Em “Surge et Ambula” vem à superfície o despertar que o poeta sentiu desse Mundo que era nele, como o é em todos os homens da sua raça, apenas canto, anseio de melhoramento do agregado em que “ele” foi posto – e que o não teria sido se a África tivesse deixado de ser campo de luta pelo engrandecimento do “seu” homem, desse homem sem alma, matador do próximo num Mundo sem fé nem lei.

Ora, é preciso perceber nessa polifonia discursiva que se propaga no ambiente literário de Lourenço Marques de então a confluência entre alguns fatores: por um lado, há o prognóstico lançado por uma figura do porte de Abranches em 1947, afirmando e anunciando que uma literatura emancipada nasceria em Moçambique ligada a aspectos etnoculturais (o “negro no seu aspecto humano”), com uma voz coletiva e pela via primeira da poesia. Por outro lado, à mesma altura, falece Rui de Noronha, deixando um espólio e um reconhecimento tal que permitia aos críticos aqui arrolados concluir que, com a morte do poeta, nascia então a voz de um primeiro poeta moçambicano, fazedor de poesia moçambicana, ligado à uma atribuída origem “negra” e, justamente por isso, revelando uma capacidade singular de produzir um discurso translúcido ao “drama do negro” e às questões culturais, sublimadas, mormente, nos poemas “Surge et Ambula” e “Quenguelequêzê!...”. A morte de Rui de Noronha, ocorrida no natal de 1943, opera neste sentido como um evento que ressurge como um marco nos anos de 1946 e 1947, em meio a um amplo debate acerca da viabilidade, natureza e existência de uma literatura moçambicana em língua portuguesa.

Neste quadro geral, os discursos críticos cumprem a função de *eleger* Rui de Noronha como a primeira voz de uma poesia moçambicana, baseados em critérios rácicos e etnoculturais que permitem que a obra do poeta seja vista como um ponto de conexão entre a escrita literária em língua portuguesa e a dimensão simbólica das culturas locais, encaradas como oprimidas pelo excesso de trabalho decorrente da colonização. Segundo esta visão, tais culturas encontrariam alguma forma de representação ou configuração estética na voz do poeta – malgrado todos os críticos apelarem para apenas um poema capaz de demonstrar essa conexão cultural (“Quenguelequêzê!...”) e apenas outro capaz de demonstrar uma consciência africana de atraso (“Surge et Ambula”), e todo o restante de sua obra simplesmente não seja enquadrada sob esta perspectiva culturalista e étnica. É preciso ressaltar, entretanto, que tal eleição está em detrimento de toda uma história literária que antecede a virada da década de 1940 para 1950 em Moçambique que não entrou na equação dos críticos aqui arrolados para a constituição de Rui de Noronha enquanto “primeiro poeta moçambicano”. Nesta visão predominante, todo um histórico de

circulação literária com o qual Rui de Noronha dialoga com intensidade está em prejuízo de um pioneirismo definido criticamente, que seleciona o poeta como primeiro, relegando os mais antigos ao olvido. Para que seja possível discutir esse ponto, é preciso recorrer a alguns poucos dados de história literária que, *a vol d’oiseau*, possam oferecer argumentos. Sem o objetivo de constituir efetivamente uma história da literatura, vejamos a seguir alguns casos que servem para iluminar a história da proposição crítica e colocá-la em perspectiva: trata-se da recorrência de uma tradição literária (mesmo no sentido que atribui o prof. Candido ao termo em 2013, p. 28-39) e de uma evidente articulação entre obras e escritores em período anterior a Noronha que, se não apresentam alguma autoidentificação “moçambicana”, pelo menos demonstram uma consciência “africana”.

Na metade do século XIX se afigura o poeta Jose Pedro da Silva Campos e Oliveira, nascido na Ilha de Moçambique em 1847 e lá falecido em 1911, tendo passado muitos anos de sua vida em Goa e Margão. Segundo Ilídio Rocha (2000, p. 364), foi o editor, proprietário e diretor da *Revista Africana*: periódico mensal de ilustração e recreio, a primeira revista literária de Moçambique, publicada desde a Ilha, com três números em 1881, dois em 1885 e um em 1887; foi também autor de um *Almanaque popular*, publicado em Margão em 1864, 1865 e 1866. Segundo Manuel Ferreira (1985), como escritor, fez circular algumas dezenas de crônicas por vários veículos de imprensa do período, em que revela um tom humorístico e uma consciência da diversidade cultural da colônia (ibid., p. 45-52); também publica um conto ficcional de tema passionai e diversos poemas, dos quais, segundo as recolhas do estudioso, totalizam ao menos quarenta possíveis de serem lidos hoje. Ferreira não hesita ao deduzir que Campos Oliveira “deverá ser considerado o primeiro poeta moçambicano, concorrendo todas as hipóteses para afirmarmos que outro não houve antes dele” (ibid., p. 68), e se antecipa a demais argumentos, considerando que “as preocupações de índole social, ou contra os abusos da administração, circunscreviam-se a um certo jornalismo e não eram, por norma, entendidas como tema criativo” (ibid., p. 70); atribuindo historicidade ao poeta, afirma que “não é assim de todo descabido despenalizar Campos Oliveira de uma pressuposta falta pela qual, em bom juízo não será responsável. Ele é, na arte poética, comparsa dos ‘bardos’ românticos do exterior. Que ele se dava ao luxo de bem citar [...]” (ibid., loc. cit.; cf. também FERREIRA, 1987, p. 35-37).

Praticamente coincidindo com o período de atividade poética de Campos Oliveira, assoma, em 1891, a publicação dos *Sons orientaes*, de autoria de Arthur Serrano. Este seria o “primeiro livro de versos publicado em Moçambique” (CAVACAS; GOMES, 1998, p. 71). Ferreira e Moser (1983, p. 205), afirmam que, aquando de sua publicação, Serrano era diretor do jornal *A situação*. Com efeito, este periódico foi publicado em Lourenço Marques em 1 de fevereiro de 1890 e contou com 5

números até 5 de março do mesmo ano (ROCHA, 2000, p. 369). Arthur Serrano teria contribuído também com poemas e crônicas no *Novo almanach de lembranças luso-brasileiro* sob o pseudônimo de “S. Rano” entre 1884 e 1906 (FERREIRA; MOSER, 1983, p. 205; ROCHA, 2000, p. 370). Apesar que Cavacas e Gomes digam que *Sons orientaes* “podia ser escrito fora de África” (1998, p. 71), tal obra se encerra com um epílogo intitulado “Aos que leram” em que o autor revela que “Quizemos fazer um livro puramente africano, mas não podémos conseguil-o tão absolutamente como desejávamos. Versos unicamente feitos em Africa, e impressos em typographia africana, são eles; mas ambicionavamos que fossem prefaciados por um poeta d’Africa” (SERRANO, 1891, p. 91).

O prefaciador a quem Serrano se refere é ninguém menos que Campos Oliveira, “o unico poeta que possuímos” (ibid., loc. cit.), que recusou o convite por um motivo que não se desvenda exatamente no texto. Tal epílogo, entretanto, sugere ter apenas a função de apresentar queixa pública pela negativa do “homem de letras tão justamente apreciado” (ibid., loc. cit.), pelo que se vê (ibid., p. 92): “Aos cegos, faz bem sempre a esmola d’um bordão ou d’um braço onde se encoste, e o poeta foi duramente impellido por influencias próprias a deixar-nos cahir no pelago onde cahimos, sem pensar que, chegando vivos ao fim da ingreme ladeira, havíamos de dizer bem alto quanto fora deshumanitario e falta de caridade”. Ou seja, tal posfácio revela a circulação e recepção da poesia de Campos Oliveira na escrita de Serrano, e apesar do confesso fracasso de se produzir uma “poesia africana”, revela também essa preocupação, afinal. Não é demais lembrar, entretanto, que é nesta obra de 1891 que aparece o “Canto da guerra vatua (Assibinhaia)”, extenso poema em dezessete quadras que consiste na primeira⁵ aparição literária do soberano “Gungunhana” (posteriormente convertido em tópica literária em Moçambique) enquanto este ainda imperava sobre todas as terras ao sul do Zambeze.

Em 1908 surgirá o Grémio Africano de Lourenço Marques, organização de cunho social e político que agregará um contingente de assimilados negros e mestiços em atividades culturais (NEVES, 1989; ZAMPARONI, 2007). Do seio do GALM surgirá, em 1918, o longo e importantíssimo *O brado africano* (1918-1974)⁶, continuação de *O africano*, o primeiro periódico da associação que veio a lume na virada de 1908 para 1909. Ambos os periódicos formam um projeto encabeçado pelos irmãos João e José Albasini, organizado em até três línguas: português, ronga e inglês. No entorno

⁵ Cavacas e Gomes (1998), p. 70 e 71, se referem a uma edição de “*Canto da Guerra Vátua*” [sic], em edição do autor em 1890. Não existem maiores informações a respeito dessa edição. Ressalte-se que, de seguida, ao referir os *Sons orientaes* publicados em 1891, os próprios autores referem a esse volume como “o primeiro livro de versos editado em Moçambique”.

⁶ *O brado africano*, durante uma intermitência entre 1932 e 1933, chamou-se *O clamor africano*.

desses periódicos, gravitam um grupo de intelectuais de atuação intensa, responsáveis pelo desenvolvimento de uma consciência social, cultural e política local, consolidada através da escrita em gêneros jornalísticos e mesmo literários. Destacam-se, além dos irmãos Albasini, a figura de Estácio Dias (1877-1937) (ROCHA, 2000, p. 236-237; ZAMPARONI, 2007; ROCHA, 1996, p. 29-48). João Albasini (1876-1922), ou Nwandzengele, seu nome ronga, se revelará um profícuo cronista nas páginas dos periódicos em que trabalha por toda a vida, expressando uma aguda consciência política crítica em relação ao poder colonial em Lourenço Marques. Após sua morte em 1922, um livro epistolar póstumo é organizado por Marciano Nicanor da Sylva e publicado em 1925, intitulado *O livro da dor (Cartas de amor)*, que reúne cartas de Albasini a um amor platônico que alimentou em relação a Micaela Loforte. Será a pungente rejeição sofrida pelo enunciador das cartas de amor reunidas na coletânea que farão transparecer o drama do assimilado aceito parcimoniosamente na sociedade colonial (como bem observou NHAMONA, 2016, p. 94, cf. também NOA, 2017, p. 25-28).

Além de toda a importância política que decorre da prática de crônicas e editoriais em *O africano* e em *O brado africano*, será também nas páginas desses periódicos que uma quantidade imensa de literatura circulará e estreias literárias acontecerão. Algumas, inclusive, consistindo em marcos, como é o caso do folhetim *Na terra ubérrima*, de autoria do próprio Estácio Dias. A novela é publicada entre o número 482 de *O brado africano*, em 29 de junho de 1929, e o número 507 do dia 5 de abril de 1930, alternando seu subtítulo ora para “Coisas passadas”, ora para “Viagem ao prebostado” (NHAMONA, 2016, p. 96-97). A novela narra, a propósito, a história de um pequeno proprietário de terras situadas na fronteira entre o domínio dos portugueses e o domínio de Mudungazi (novamente, o Ngungunhane), justamente durante o conflito que levaria o soberano de Gaza ao exílio, após a campanha chefiada por Mousinho de Albuquerque (terminada em 1897), que surge agora como personagem histórico. Após a derrota de Gaza, a propriedade seria efetivamente dominada pelos portugueses, mas não plenamente colonizada. Como constata Nhamona, após alguns anos, o antigo proprietário retorna à terra e percebe que “continuava abandonada e num estado deplorável, tendo tornado a empreitada de conquista inútil e a colonização uma coisa ainda por se fazer, em virtude de continuar a ser um lugar inóspito” (ibid., p. 100). O folhetim de Estácio Dias pôde atravessar as décadas sob o completo olvido da crítica, que preteriu o empreendimento desses jornalistas e literários em favor de outros pioneiros, mas não passou sem reverberações à época.

Afinal, teria sido a partir de 1928 que passaria a publicar crônicas e poemas nas páginas de *O brado africano* (nº 445 e 446) o escritor Augusto C. Adonis B. de Conrado, negro, nascido em 6 de

junho de 1904 em Inhambane. Autor, em rigor, de apenas três livros publicados: *A perjura ou A mulher de duplo Amor (Breve novela simples)* – Ensaio literário, de 1931; *Fibras d’um coração (Prosas simples com pretensão a versos)* – Ensaio literário, publicado em 1933 (embora a folha de rosto do volume diga “1931”) e *Divagações! Tentames literários*, este publicado em Lisboa em 1938 (WHITE, 1984; LEMOS, 1986a e b). Com uma vida agitada, o escritor terá trabalhado em diversas partes do país, passando pelo Niassa, por Tete e também por Lourenço Marques. *A perjura* configura-se ao lado de *Na terra ubérrima* como uma das primeiras prosas de ficção produzida por moçambicanos, já que, ao contrário da obra de Dias, publicada em folhetim, a obra de Conrado é a primeira publicada em livro. Apesar que o tema de *A perjura* seja um motivo passionai – a história de uma mulher que, casada, se apaixona por um amante italiano com quem foge –, o autor encontra ensejo para desenvolver longa reflexão a respeito das desigualdades da sociedade colonial em tom tão aguerrido que se sobressai no cenário da época (CONRADO, 1931, p. 31-33; apud LEMOS, 1986b, p. 48-49):

O homem depára pela primeira vez na Avenida [...] com uma belêsa gloriosa de Mulher [...]. Mas ela é uma burguêsa de sangue azul [...] E êle? Um pobre diabo de mais baixa condição mediocre. [...] Mas, impulsionado impavidamente [...] escreve a dama... Se todos os hómêns são iguais perante os Evangelhos [...] como podem deixar de não ser iguais perante aos hómêns iguais?! [...] ... A diferença que há é que uns possuem habilidade de intrujar os outros e com essas intrujisses conseguem usufruir, angariar toda a espécie de confôrto que lh’os fazem viver num absoluto esquecimento [...] – Ninguém ignora, porém, que os imbecís poltrões, os pifios glutões insaciáveis que se sustentam e engordam-se de sangue dos inocentes, lá do poder, lá do poleiro, não fazem senão convidar [...] toda a cambada que lhes ligam para a farta gamela... [...] depois de esta canalhada toda se empaturrar e embebedar-se á custa do suor e de sangue das almas por ela espoliadas, [...] é que se sente patriota capaz de provocar esta ou aquela Nação em nome da Pátria, para depois cobardemente fugir que nem umas lebres, empurrando para o fogo dos canhões cruéis dos inimigos provocados aos espoliados – esfomeados para sevindo-lh’a de trincheiras, serem injustamente dezimados deshumanamente pelas metralhas.

Trata-se de um texto atento aos problemas locais gerados pela desigualdade racial no bojo da colonização portuguesa, que produz discurso muito carregado de animosidade; tal tom aguerrido estará, de algum modo, presente também na poética de Augusto de Conrado. Desde já, é possível evidenciar um tom localista muito preciso em poemas como “Meu Inhambane!” (CONRADO, 1933, p. 44-46) ou “Lourenço Marques” (ibid., p. 37-38), “Mulher indiana!” (ibid., p. 40-43) ou também “Africana!” (1938, p. 56). Outrossim, destaca-se também certo tipo de patriotismo que integra o tom localista à ideia de uma pertença lusitana, como em “Portugal!” (ibid., p. 11-12), “O cavaleiro português!” (ibid., p. 31-32), “Pátria!” (ibid., p. 50). Alguns poemas há, entretanto, em que a dimensão patriótica surge ligeiramente modificada, revelando nas entrelinhas dos versos uma sugestiva consciência emancipatória, como no poema “Redempção de humanidade” (“Mas eis ahí raiando o dia formoso da divina, loura / Redempção, do santo amôr, da vida e da ‘Liberdade’! [...] Eis

a chegada da desejada ‘Hora’ / Bendita de humanidade”, 1933, p. 75-76) ou “Liberdade!” (“... Gentes!... De joelhos todos!... Saüdemos a Aurora, / A Euletéria que além, no cume, acaba agora / de despontar! ... Saüdemos a Luz da Verdade!..., 1938, p. 12), ou também o poema “Africa! Minha querida mãe!” poema pelo qual, segundo White (1984, p. 47), o poeta teria sido preso: “ – Tu és santa! oh martyr da sorte inglória! / Oh minha querida e santa abnegada Mãe! / Fazendo bem aos despotas que te vexam lançando-te ignomínias! / Aos que te cravam setas envenenadas no c’ração!” (1938, p. 90).

Nesses versos há, portanto, a revelação de uma consciência emancipatória subversiva sugerindo o fim do despotismo entre nações que gera a exploração do continente africano. Além dessa consciência da exploração em escala continental, entretanto, interessa para esta análise poemas como “Dor!”, em memória de José Francisco Albasini, de 12 de agosto de 1935. José Albasini, o “Bandana”, era o referido irmão de João do Santos Albasini, e, com efeito, morreria em 1935 tuberculoso (PINTO, 2012, p. 95-112). Trata-se de um conjunto de poemas fúnebres de forte tom encomiástico, composto por seis sonetos italianos em versos heroicos. Neles, o Bandana é descrito sempre como um herói, um mártir, um mestre e um professor. Os interlocutores são “irmãos”, chamados à lamentação da morte, ou então a tal “Mãe”, que surge no intertexto com o poema “Africa! Minha querida mãe!”. No último soneto do conjunto, especificamente, surgem alguns versos de interessante valor para esta análise:

A vossa obra fulgente e grandiosa realça
rastro de luz que eterna há de refulgar
gerações de africana grei, há de brilhar
nas páginas do livro dos mártir’s da raça!...

Mestre! honraremos-te a memória na escabrosa
senda e na luta! [...]

O pronome possessivo que abre o primeiro verso é seguido de uma nota de rodapé que trata de enumerar uma “pléiade” de nomes aos quais o pronome se refere. Trata-se de uma lista com quarenta nomes de intelectuais, jornalistas e ativistas ligados às associações do início do século XX, entre os quais é possível ver personalidades ligadas ao Grémio Africano de Lourenço Marques, quais sejam: João dos Santos Albasini, José Francisco Albasini, o próprio Estácio Dias, Karell Pott⁷, Joaquim Swat; além desses, é citado ninguém menos que Marcus Garvey – ativista negro jamaicano, falecido em 1940, responsável pelo desenvolvimento de uma corrente de pensamento ligada à ideia de

⁷ Karell Pott, a propósito, segundo Zamparoni, 2007, p. 131, teria sido ativo militante do GALM, e “o primeiro e então único advogado mulato de Moçambique”; segundo Nhamona, 2016, p. 94, Pott teria disputado a liderança de *O brado africano* com José Albasini e o próprio Estácio Dias.

“redenção da África” – tal referência demonstra a relação de Conrado com a dimensão reivindicatória de negros em âmbito internacional. Outro nome de relevância que integra a “pléiade” de Conrado é o próprio Rui de Noronha que, a propósito, surge em uma nota preposta ao próprio volume de *Divagações!* Nesta nota, com certo tom de ironia, inclusive, Conrado revela um encontro com Rui de Noronha em Nampula, ocasião em que este fosse interpelado a respeito do porquê não colaborava com os periódicos locais, ao que o poeta revelaria que era impossível, já que se encontrava em “ambiente carregado e aborrido” (CONRADO, 1938, p. 5). Augusto de Conrado leva algumas linhas para se comparar com Noronha e arrematar a nota de abertura: “Se o senhor Rui de Noronha [...] não pode produzir porque o ambiente só serve para apoplexia de ânimo e de inteligência, que farei eu que vivo em muito peores circunstâncias que êle?” (ibid., loc. cit.). A quantidade de epítetos que sempre acompanha a entrada do nome de Rui de Noronha sugere ou exagero de vênio ou ironia: “poeta insigne que muita gente conhece”, “poeta que toda a gente lê”, “poeta consagrado” ou “poeta que muita gente conhece, e consagrado, pelas transcrições que os jornais têm feito dos seus versos”, “poeta consagrado” (ibid., p. 5 e 6).

Esta breve revisita a alguns momentos da história literária de Moçambique entre o século XIX e o início do XX deve servir, segundo o fim que se tem aqui perseguido, para demonstrar que o pioneirismo definido criticamente alguns anos após a morte de Rui de Noronha não deve ser visto em detrimento da ocasional circulação de textos que criou, a propósito, ambiente propício para a emergência da própria obra poética de Noronha. Ainda que interlocuções, citações, intertextos e demais ressonâncias só se revelassem com algum labor comparativo a partir da obra poética de Rui de Noronha, essa relação não deixa de ser flagrante em sua obra de crônicas. Será, por exemplo, na comemoração do 13º aniversário de morte de João Albasini, comemorado no dia 16 de agosto de 1935, que Rui de Noronha fará circular por *O brado africano* (nº 769, de 17 de agosto de 1935) texto de crônica em que afirma “quando um dia se escrever a História do grande movimento intelectual da nossa Raça nesta Colônia, iniciado há cerca de vinte anos, dois nomes haverão de destacar-se dentre os muitos outros que de ano para ano vão surgindo e vão formando como que os degraus de pedestal onde se hão de erguer nossas reivindicações sociais” (NORONHA, 2006, p. 71). Rui de Noronha, portanto, encontrava-se integrado a um meio intelectual e cultural cuja consciência de relativa autonomia criou condições para a emergência de sua obra bem como da obra de todos os seus pares.

Os escritos desses autores revelam integração e articulação interna em uma tradição intelectual (mais do que literária, já que o próprio Noronha se refere ao “movimento intelectual da

raça”) que, ainda que rarefeita, não é absolutamente inexistente. A eleição de Noronha como primeiro poeta moçambicano, não parte exatamente do interior deste meio intelectual (ainda que seja reconhecida por ele, como se viu na nota de Conrado), mas de alguns nomes de importância na sociedade colonial, brancos, que ansiavam por encontrar aquela poética que revelasse, em língua portuguesa, os dados culturais e rítmicos traduzidos esteticamente. Ainda que isso não explique absolutamente a posterior permanência de Noronha na posição para o qual foi eleito, é preciso considerar as relações pessoais que manteve com nomes como Rodrigues Júnior ou o próprio Alexandre Lobato e como sua morte o situou numa posição de mártir de cariz romântico. Além disso, a eleição de Noronha como primeiro poeta moçambicano no final da década de 1940 corresponde, por outro lado, ao cumprimento da sentença inicial de Abranches de que a poesia seria o caminho natural de surgimento de uma literatura emancipada em Moçambique, como se tratasse de um vaticínio a caminho de um devir inevitável. Se tal movimento eletivo é especialmente relevante para a revelação de uma literatura autônoma em momentos de assimilação cultural, racismo e etnocentrismo intenso no interior da colônia, por outro lado, ofuscou a existência de um conjunto de escritores articulado e consciente, solapando, inclusive, e isso é muito importante para esta análise, a existência de uma literatura em *poesia e prosa* anterior à década de 1940 em Moçambique.

Ainda que a eleição de Rui de Noronha como primeiro poeta moçambicano seja aqui vista como a base histórica de uma forma de ver a literatura moçambicana, há outros fatores que contribuíram para que tal sistema literário fosse sempre visto como um fenômeno essencialmente poético e pouco prosaico. Na entrada da década de 1950 há dois eventos que são de fundamental importância para isso: a publicação da primeira antologia literária de um país africano colonizado por Portugal, a “Separata da Mensagem dedicada à Poesia em Moçambique”, organizada por Orlando de Albuquerque e Vítor Evaristo, em 1951, e a publicação da revista *msaho*, editada por Virgílio de Lemos, Domingos de Azevedo e Reinaldo Ferreira, em 1952. A antologia já trazia num texto de abertura a proposta de que “mostrar um pouco de Moçambique aos moçambicanos na Metrópole”, reunindo “os principais nomes de poetas moçambicanos” (UCCLA, 2014, p. 15). Tal empreendimento derivaria do chamado “Grupo Moçambicano de Coimbra”, ligado à sucursal coimbrã da Casa dos Estudantes do Império, segundo o próprio Orlando de Albuquerque (ALBUQUERQUE; MOTA, 1996, p. 29) e Alfredo Margarido (2005, p. 14). É de se ressaltar, como bem analisa Margarido (ibid., loc. cit.) que, embora tal antologia apresentasse relativa hesitação em afirmar qualquer “moçambicanidade” da poesia apresentada ali (talvez daí a configuração do próprio título, “poesia

em Moçambique” e não “poesia moçambicana”), não deixasse de constar, como “o início de uma consciencialização poética moçambicana” (ALBUQUERQUE; MOTA, 1996, p. 30).

A hesitação verificável na antologia coimbrã ecoa também na revista *msaho*, como sugere a apresentação do número, assinado pelo poeta moçambicano Virgílio de Lemos, denominado “apresento” (LEMOS, 1952, p. 2, *sic*):

contra todas as previsões e contra toda a expectativa temos neste momento a consciência de que a poética de “msaho” não constitui uma corrente distinta e diferenciada com raízes vincadamente moçambicanas [...] mas o que nesta primeira folha revela ainda desencontro estético, formal ou expressivo, numa segunda ou terceira folha poderá tornar-se homogénio e vir a definir uma força resultante do contacto com os elementos nativos que hoje ainda formam uma massa disforme, dependente e incolor.

Dependência, ausência de cor e forma, rumo ao encontro com os “elementos nativos” ainda por se fazer: assim se definia a poesia moçambicana em 1952 no periódico *msaho*. Em alguns esforços críticos mais contemporâneos, tornou-se comum considerar o periódico, em contrariedade com o que o documento esforça por revelar, um fundamental ponto de viragem na literatura moçambicana, eventualmente referido como corrente estética ou, por vezes, até como “geração msaho”. Esse peso que a crítica atribui ao periódico deve-se, também, à divulgação e destaque que o único número atribui à figura de Noémia de Sousa com seu “Poema da infância distante” que ocupa a dupla espelhada interior do pequeno caderno, com um trabalho gráfico muito sofisticado, a propósito, assinado por Antero. Entretanto, não deixa de transparecer uma busca por encontrar em Moçambique um correlato do angolano “Vamos descobrir Angola!” na década de 1950, fenômeno que não existiu na costa índica africana e cujo peso do valor simbólico jamais poderia ser colocado sobre *msaho* (cf. HAMILTON, 1984, p. 15; FERREIRA, 1987, p. 173, 175). De todo modo, ainda a consciência de um caminho poético a se cumprir em uma espécie de devir histórico rumo ao surgimento de uma literatura própria subsiste no periódico, em semelhança aos vaticínios anteriores para o surgimento de uma poesia moçambicana. Apesar desse prognóstico, *msaho* deixou-se ficar pelo seu primeiro e único número, e o cumprimento do fito de estabelecimento de uma poesia moçambicana ligada aos “elementos nativos”, como quis Virgílio de Lemos, precisou ocorrer em outras páginas e outras dinâmicas nas décadas subsequentes.

Ao longo da década de 1950 e início da década de 1960 sucedem dois fenômenos no tocante à literatura em Moçambique: 1) a produção literária agudiza-se, tornando-se muito intensa (HAMILTON, 1984, p. 15) e 2) a observação crítica dessa produção assume novas constantes, levantando novos lugares para a proposição da essência poética da literatura moçambicana. Uma

miríade de poetas e prosadores se ladeiam publicando em Moçambique ou fora do país, construindo um largo repertório em poesia e prosa. Durante esse período, destaca-se o fato de escritores revisitarem o repertório acumulado, acentuando a articulação interna sistêmica: é de se notar a recorrência de citações e dedicatórias mútuas em poemas de José Craveirinha, João Mendes, Orlando Mendes, Fonseca do Amaral, Virgílio de Lemos e Noémia de Sousa, sobretudo. Destaca-se a releitura que esta última faz da posição de Rui de Noronha como poeta torturado, solitário, ensimesmado, desarmado e dormente diante de uma “nova África de certezas e forças restauradas” no “Poema para Rui de Noronha”, de 1949, e também como reconstrói a personagem Godido a partir da obra de João Dias, em poema homônimo, na sequência da morte do rapaz.

João Dias, a propósito, é um caso relevante da intensificação de circulação literária a partir de Moçambique no início da década de 1950. É filho de Estácio Dias, nascido em 1926, e faleceu em Lisboa precocemente aos 23 anos. Apesar do pouco tempo de vida, destacou-se pela participação ativa em jornais e demais periódicos e pela produção literária, que culminaria na publicação da obra *Godido e outros contos* pela Casa dos Estudantes do Império em 1952. Albuquerque e Motta (1996, p. 31) relembram que o objetivo do escritor não era ser escritor, mas jornalista, e que a escrita e publicação do livro resultou da “pressão e insistência dos seus amigos do Grupo [Moçambicano de Coimbra], que acharam do maior interesse as ideias que ele habitualmente apresentava, mas que jamais concretizava”. Com base na análise de Elídio Nhamona (2016, p. 97) é possível deduzir que o escrito do jovem jornalista se filia à tradição temática inaugurada por Serrano no século XIX e que retoma os cronistas moçambicanos combativos dos periódicos do início do século XX: Godido era filho de Ngungunhane, e foi capturado com o pai e levado para o exílio após o fim da guerra, já que seria, a propósito, sucessor nguni soberano de Gaza. Se, por um lado, *Godido* estava ligado a uma tradição literária moçambicana, não deixava de incorporar procedimentos estéticos arrojados para a época, o que o levava a assumir uma posição, a um tempo “marginalista e vanguardista”, na expressão de Nuno Cláudio dos Santos (1988, p. 19).

É comum que se diga que há um hiato que separa *Godido* de *Nós matamos o cão Tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964 – isto já um índice da rarefação da prosa na literatura moçambicana (e.g. cf. FERREIRA, 1987, p. 196; ROCHA, 1989, p. 36). É preciso enfatizar, entretanto, a sequência de obras editadas pelo jornal *Notícias da Beira* (1951-1975), chamada, a propósito, de coleção “Prosadores de Moçambique”. Esta coleção seria responsável pela publicação, por exemplo, de obras como as seguintes coletâneas de contos: *Gandana e outros contos* (1959), de Nuno Bermudes, *A estranha aventura* (1961), de Guilherme de Melo, *Cães da mesma ninhada* (1960), de

Ascência de Freitas. Houve também o caso de outra coletânea de contos intitulada *África*, do escritor neorrealista português radicado em Moçambique Afonso Ribeiro, a ser inserida na coleção, que chegou estar em processo de produção editorial em 1960 quando foi vítima de uma espécie de censura prévia desempenhada pelo advogado de um grande industrial da Beira (teria sido Jorge Jardim?), e, portanto, só pôde ser efetivamente lançada em 1975 sob a chancela de Publicações Notícias e já com outro título: *África colonial*. É de se mencionar ainda a trilogia de romances de autoria do mesmo Afonso Ribeiro intitulada *Maria*, publicados em Lourenço Marques em edições independentes a partir de 1957, composta por: *Escada de serviço (Maria I)*, de 1957, e *Aldeia (Maria II)*, de 1958 e *Caminho da agonia (Maria III)*, de 1959 (as duas últimas com circulação proibida e apreendidas).

Do interior da coleção “Prosadores de Moçambique”, será publicado aquele que, eventualmente, é citado como o primeiro romance moçambicano (cf. e.g. MOSER, FERREIRA, 1983, p. 178; FERREIRA, 1987, p. 199; LEITE, 2003, p. 88): *Portagem*, de Orlando Mendes, de 1965. Romance que aborda a pluralidade étnica de Moçambique através da trajetória da protagonista João Xilim, e dos desafios que a ele são reservados no interior da sociedade colonial. Na reflexão de Manuel Ferreira, “o mestiço balanceia entre o envolvimento em relações europeizadas e o apelo africano que nele reside, se desenvolve e termina finalmente, por reencontrar-se, em definitivo, no seu destino histórico de africano” (1987, p. 199). A profícua trajetória de Orlando Mendes, sobretudo após a independência, colocará *Portagem* em uma lista de obras sempre mencionadas, levantando poucas recensões críticas e produzindo pouco efeito na crítica acadêmica e no ambiente cultural de Moçambique (cf. SEMEDO, 1995-1996, p. 53-67, NHAMONA, 2009). Segundo, ainda, Manuel Ferreira, posto ao lado de Luís Bernardo Honwana e João Dias, Mendes, com esta obra, encontra-se como parte da “contribuição mais concreta e coerente para a narrativa moçambicana” (1987, p. 199).

No tocante à poesia, em novembro de 1960 decorre a publicação de uma segunda antologia pela Casa dos Estudantes do Império chamada de *Poetas de Moçambique*, desta feita organizada por Luis Polanah e com alentado prefácio de Alfredo Margarido. Esta antologia, como esclarece uma apresentação assinada por “Os editores”, está fundamentada numa seleção que privilegiou “todos os poetas, vivos ou mortos, que em terras moçambicanas deram ou estão dando o melhor do seu talento e da sua vocação poética no gizamento de uma literatura que o futuro se encarregará de afirmar com características próprias” (UCCLA, 2014, p. 61). Variando um pouco desta tônica, Margarido há de problematizar a questão com outras nuances, em que se entrecruzam não somente a questão de uma produção ligada à “terra”, revelando a ascensão de uma literatura futura, mas sim,

“uma situação moçambicana”, ou uma “maneira de estar em Moçambique que cada um dos poetas antologados manifesta” (ibid., p. 63). Tal maneira de estar dirá respeito, no prefácio de Margarido, a uma “situação da poesia negra”, que o crítico fundamenta no esquema traçado por Jean-Paul Sartre no ensaio “Orphée Noire”, de 1948. Esse entrelaçamento teórico de Margarido encontra-se na esteira da recente publicação, em 1953, da antologia *Poesia negra de expressão portuguesa*, organizada pelo sãotomense Francisco José Tenreiro e pelo angolano Mário Pinto de Andrade, que já teria feito circular dois poemas, “Magaíça” e “Deixa passar meu povo”, de Noémia de Sousa, ao lado de nomes como Alda do Espírito Santo, Agostinho Neto, Viriato da Cruz, António Jacinto, o próprio Tenreiro e Nicolás Guillén, a quem a antologia é dedicada (MARGARIDO, 2014a, p. 75-76; TENREIRO, ANDRADE, 1982; LARANJEIRA, 1995).

A dimensão “moçambicana” da antologia de 1960 solicita um significado nacional ao *corpus* ali reunido. Isso, se por um lado, há de fazer referência à busca por uma localização com uma ótica própria implicada (“maneira de estar em Moçambique”), por outro lado responde ao debate desencadeado por Tenreiro e Andrade, sete anos antes, ligado à questão étnico-racial da produção literária de língua portuguesa, na esteira da *négritude* do mundo de língua francesa. Sem entrar no torvelinho do debate acerca de nacionalidade e etnicidade em Moçambique, cumpre ressaltar que esta antologia desempenha o papel de divulgar a literatura sob um signo nacional ou territorial (“moçambicana” ou “em Moçambique”) para o mundo, pelas portas da poesia e não pela prosa. Apesar do encadeamento da questão étnica à questão “moçambicana”, por assim dizer, na antologia ladeiam-se nomes de poetas de toda a sorte de etnicidade, sobretudo brancos (portugueses radicados, filhos de portugueses), como Reinaldo Ferreira, Fernando Couto, Irene Gil, Anunciação Prudente, Guilherme de Melo, Nuno Bermudes, Orlando de Albuquerque e até os mestiços sobre os quais o signo de uma etnicidade “negra”, ou não branca, durará posteriormente, como Noémia de Sousa, José Craveirinha, Marcelino dos Santos, Sérgio Vieira.

O iminente surgimento de uma poesia moçambicana, tantas vezes anunciado desde o final do século XIX e nunca efetivamente cumprido, não parece estar mais em questão dois anos após esta antologia, quando a Casa dos Estudantes do Império, em 1962, faz vir a lume outra antologia com o mesmíssimo nome, *Poetas de Moçambique*, desta vez organizada pelo próprio Margarido, em colaboração com escritores moçambicanos como Fernando Ganhão, Sérgio Vieira, Gualter Soares, Noémia de Sousa e outros como Helder Macedo e Francisco de Sousa Neves. Esta coletânea corresponde mesmo a um projeto estético e político de afirmar, segundo o prefácio, “uma poesia que assente não só na realidade própria do poeta, mas que considere a exigência crítica que procura

estruturar-se na *práxis* humana” (MARGARIDO, 1962, p. 133). Segundo o próprio Margarido, o projeto de elaboração desta antologia estava claro: “procurava-se mostrar a existência de uma língua poética intrinsecamente moçambicana” (id., 1980, p. 24). Em Moçambique, a proposição do ensaísta desencadearia um debate acirrado de que se ocuparam o poeta Rui Knopffli e o crítico Eugénio Lisboa que defendiam, por sua vez, uma inexistência de uma poesia moçambicana, baseados em um argumento esteticista de que assumir a moçambicanidade da poesia a faria ser perder em argumentos não estéticos e comprometer-se com preocupações sociais (ibid., p. 23; HAMILTON, 1984, p. 16-22).

Com efeito, Eugénio Lisboa, em um prefácio à primeira edição de *Mangas verdes com sal* (1969) de Rui Knopffli, teve oportunidade de discutir acerca da “tão falada quão antologizada (cá dentro e lá fora) poesia de Moçambique” (LISBOA, 1996 p. 323). Neste prefácio, de linguagem desbragada e polemista, Lisboa afirma que (ibid., p. 323-325):

E [Knopffli] ao convidar-me para vir aqui, livremente, debitar o meu vinagre milenário, delega, desta vez, noutro, o impopular encargo de que já ocasionalmente se tem desempenhado: dizer aos nossos divulgadores metropolitanos que a poesia em Moçambique é outra coisa, que a Poesia, mais simplesmente é outra coisa; que se deixem disso, se o fenómeno literário os não interessa seriamente como literatura (ainda que possa também, sem inconveniente de maior, interessá-los como outras coisas); dizer ao Alfredo Margarido que se lembre do Alain que afirma ser a Poesia “*uma forma de fazer* e não *uma forma de pensar*”; que “a literatura social é apenas uma espécie de literatura e não é o núcleo da teoria da literatura”; que a representatividade social de um poeta não é medida da sua grandeza poética [...]; que a Noémia de Sousa é um mito que não vale a pena manter de pé, por mais simpatia que possam merecer as boas intenções dos seus poemas tão prolixos como balbuciantes. [...] No célebre prefácio do Margarido à antologia [...] diz as coisas enormes do costume [...]. Conversa de legislador, é claro; o que se procura, o que a poesia deve ser, o que a arte deve fazer, a fim de que, sem o que, sob o risco de...

A polémica segue-se ainda com respostas, réplicas. Em 1980, em revisita a este momento, Margarido estava seguro de que o objetivo da antologia de 1962 era “denunciar a comodidade do enunciado e da prática de uma poesia pura”, uma posição “aceitável quando se era colono” (MARGARIDO, 1980, p. 25-26), uma vez que, para este ponto de vista, “não se recusava aos moçambicanos a possibilidade de uma voz poética. Na prática, esta voz poética não podia estruturar-se em função das condições existenciais dos moçambicanos” (ibid., loc. cit.). Entretanto, da fala de Lisboa é possível depreender duas premissas às quais ele reage: a primeira, havia uma proliferação de antologias que cercavam uma ideia de poesia moçambicana e, a segunda, é que se havia instalado um debate sobre a existência de uma poesia moçambicana e que muitas vozes acenavam positivamente para a efetividade dessa afirmação. Para a discussão que aqui se propõe, a propósito, vale a pena observar que, em nenhum momento se trata, neste debate entre Margarido e Lisboa, de uma “literatura moçambicana”, mas de uma “poesia moçambicana” – toda a discussão acerca da

constituição de um discurso literário nacional ou ligado à Moçambique se dá apenas pelas vias da poesia.

Para que se levante ao menos um exemplo de como o debate transcendia a contribuição dos três envolvidos, e estava aberto mesmo em Moçambique, é possível tomar como evidência as páginas da revista *Paralelo 20*: Revista de cultura e arte, publicada desde a cidade da Beira, entre 1957 e 1961, período, portanto, imediatamente anterior à questão entre Lisboa e Margarido. Além de ser palco de toda a circulação literária que deságua a partir do jornal *Notícias da Beira* e também desde outras partes da colônia (cf. HAMILTON, 1984, p. 15; MENDONÇA, 1988, p. 11), este periódico publicou textos de índole crítica ou analítica que problematizavam a existência de uma literatura moçambicana, como, por exemplo, o artigo do mencionado crítico Carlos Alberto Lança⁸, “Da viabilidade de uma literatura moçambicana”, publicado no número 9 da revista, de março de 1960. Trata-se de um texto de caráter basicamente sociológico, que reflete acerca da possibilidade de existência de textos que “procuram interpretar certos aspectos da vida moçambicana” (LANÇA, 1960, p. 21); para isso, empreende uma ambiciosa análise de composição das elites na colônia para, por fim, deduzir a “inexistência de um terreno cultural adequado ao desabrochar de valores literários cujas obras possam caracterizar fortemente uma possível Literatura Moçambicana” (ibid., p. 25), apesar de reconhecer que, “após o final da última guerra mundial [...] podemos encontrar, ainda muito balbuciantes e timidamente expressos, alguns traços do que poderá vir a caracterizar uma futura Literatura Moçambicana” (ibid., p. 21). Ora, na mesma senda do texto de Margarido, tratava-se mesmo aqui de refletir acerca de uma literatura ligada à dimensão social de uma realidade local – e isso serviria para caracterizá-la como “moçambicana”.

Nesses debates acerca da existência de uma literatura, ou melhor, de uma poesia moçambicana, que circularam durante a década de 1960 a partir de Moçambique, portanto, é possível observar algumas constantes, quais sejam: a reflexão acerca do papel social de uma literatura *moçambicana* que ou se desenvolve ou se desenvolverá em face de um contexto e um ambiente cultural específico; uma maior radicalidade das proposições, sendo que, sobretudo no caso

⁸ Cite-se ao menos mais um exemplo, “Da arte: a propósito de poesia panfletária”, de autoria de A. Duarte de Almeida (nº 10 e 11, fevereiro de 1961): este artigo incide sobre a polêmica de Lisboa e Margarido, retomando, inclusive, debate anterior sobre o mesmo tema ocorrido em 1960 a partir do periódico *Diário* (1955-1974), de Lourenço Marques, em que se envolveram os seguintes nominados “poetas de Moçambique”: Nuno Bermudes, Orlando Mendes, Fernando Leite Couto, Moura Coutinho, Guilherme de Melo, Gouvêa Lemos, Rui Knopfli, Alfredo de Barros, José Craveirinha, Papiniano Carlos, Irene Gil, Rui Nogar, Moura Coutinho, Virgílio de Lemos, Pires Teixeira (ALMEIDA, 1960, p. 35-36). Neste mesmo número, a propósito, segue-se outro artigo relevante para essa discussão da relação entre literatura, sociedade e engajamento: “A ambiência como essência da obra de arte”, escrito por Daniel de Sousa, com objetivo de tratar do “aspecto sociológico da Arte” (SOUSA, 1961, p. 39).

do embate entre Knopffli, Lisboa e Margarido, chega a existir uma definitiva polarização e oposição extremada das opiniões, correspondentes, em última instância, a posições política diante dos eventos que tinham lugar em Moçambique e no restante do império colonial português na década de 1960. Refere-se, precisamente, ao crepúsculo colonial que havia se alastrado por toda a África, Ásia e Oceania desde a década de 1950 (HOBBSAWM, 1995, p. 218, M'BOKOLO, 2009, p. 574), ao surgimento da FRELIMO em 1962 e o desencadear da guerra pela libertação em 1964. Tratava-se, efetivamente, de um tempo em que o confronto deliberado, materializado na guerra que ocorria no “norte”, desafiava respostas radicais e definições de “lados” diante dos acontecimentos em todas as esferas da vida social (HERNANDEZ, 2014, p. 217), inclusive a intelectual. Segundo o próprio Eugénio Lisboa, esses seriam os anos marcados pela “peste”, que assolaria definitivamente as estruturas da sociedade colonial a que se apegava: “quando a peste cerca a comunidade, a confusão e o salve-se quem puder entram na ordem do dia” (LISBOA, 1996, p. 13).

Em 1964, a propósito, vem à estampa *Nós matamos o cão tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, acontecimento literário capaz de gerar uma efêmera unanimidade na cisão do debate, uma vez que sua publicação teria sido impulsionada por Knopffli, Lisboa e Craveirinha, a quem o livro é dedicado como “expressão verdadeira da poesia de Moçambique” (HONWANA, 2014, p. 21). O forte conteúdo político materializado em formas estéticas narrativas objetivas e realistas não está dissociado da militância de Honwana que o levou à prisão até 1969. Fátima Mendonça observa que a obra é tida “como paradigma de uma forma inovadora da narrativa de ficção escrita em Moçambique” (2014, p. 15). Para a discussão acerca dos gêneros literários em Moçambique, a propósito, mais do que ser considerado como modelo maior da ficção narrativa no país, a obra de Honwana destaca-se pelo tom biográfico e autobiográfico já evidenciado à altura por Pancho Miranda Guedes e sua esposa, Dorothy, que cuidaram de fazer o livro circular no mundo de língua inglesa a partir de 1969, com a tradução *We Killed Mangy Dog & Other Mozambique Stories*, na coleção “African Writers Series”, coordenada por Chinua Achebe (ibid., p. 4-5).

Esse dado faria com que o livro se filiasse a uma antiga tradição literária e periodística escrita nas línguas do sul de Moçambique (xiTswa, xiRonga, xiChangana, as chamadas “línguas tsonga”), ensejada pela presença da Missão Suíça nessa região desde a segunda metade do século XIX, a que se refere Cruz e Silva (1999, p. 61-65, cf. também, SILVA, 1998, p. 397-405 e HARRIES, 2007, p. 175-204); e também com a tradição de escrita autobiográfica, como literatura de testemunho, igualmente recorrente no espaço missionário, do qual *Chitlango, filho de chefe* (1990 [1943]), de Chitlango Khambane (Eduardo Mondlane) e André-Daniel Clerc, é o expoente máximo em Moçambique; tal

fenômeno está conectado a um movimento internacional observado por Fátima Mendonça como a profusão de autobiografias e biografias “produzidos em contexto colonial num quadro ideológico marcado por pressupostos iluministas e por ações filantrópicas cristãs de apadrinhamento cuja origem é idêntica à do espírito que presidiu à emergência nos Estados Unidos das autobiografias de ex-escravos” (MENDONÇA, 1999, p. 111, cf. também NHAMONA, 2016, p. 151-208, SILVA, 1999, p. 61-65 e 1998). Segundo Mendonça, neste sentido, a atitude do casal Guedes em 1969 “pode-se enquadrar nas acções das missões protestantes” que atuavam “à margem do quadro institucional do poder colonial” (MENDONÇA, 2014, p. 5).

Os anos da radicalização do debate, da “peste”, só terão fim efetivamente com a independência do país e o fim do colonialismo como forma de organização do Estado em Moçambique, em 1975. A entrada da década de 1970 se destaca ainda, entretanto, pela atuação da editora laurentina Académica Lda., que publicaria a “Colecção O som e o sentido”, pela qual circulariam obras fundamentais da literatura moçambicana entre 1974 e 1975, como os livros de poesia *Karingana ua karingana* (1974), de José Craveirinha, *O ritmo do presságio* (1974), de Sebastião Alba, *Adeus de Gutucumbui* (1974) e *A fome das larvas* (1975), de Orlando Mendes; as coletâneas de contos *Contos e lendas* (1974), de Carneiro Gonçalves, uma nova edição de *Nós matamos o cão tinhoso!* (1975, esta, a segunda edição moçambicana), de Luís Bernardo Honwana, *...do tempo inútil* (1975), de Glória de Sant’Anna e um romance chamado *Norte* (1975), de Virgílio Chide Ferrão. Registra-se ainda a publicação nesta “colecção” de *Sílaba a sílaba* (1974), do escritor português Eduardo Pitta (nascido em Lourenço Marques).

Em setembro de 1974, alguns meses antes da concretização efetiva da emancipação política, Rui Knopffli ainda tem tempo de fazer circular um texto basilar chamado “Breve relance sobre a actividade literária”, publicado na revista *Facho*, um boletim da Sociedade Nacional de Petróleos (SONAP), que circulou entre 1970 e 1975 sob coordenação de Abel Oliveira, assistente pessoal do Jorge Jardim (ROCHA, 2000, p. 299). Neste artigo, Knopffli retoma o argumento esteticista que ele e Lisboa defenderam: “parece-me cristalino convir a não existência de uma literatura moçambicana para que, mais singelamente, se assumam os valores literários em circulação e o crédito global representado pelo seu saldo” (KNOPFFLI, 1974, p. 6). Para ele havia a “evidência de duas culturas face a face e em jogo”, a cultura europeia transplantada para a colônia e a cultura nativa, para ele, identificada com o negro “suas tradições e sua condição peculiar de homem novo”, produzindo literatura a partir da matriz do branco: “Como Caliban, é de Próspero que ele recebe a Língua e, se

através dela aprende a nomear o sol, a lua, a água, a realidade, em suma, por ele descobre também a mágica sugestiva e encantatória da blasfêmia e do anátema” (ibid., loc. cit.).

Para o articulista não há dúvida de que Rui de Noronha se afigurará, portanto, como um representante que “indica debilmente as características de uma africanidade irresoluta” (ibid., loc. cit.). Após Noronha, apenas Orlando Mendes com os referidos poemas de 1947 na revista *Seara Nova* foi capaz de apresentar “autenticidade a um discurso literário” com base nos “contornos do homem e da realidade moçambicana” (ibid., loc. cit.). Para Knopffli, o valor da obra literária de Orlando Mendes revelada na década de 1940 estaria em estabelecer “propostas” que seriam retomadas por uma geração plural que intensificaria a vida literária na colônia entre as décadas de 1950 e 1960. Citando sempre um rol de nomes, o articulista busca conjugá-los todos à liderança de Fonseca do Amaral, percebendo, entretanto, um grupo descendente do presencismo, outro grupo enveredado pela escrita de protesto, como Duarte Galvão (pseudônimo de Virgílio de Lemos) e o que ele chama de “esquerda literária”, reunida à volta do *Itinerário*, já extinto à altura. Tal pluralidade de tendências disponível nessa geração seria o motivo pelo qual o articulista considera impossível a existência de uma literatura moçambicana, apesar que reconheça, por exemplo, como “o inventário empreendido por Luís Bernardo Honwana, na senda da virtualidade apenas a florada por João Dias, o malogrado autor de ‘Godido’” (ibid., p. 8).

Este breve sobrevoo aqui feito por sobre textos de caráter analítico e crítico sobre a literatura produzida em Moçambique antes da independência, com eventuais revisitas esparsas a alguns episódios da história literária, serve para demonstrar a arqueologia que subjaz abaixo da superfície da consagrada formulação de que a literatura moçambicana é essencialmente poética, enquanto a prosa sobrevive com dificuldade naquele país. Com base na análise aqui empreendida, é possível observar como a questão desprende-se muito mais de um enquadramento estritamente genérico – poesia ou prosa – mas liga-se a outros fatores de diversa ordem: nacionalismo e regionalismo literário, gênese cultural do autor (negro ou mestiço), empenho social da estética, ligação ao “drama do negro”, projeto estético, gerações, reconhecimento e circulação de textos. Após tais levantamentos, não parece restar dúvidas de que existe um *corpus* considerável de literatura em poesia e em prosa produzido a partir de Moçambique antes, durante e depois da independência. Ocorre que a conjugação de fatores que buscava, com tamanha insistência, dizer onde e quando surgiria a literatura “moçambicana” fez, não raro, obnubilar obras e autores diferentes, de modos diferentes e em tempos diferentes, como foi possível observar até aqui. Sobretudo, uma crença específica de que essa literatura surgiria calcada no gênero poético que abriria caminho para que

uma prosa só muito tardiamente surgisse gerou uma saliência crítica sobre a obra de certos poetas, culminando em um privilégio na recepção literária muitas vezes incontornável.

A consciência de que a rarefação da prosa na literatura moçambicana antes da independência deriva de uma perspectiva analítica ou crítica constituída historicamente ao longo do século XX e permeada por diversas condicionantes, por vezes, contraria de forma abrupta parte relevante das formulações críticas mais contemporâneas acerca do tema. *Data venia* ao valor inestimável da contribuição desses críticos que, definitivamente, não está em questão aqui, citem-se, como exemplos, as seguintes expressões sobre o assunto: “não avulta na literatura moçambicana prosa de ficção antes da independência do país, distinguindo-se apenas alguns casos isolados de obras que tiveram acesso à edição” (AFONSO, 2004, p. 135); “durante o período colonial, o género literário mais praticado foi a poesia em Moçambique” (LEITE, 2003, p. 88); “na área da narrativa, embora mais escassa, o primeiro nome que se impõe é o de João Dias, que relativamente cedo introduz no discurso narrativo (*Godido e outros contos*, 1952) o sofrimento do homem negro no mundo colonizado” (FERREIRA, MOSER, 1983, p. 178); “a produção literária desse período [colonial] consiste principalmente em poesia” (MENDES, 1980, p. 36); “Em Moçambique, apenas nos anos 1960 aparece *Portagem*, de Orlando Mendes, que permanecerá como exemplo isolado de narrativa longa por muito tempo” (CHAVES, 2018, p. 17). Recorrentemente citada é a tríade João Dias, Luís Bernardo Honwana e Orlando Mendes ou, quando muito, *O livro da dor* de Albasini, como pioneiros de uma escrita, sobejamente contística, quase nada romanesca, senão pela inexplicável existência de *Portagem*.

A insistente recorrência na crítica da ausência da prosa na literatura moçambicana antes da independência poderia parecer assentada, entretanto, se não houvesse esforços para reverter essa ideia. Isso seria tarefa de muita pesquisa de história da literatura, o que alguns escritores eventualmente fizeram, como foi o caso de Eduardo White em relação ao romance *A perjura*, de Augusto Conrado (amparado por Patrick Chabal e Manuel de Lemos), ou o caso da revista literária *Xiphefo*. Trata-se de uma importante revista editada desde Inhambane, criada em 1987 em decorrência de uma ação de dinamização cultural responsável por revelar, já na década de 1990, nomes ligados a um projeto estético mais ou menos coeso, como Francisco Guita Júnior (Guita Jr.) e de Momed Kadir, sobretudo, e também Adriano Alcântara, Albano Júnior, Danilo Parbato e o professor Artur Minzo (MENDONÇA, 2011, p. 26). No seio desta revista, há de surgir uma reivindicação não assinada que vai radicalmente contra o que se chama ali de “consenso” acerca das

dificuldades do gênero romanesco em Moçambique, em oposição ao um artigo de Nelson Saúte publicado ainda em 1993. Leia-se o que se diz nas páginas da revista:

Num artigo publicado no “Jornal de Letras” de 12/1/1993, Nelson Saúte considera que Moçambique é um “... país onde até à independência a literatura cumpriu o percurso quase exclusivo da poesia”, reiterando uma opinião consensual a que nós também já demos corpo, no “Xiphefo” 1: o processo de afirmação da prosa moçambicana foi bastante mais moroso do que o da poesia.

Perfilhando esta ideia, limitámo-nos a aconselhar a leitura de prosadores que se distinguiram no nosso panorama literário de antes da independência: João Dias, Orlando Mendes, Aníbal Aleluia e Luís Bernardo Honwana. Desta escassa lista depreende-se que “esquecemos[“] outras experiências de ficção divulgadas na imprensa dos anos 50-60 e assinadas por autores como Virgílio de Lemos ou José Craveirinha (lembre-se a recente publicação de “Hamina”); “esquecemos” a Coleção Prosadores de Moçambique, lançada na Beira, a partir de 1959, com “Gandana e Outros Contos”, de Nuno Bermudes, e depois integrando narrativas como, em 1961, a “A Estranha Aventura”, de Guilherme de Melo ou, em 1966, “Cães da Mesma Ninhada”, de Ascêncio de Freitas e, finalmente, “esquecemos” tudo (e não tem sido pouco) o que, a partir de meados dos anos 80, se tem publicado em páginas literárias ou em livros, comprovando que o nosso é “... um tempo que propicia à revelação de ficcionistas...”, como também afirma N.S. no artigo citado.

Outro momento importante de revisita à prosa produzida em Moçambique antes da independência consiste num dos mais ambiciosos trabalhos acadêmicos acerca do tema, de autoria do professor Francisco Noa (2015). Neste trabalho, o professor investe em pesquisar a composição da literatura colonial em Moçambique, definida por ele como a escrita produzida em contexto de colonização, capaz de revelar “a sobreposição de uma cultura” ou um “sistema representacional hierarquizador caracterizado [...] pelo predomínio de uma ordem ética, estética, ideológica e civilizacional, neste caso, vincadamente eurocêntrica” (NOA, 2015, p. 20). Seu objeto de estudo é, precisamente, um vasto *corpus* de literatura produzido por portugueses desde o final do século XIX, mas alavancado pelo advento do Estado Novo português desde 1926, a criação da Agência Geral do Ultramar e a promoção dos concursos de “literatura ultramarina” (ibid., p. 25). Tal produção caracteriza-se por relacionar a aventura branca nas possessões coloniais desde uma ótica lusocêntrica e um imaginário de matriz eurocêntrica (ibid., p. 50), muitas vezes exibindo com escândalo e exotismo o espaço e a cultura dominada.

Ao desenvolver sua análise, Noa empreende uma arguta periodização de tão extensa produção ligada à Moçambique, formulando três períodos: uma fase exótica, caracterizada pelo deslumbramento do europeu na descoberta do Outro, da qual seriam exemplos romances como *Sinfonia bárbara* (1935), de Eduardo Correia de Mattos ou o popular⁹ *Zambeziã, cenas da vida*

⁹ Este romance ganhou reedição recente pelo Arquivo Histórico de Moçambique, em 1999, com prefácio e introdução de José Capela e fixação de texto de Fátima Mendonça, por isso há ainda alguma popularidade e circulação desse texto em Moçambique.

colonial (1927), de Emílio de San Bruno (NOA, 2015, p. 50-53); uma fase doutrinária, caracterizada pelo comprometimento das obras estruturadas de acordo com a propaganda das bases ideológicas do Estado Novo português, amiúde as teses lustrropicalistas e as versões atualizadas da função civilizatória da colonização portuguesa, destacando-se, nesta fase, obras como *Terra conquistada* (1946), do mesmo Correia de Mattos e a numerosa obra de Rodrigues Júnior (ibid., p. 56-58); numa terceira fase, chamada por ele de cosmopolita, encontra-se uma literatura marcada por um abrandamento do etnocentrismo, a par de certas reformulações terminológicas do colonialismo desde a metrópole, uma escrita de maior experimentalismo formal e até uma consciência social crítica, da qual seriam exemplos obras como *3×9=21* (1959), de Fernando Magalhães; o “etnográfico” *Ku-Femba* (1973), de João Salva-Rey, ou a estrondosa obra de Eduardo Paixão, com *Cacimbo* (1972), *O mulungo* (1974) ou *Tchova, tchova!* (1975), lançado já no ano da independência (ibid. p. 59-62).

A análise do professor Noa interessa para a discussão que aqui se propõe na medida em que ele percebe, à dada altura, que a parte mais substancial dessa chamada “literatura colonial” está concentrada em romances e não em poemas ou mesmo contos. Ainda que esses demais gêneros pudessem ser praticados dentro do universo estético ligado ao colonialismo português, o romance funcionou como um propulsor dessa literatura, destacando-se e tornando-se “representativo das tendências globais e particulares do imaginário colonial” (ibid., p. 68). Deste modo, o romance enquanto gênero em Moçambique seria profundamente marcado por uma prática estética substancialmente etnocêntrica, uma vez que os dados estruturais do gênero favoreceriam aos múltiplos projetos estéticos encampados pelos autores, ou, como diz, ainda, o professor Noa (ibid., p. 71):

Por conseguinte, o romance aparece-nos assim como gênero por excelência da literatura colonial, quer pelas razões que acabamos de enumerar, e em que destacamos o pendor realista – mesmo que muitas vezes esse realismo nos surja sob a influência de um notório deslumbramento, ou, pelo contrário, de um entranhado e indisfarçado pessimismo –, quer pelas temáticas que [...] desenvolve, quer, ainda, pela vontade de abrangência temporal e espacial que move os autores coloniais. Enfim, para todos os efeitos, porque é efetivamente o gênero que mais marcou o espectro da literatura colonial produzida em Moçambique.

Depreende-se da análise do professor Noa, portanto, que o romance não só foi recorrente, como o foi em grande medida durante o período colonial em Moçambique, constituindo-se a prática deste gênero como uma marca característica, inclusive, da chamada literatura colonial. A questão, portanto, afigura-se, novamente, escapando à questão básica da prática do gênero, e espalhando-se por sobre a reflexão acerca das implicações sociais e políticas da prática literária: não faltavam romances em Moçambique, faltavam romances a que se pudessem, sem hesitação, chamar de

“moçambicanos”, já que parte substancial dessa produção encontrava-se profundamente enredada nas “malhas que o Império tece”, para glosar expressão cara de Alfredo Margarido (1980, p. 7) e replicada por Manuela Ribeiro Sanches (2011). Apesar do criterioso escrutínio do professor Noa sobre a produção colonial do romance, excluem-se de sua análise as obras em prosa feitas por nativos negros de Moçambique e também aquelas outras feitas por brancos naturais da terra ou filhos de portugueses radicados – obras essas que, se não foram reivindicadas por uma literatura “portuguesa ultramarina”, apenas foram reivindicadas no sistema literário moçambicano após a independência com muita dificuldade e intermitências (com exceção, talvez, da comunicação de *Xiphefo*). Esses autores, nem coloniais nem “moçambicanos”, por assim dizer, padecem da situação que bem analisou a pesquisadora Giulia Spinuzza em relação à poeta Glória de Sant’Anna, encontrando ensejo para definir tais nomes como “poetas de fronteira” (SPINUZZA, 2013, p. 93), como aqueles que, dilacerados pelas contradições da descolonização, passam à história literária com posições por vezes ambíguas e reticentes enquadrando-se com dificuldade nos espectros literários nacionais tanto de Portugal quanto de Moçambique.

Até este momento espera-se ter sido possível delinear as bases históricas, à guisa de uma arqueologia da crítica, acerca de um modo de observar o desenvolvimento dos gêneros literários em Moçambique em face dos debates e disputas que marcam o nascimento e desenvolvimento de um sistema literário autônomo e emancipado que, no caso moçambicano, foi calcado no discurso poético em detrimento da prosa. Tal modo de ver a literatura em Moçambique repercutiu-se e reproduziu-se com tamanha insistência que, em dada altura, se tornou praticamente uma unanimidade (ou um “consenso”, como quiseram os jovens poetas de *Xiphefo*), poucas vezes tergiversado ou problematizado. Evidentemente, as muitas vicissitudes que esse modo de ver assumiu responderam, como espera-se ter sido possível mostrar, a diversas demandas e intermitências próprias da história e, neste sentido, a análise de tais discursos é fundamental para que essas dinâmicas possam emergir a par da análise voltada para o literário.

Com efeito, em momentos cruciais desta análise, foi possível perceber como o problema da coexistência dos diversos gêneros literários em Moçambique entranha-se com diversas questões de ordem social, política e, portanto, histórica, mais do que com questões especificamente estéticas, ainda que o literário esteja em primeiro plano. Essas questões se ligam à conturbada história pela qual o território moçambicano passou entre o final da colonização, a emancipação política e a constituição do Estado. O surgimento e constituição de um governo independente consubstanciado em uma estrutura estatal no que outrora fora uma colônia demandou a existência, composição e

configuração de um corpo cultural novo que suplantasse a antiga orientação dominadora, exploratória e etnocêntrica do colonialismo. Ao se desenvolver, esse processo retoma os caminhos da cultura anteriormente estabelecida e seleciona as permanências e as variáveis. Em Moçambique, a independência como ato de cultura teve um peso imenso, capaz de alterar bases profundamente arraigadas naquele espaço, enquanto cristalizou permanências.

Esse processo diz muito respeito à história dos gêneros literários em Moçambique. Se constituiu uma espécie de consenso para a grande maioria dos críticos a rarefação da prosa literária no país antes da independência, numa espécie de seletividade e relevo específicos para obras e autores, constituirá outra espécie de ponto passivo que o desenrolar da independência inaugura outro momento na produção literária do país. É o próprio professor Noa quem retoma, ainda em 1994, o velho lugar-comum da crítica que considera a literatura moçambicana essencialmente poética para mostrar como há algo diferente naqueles últimos anos: “território tradicionalmente dominado pela lírica, a literatura moçambicana vem assistindo nos últimos tempos à emergência de novos ficcionistas, embora em número ainda incipiente” (NOA, 1994, p. 54). Trata-se, enfim de outra assertiva, outro modo de ver a literatura moçambicana em seu desenvolvimento, que demonstra a inversão de vetores (além de percebê-los) na constituição dos gêneros: antes essencialmente lírico, esse sistema assiste agora à emergência da ficção. Tal assertiva será tão recorrente quanto à anterior, mais antiga, e, não raro, depende primeiro da enunciação dela para se constituir discursivamente, como é o caso de Ana Mafalda Leite, quando tenta observar as diferenças entre a literatura moçambicana no período colonial e após a independência e as articulações entre essas duas produções (LEITE, 2003, p. 91):

A grande diferença em relação ao período colonial manifesta-se hoje pelo maior número de prosadores em relação a poetas. [...] Com efeito, aparentemente, com uma esporádica tradição anterior, os novos autores de ficção, *ao recriarem a sua enunciação no terreno das poéticas orais*, recorrem ao modelo, iniciado pela poesia narrativa de José Craveirinha.

É constante em ambos os discursos um modo de ver que busca o contraste entre uma literatura moçambicana produzida antes da independência e outra produzida depois. Como catalizador desse contraste, permanece a interposição da independência como evento que, embora de natureza política ou social, aqui tem relevo para a constituição estética e dos gêneros literários. Os caminhos que entrelaçam um evento de natureza política ligada à constituição do Estado independente à estética em seu lado mais estruturante – os gêneros literários – não estão exatamente claros nos discursos dos pesquisadores. Considerando, entretanto, que esta ligação não fosse qualquer impasse em face da observação histórica e literária de obras e dinâmicas culturais e

literárias do período, essa relação permanece como sugestão de pesquisa. Tal ligação entre eventos de natureza política, social e cultural e a configuração estética constitui uma pergunta: por que a emancipação política de Moçambique é importante para a inversão de vetores na prática de gêneros literários na literatura moçambicana? Qual a relação entre a predominância dos gêneros literários em Moçambique e as dinâmicas políticas e sociais que envolvem a constituição de um Estado autônomo no território? É sobre essas questões que se baseia essa tese, com o objetivo de uma revisita a obras específicas, entrelaçando-as às dinâmicas históricas para respondê-las.

Doze anos após a independência de Moçambique do colonialismo português, lança-se no país a obra *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa. Desde o início, no entanto, registra-se certo constrangimento (também por parte da crítica, até hoje), em definir essa obra como romance, preferindo-se sempre outras denominações mais atenuantes, como “novela”, ou “ficção”, ou “narrativa longa”. O quadro torna-se mais crítico justamente porque a primeira edição de *Ualalapi*, em 1987, foi acompanhada da palavra “contos” na capa, denominação atribuída devido ao intenso caráter fragmentário que caracteriza sua organização, divididos em pequenas unidades atomizadas. A partir da segunda edição, o epíteto foi suprimido. A dimensão romanesca da obra, entretanto, pode ganhar corpo e significação se suas organizações estéticas puderem ser analisadas face às dinâmicas literárias e sociais que subjazem ao seu lançamento. O ano de 1987 em Moçambique parece consistir justamente um divisor de águas que encerrava um grande período da história do país que foi marcado por uma revolução socialista, começada em rigor com a independência em 1975, mas definidas em traços muito precisos após o III Congresso da FRELIMO, em 1977, que definiu que a antiga frente de independência se tornava então um partido (único, e legítimo representante do povo) de orientação marxista-leninista. E essa revolução socialista não diz respeito somente à dimensão política, mas constitui-se como um dos fatos com maior impacto sobre a vida cultural moçambicana até hoje.

A revolução moçambicana gerou um grande conjunto de ideias, um núcleo duro conceitual, que funcionou como um grande motor de pensamento, uma macro-retórica, por assim dizer, que afetou e condicionou toda a produção de discursos na vida pública e cultural do país durante, portanto, mais de uma década. Impôs ortodoxias revolucionárias na forma como a imprensa deveria organizar suas análises sobre as notícias nacionais e internacionais, impôs lógicas revolucionárias sobre a organização do aparato jurídico e administrativo do novo Estado, determinou estratégias de caráter socialista sobre a organização do ensino, interviu na organização social através dos chamados “grupos dinamizadores” (GD) que deveriam se constituir em representantes imediatos da população junto às estruturas do Estado, e, ademais, impôs uma lógica de serviço público a tudo o que se dizia

ou pensava no país, de modo que nada poderia ser produzido sem que se estabelecesse uma relação muito clara entre as produções e o objetivo maior a que todos deveriam tomar parte naquele momento: a construção do país através de uma revolução social.

Uma das características mais importantes dessa retórica revolucionária é seu caráter combativo e sua formulação dualista: num contexto revolucionário oriundo de uma guerra de independência, seguida de uma guerra civil, a lógica belicosa assumiu inúmeras metamorfoses, sendo responsável por sempre definir um campo inimigo, reacionário, contrário à revolução e, portanto, inevitavelmente contrário ao país. Logo, ser contrário à independência enquanto uma revolução (marxista-leninista) era automaticamente pertencer ao campo do inimigo, contrário ao país, contrário à própria independência. Num contexto histórico específico em que o país era severamente agredido por inúmeras pressões externas opostas aos alinhamentos políticos e favoráveis ao apartheid que dominava os países vizinhos, pressões estas que criaram e fomentaram a guerra civil que se alastrou corroendo todo o país por dentro, a retórica dualista e combativa não só ganhava importância, mas também uma justificação externa que servia para cada vez mais autorizar a operacionalização das ortodoxias e centralizações no Estado. A lógica dualista é fundamental para se compreender a adesão voluntária de parte significativa da intelectualidade do país que se tornou, durante tempo relevante, adepta opcional da revolução e da retórica revolucionária.

Esta retórica revolucionária percebia a literatura como uma arma. Justamente por isso um modelo literário revolucionário se consolidou e se institucionalizou, tornando-se assim a quintessência expressiva das lógicas revolucionárias e da imanência do Estado por sobre toda a forma de dizer e de se expressar. Esse modelo foi propagado pelas páginas culturais dos jornais, diuturnamente divulgado na revista *Tempo* (a revista de maior circulação no país no período), distribuído em materiais escolares, imitados e incentivados a se reproduzirem nas mais variadas formas. Esse modelo estava consolidado, essencialmente, em três antologias: *Poesia de combate II*, publicada em 1977, e *Poesia de combate I*, publicada em 1979, retomando uma antiga antologia chamada *Poesia de combate*, publicada ainda em 1971, durante a guerra pela independência, e *Poesia de combate 3*, publicada em 1983. Modelo máximo de expressão literária revolucionária, essas antologias compunham-se unicamente de poemas, todos voltados à lógica da construção da revolução e exaltação da figura do poeta-guerrilheiro, o herói da independência.

A figura do herói da pátria é central para a poesia de combate (expressão que também se usou assim, com sentido adjetivo). A primeira decorrência da utilização da imagem do herói era

configurar a instância autoral desses poemas: o guerrilheiro era também poeta o que, ao mesmo tempo que atribuía um caráter de sensibilidade e intelectualidade ao guerrilheiro, servia também para atribuir ao poeta um caráter militante e participativo que era condição *sine qua non* para existência da arte naquele ambiente revolucionário. Além disso, reconhecia um panteão de homens e mulheres eleitos em “pais e mães da nação”, panteão este cuja funcionalidade ganhava peso na construção de um nacionalismo que deveria se difundir após a constituição de um Estado independente. Quer dizer, fragmentado em mais de vinte grandes grupos etnoculturais distintos (e suas infinidades de subgrupos), Moçambique contava com uma diversidade enorme de formações sociais distintas, de gnosiologias e cosmologias díspares, de formas de ser e de estar no mundo que tinham como única confluência o abalo causado pela opressão colonial etnocêntrica de Portugal – justamente neste espaço de fraturas sociais é que seria preciso constituir um sentimento de nacionalidade novo que agregasse a todos os grupos numa nova (e única) identidade. Por isso os heróis guerrilheiros mostravam-se como grandes arquétipos do novo homem nacional, da nova cultura moçambicana: exemplos maiores devido ao altruísmo, ao martírio vicário em que empenharam suas vidas, esses heróis repousavam a um palmo acima da multidão que deveriam guiar agora, na vanguarda de uma revolução.

Tais heróis eventualmente eram figuras correntes da política nacional, composta majoritariamente de figuras emblemáticas do partido que tinham, de fato, lutado na guerra de independência. Também eram guerrilheiros que, com efeito, tombaram na luta pela independência, e que agora recebiam a vênua *post-mortem* do Estado. Mas, eventualmente, esses heróis eram colhidos de uma história muito mais antiga, quando as primeiras hostilidades à presença portuguesa se apresentavam e que agora eram relidas na chave da “resistência à colonização”, ancestrais primevos da atual resistência que teria sido continuada pela FRELIMO e que agora justificava o poder do partido junto ao Estado de maneira inquestionável. A história do país como um todo era, afinal, redefinida em chave triunfalista e teleológica: todos os vetores da história apontavam para a vitória da FRELIMO na independência e para a grande apoteose da construção de uma sociedade sem classes, decorrente da revolução para a qual o partido, único e máximo representante do povo, guiava o país, como grande vanguarda progressista. Este era o “destino histórico” do país, uma espécie de devir inevitável, começado numa antiguidade remota e continuado agora pela FRELIMO.

Descrita assim, parece evidente que retórica revolucionária se alimentava de um caráter épico, triunfal e heroico. Com efeito, a configuração de um unitarismo fará com que toda essa lógica passe a se imbuir de um sentido comunitário que deverá se impor univocamente sobre todos os

sujeitos que, a propósito, deveriam se despir de toda a possibilidade de individualismo e de desejos egocêntricos considerados “reacionários”. O jornalista Teodomiro Leite de Vasconcelos observará em relação a isto que (1996, p. 139):

Moçambique conquistou a independência através duma luta armada. Os valores que a direcção do movimento de libertação era portadora, não foram simplesmente impostos. Encontraram uma aceitação fácil, muitas vezes entusiástica. A imprensa transferiu o sentido épico com que se difundia a história da luta armada para a narração do presente e a visão do futuro. A observação e a narração dos factos pela imprensa eram efectuadas com duas referências omnipresentes: o processo de conquista da independência (cedo transformado em mitologia) e a antevisão dos caminhos do futuro (também cedo assumida como marcha irreversível e pré-determinada pelas *forças da História*).

No caso específico da poesia de combate, a necessária configuração de um sujeito enunciator que se quer coletivo (portanto, coletivista, por assim dizer), só individuado quando faz referência ao herói-guerrilheiro, ainda assim funcionando enquanto um arquétipo do herói nacional, impunha-se contra a utilização da poesia como diletantismo burguês, contra a utilização da primeira pessoa do singular em qualquer espécie de lirismo intimista. A unidade deveria se impor como valor maior: o perigo era a desagregação que, na mentalidade dos formuladores da retórica, ameaçaria o país com o que chamavam de “tribalismo”. A etnicidade, a multiplicidade de culturas, as diversas formas de episteme e cognição das muitas comunidades, tudo isso estava proscrito da nova nação que defendia a criação do novo homem socialista calcado numa mentalidade cientificista definitiva. A apologia a grande vitória da revolução se fazia como tema maior e central para essa poesia épica revolucionária, como observou Russell Hamilton (1984, p. 56):

Um denominador comum da maioria dos poemas de combate é a certeza da justiça da causa. E esta certeza, tão necessária num movimento composto de grupos etnicamente diversos opondo-se a forças materialmente superiores, manifesta-se frequentemente numa linguagem poética cujo registo é jactancioso a fim de conceder uma aura quase épica ao guerrilheiro que ousa desafiar o poder absoluto dos agentes do grupo dominante.

A hipótese em que se baseia este trabalho é justamente de que ocorre, a partir de 1987, um advento da adoção de expedientes romanescos em Moçambique que corresponderá, a seguir, numa profusão predominante do gênero, assim como bem perceberem Leite e Noa ao se referirem a um novo momento do gênero literário no país. Esse advento, na hipótese em que esse trabalho se baseia, corresponde a uma grande crise na produção dos significados sociais implicados na retórica revolucionária. Esta crise nos sistemas simbólicos evidencia um “esgotamento revolucionário” em âmbito político e econômico. A partir da falência econômica do Estado socialista, seguido da cristalização da organização administrativa em estruturas de autoridade, a poesia épica revolucionária torna-se um modelo estético recebido somente como uma literatura em razão de um Estado centralizador, burocrático e ingerente. A literatura acompanha esse esgarçamento que, desde

a economia até a formulação das ideias, afeta-se de uma crise grave, passa a viver em “estado de sítio”, e formula distensões e aversões que funcionarão como distanciamentos do modelo oficial de literatura segundo a razão do Estado. Tal crise discursiva do modo como é materializada na literatura acompanhará, portanto, a uma variação na predominância de gêneros literários, abrindo caminho para a prática do romance que rompe com a épica jactanciosa revolucionária justamente por questões estéticas e estruturais que lhe são próprias.

Afinal, ao recorrer aos traços estéticos específicos de *Ualalapi* que geram hesitações acerca da caracterização genérica da obra, a crítica passa a andar em círculos. A obra de 1987 é um grande compósito formado inúmeras formas textuais distintas, acopladas em coletâneas paratextuais chamadas de “Fragmentos do fim”, que antecedem pequenos fragmentos de história que, por sua vez, também são fundamentados em múltiplas narrativas totalmente contraditórias oriundas de fonte diversa. Por detrás desse caráter intensamente pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal (para ficar na expressão de Bakhtin), assoma no horizonte um grande enredo que narra a história da ascensão, apogeu e queda de Ngungunhane como último soberano de Gaza. Ora, a pluralidade de materiais distintos, as inúmeras fraturas da forma, o registro heterodiscursivo gerado pela pluralidade de gêneros que se aglomeram em todos orquestrados por uma organização maior, todas essas características compõem essa obra, como será discutido na análise. O apelo ao comezinho implicado no egoísmo mais rasteiro de cada uma das personagens absolutamente individualizadas, totalmente em contrassenso ao sujeito épico e jactancioso do herói nacional, é flagrante – sobretudo se se considera que Ngungunhane, um recém-eleito “herói da resistência” do século XIX é relido agora em chave totalmente contraditória (um imperador despótico e cruel, em estado de completa angústia pelo fim de seu reinado pelo qual aparece lutando obstinadamente). A respeito, em suma, de como esses “indivíduos individualistas” se compõem em ambos os romances, vale a pena relembrar de uma comparação entre o herói épico e o indivíduo no romance formulado por Marthe Robert que é muito significativo para o nosso contexto (2007, p. 29):

Nos antípodas do herói trágico ou épico, que sofre pela ordem de que é testemunha, o “fazedor de romance” é em seu próprio projeto um fomentador de distúrbio, um difamador das qualidades e das classes, até mesmo em seus esforços para conquistar as mais elevadas. Um arrivista, portanto, que funda suas esperanças na intriga e na mitomania, mas também um espírito apaixonado pela liberdade, determinado a não mais se inclinar diante do irreversível, rebelde às ideias tradicionais bem como às situações preestabelecidas, e subversivo malgrado o conformismo ao qual acaba por obedecer.

Neste sentido, a grande narrativa teleológica surge implícita por inversão no interior de *Ualalapi*. É objetivo desta tese deslindar como, onde e quais são as estratégias discursivas

empregadas em cada caso para a construção de ressonâncias com o discurso da retórica oficial implicada na poesia de combate. A especificidade de cada caso será tratada nos capítulos a seguir. No entanto, não é possível perceber como a subversão do modelo ocorre no interior dos romances se não for possível produzir análises que possam interpelar os romances na base da própria terminologia que buscam inverter. Justamente por isso é fundamental uma análise a todo o corpo da poesia oficial para que, a partir dela, seja possível ter estabelecido um rol mínimo de valores literários revolucionários sobre os quais aquela prática se assenta e a partir dos quais a composição da obra em prosa se produz pela negativa. Esta poesia revolucionária também ela não deve ser vista em bloco: é preciso que a análise esteja atenta também a todas as condicionantes derivadas das intermitências políticas que caracterizam o momento de produção e recepção das obras. Essa também será mais uma função desta tese nos próximos capítulos.

Para que as relações entre literatura, vida social, história, sociedade e política estejam claras, esta tese estará amparada nos pensadores da literatura e sociologia. A partir de Pierre Bourdieu é possível investir na concepção de um campo literário que o compreenda como “un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí [...]), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas” (BOURDIEU, 1990, p. 22). Segundo Bourdieu, esse espaço de lutas é precisamente a “mediação específica” entre as determinações exteriores e as obras de arte (ibid., cf. também BOURDIEU, 2009, p. 105; 2002, p. 244-252). Por isso, analisar documentos históricos e também a imprensa moçambicana com vistas a um debate acerca da poesia revolucionária e de pressupostos do que deva ou não ser uma poesia “revolucionária” é investir em perceber as disputas no interior do campo, e isso serve para conhecer exatamente como se constitui o próprio campo literário em Moçambique, afinal, ainda com Bourdieu (1990, p. 30):

Dado que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico dotado de valor si es conocida y reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para reconocerla y conocerla como tal, la sociología del arte y de la literatura tiene como objeto no sólo la producción material de la obra, sino también la producción del valor de la obra, o, lo que es lo mismo, de la creencia en el valor de la obra.

Evidentemente, perceber como o campo literário moçambicano constitui-se a partir de um conjunto de forças que atuam sobre todos aqueles que desejam ingressar nele não deve estar em função de atribuir-lhe uma autonomia muito estrita face aos demais campos de poder que se estabeleciam naquele momento. A exemplo, ao dizer que, entre a independência e 1984 todo poeta moçambicano deveria produzir poesia revolucionária (do contrário sujeitar-se-ia às penas impostas, sejam elas a autocensura que atuaria em sua consciência gerando sua confissão de “inimigo”, ou até

uma estadia na “reeducação”), faz-se referência a uma quantidade de valores estéticos (que, de resto, espera-se que fiquem explicitados ao longo deste trabalho) decorrentes de articulações específicas de linguagem. Esta articulação de linguagem, ao mesmo tempo em que compõem uma retórica específica com determinado valor social simbólico (literário), também só pode ser definitivamente compreendida se se fizer referência direta à razão de um Estado que se constituía *pari passu* à consagração desse modelo literário. Por fim, quer dizer: ao mesmo tempo em que o Estado dependia desse modelo poético para se estabelecer de forma socialmente hegemônica, a retórica constitui o Estado em uma de suas muitas dimensões simbólicas.

Ora, o que se tem aqui é que o conjunto de forças que atuavam sobre a constituição de um campo literário moçambicano após a independência encontra-se em relativa sobreposição ao conjunto de forças que atuam sobre o próprio campo do poder político. Isso não conspira “contra” a autonomia do campo literário moçambicano, senão quando essa autonomia será definitivamente reclamada pelos literatos ou aspirantes a literatos, o que já introduz outros termos na equação, mas, ao menos, mostra como o campo do poder político depende do estabelecimento de sua hegemonia nos demais campos da cultura ao passo que o campo literário integra-se ao campo do poder político para a produção do seu próprio prestígio. É preciso considerar aqui a questão colonial: o grupo dos nacionalistas tinha um lucro político imenso, porque tinham sido responsáveis, precisamente, pela “inauguração” de um campo político em que moçambicanos poderiam ocupar os locais de direção. A propósito, o próprio Pierre Bourdieu, em análise ao processo de autonomização do campo literário francês no século XIX teria dito que, em relação àquele processo (2002, p. 244):

Muitas das práticas e das representações dos artistas e dos escritores não se deixam explicar senão por referência ao campo do poder, no interior do qual o próprio campo literário (etc.) ocupa uma posição dominada. O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os “burgueses” do século XIX, têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas.

O que foi preciso criar, e *Poesia de combate* da forma como será analisada é a prova disso, a partir do campo político sobre os demais campos artísticos – e os políticos estavam muito conscientes disso – era uma hegemonia que facultasse ao novo poder político uma *carte blanche* para implantar um projeto modernizador e desenvolvimentista. Com efeito, a partir da análise de como a questão do poder é desenvolvida no interior de uma sociedade afetando a organização de uma cultura relacionada à uma estrutura administrativa e jurídica, o intelectual italiano Antonio Gramsci

desenvolve o conceito de hegemonia. Esse complexo conceito em Gramsci está presente em diversas passagens dos *Cadernos do cárcere* e seu uso é absolutamente funcional para tratar de diversos problemas. Em suma, para Gramsci, a ideia de hegemonia se referiria aos esforços de um grupo social de buscar uma unificação da pluralidade social em torno de um projeto político único com interesses econômicos imediatos. Assim sendo, a hegemonia pressupõe de um lado, a direção política de uma estrutura de Estado, e por outro, a produção social de um consenso que se imponha com valor de verdade sobre todas as mentalidades, como uma espécie de “acordo coletivo” a que todos os indivíduos devem aquiescer. A imanência dessa hegemonia a partir da estrutura política e jurídica de um Estado é fundamental para Gramsci (1979, p. 10-11):

Por enquanto, pode-se fixar dois grandes “planos” superestruturais: o que pode ser chamado de “sociedade civil” (isto é, o conjunto de organismos chamados comumente de “privados”) e o da “sociedade política ou Estado”, que correspondem à função de “hegemonia” que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e àquela de “domínio direto” ou de comando, que se expressa no Estado e no governo “jurídico”. Estas funções são precisamente organizativas e conectivas.

Na abordagem de Raymond Williams sobre a hegemonia, o teórico britânico a considera como um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida; incluem-se nesse aspecto toda a percepção de um indivíduo sobre si, seus sentidos e sua sensação de realidade. Um sistema de vivência de valores e significações que são experimentados como prática. O conceito para o teórico britânico deixa as raízes de um mero processo de controle e é analisado como uma prática social complexa que atribui aos indivíduos o próprio sentido de realidade. É, como afirma, “no sentido mais forte uma ‘cultura’, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vívidos de determinadas classes” (WILLIAMS, 1979, p. 113). Nessa forma de proposição da hegemonia, Williams procura combater o sentido comum do conceito do marxismo de superestrutura como uma entidade que pudesse ser analisada em si, abstraída do trabalho e das forças produtivas de uma sociedade. Assim, acaba por delinear um conceito de cultura que precisa estar essencialmente envolto no jogo de poder das dinâmicas materiais e econômicas de uma sociedade. Segundo diz (ibid., p. 114):

O trabalho e a atividade cultural não são agora, em nenhum sentido comum, uma superestrutura; não só devido à profundidade e totalidade em que qualquer hegemonia cultural é vivida, mas porque a tradição e a prática culturais são vistas como muito mais do que expressões superestruturais – reflexos, mediações ou tipificações – de uma estrutura social e econômica formada. Pelo contrário, estão entre os processos básicos da própria formação e, mais, relacionadas com uma área muito mais ampla da realidade do que as abstrações da experiência “social” e “econômica”.

No entanto, a formulação de hegemonia conforme proposta por Williams investe fortemente no caráter dinâmico dessa hegemonia que precisa dispendir um enorme esforço para ser manter

dominante. Neste sentido, uma hegemonia nunca esgota a totalidade dos processos sociais vividos, nem tampouco a totalidade das práticas culturais existentes numa sociedade. Para sua manutenção, no entanto, esse conjunto de valores hegemônicos precisa negociar com diversas outras práticas culturais distintas do conjunto hegemônico, e por isso torna-se eficientemente seletiva, incorporando em si ao longo do tempo certos elementos e excluindo outros, menos contributivos ou, principalmente, opositores. Essa tradição seletiva, de alguma forma, garante a continuidade da própria hegemonia, uma vez que se responsabiliza por aquilo que Williams chama de *continuidade predisposta*. Lança mão de todo um repertório de informações e interpretações sobre um passado e um presente que ratifica cultural e historicamente a atuação e desenvolvimento de uma ordem hegemônica. A tradição seletiva mantenedora da hegemonia acaba, por fim, por ser um processo vulnerável, uma vez que muitas vezes é forçada a “pôr de lado áreas inteiras de significação, ou reinterpretá-las ou diluí-las ou convertê-las em formas que apoiam, ou pelo menos não contradizem elementos realmente importantes da hegemonia corrente” (WILLIAMS, 1979, p. 119).

Por isso, na formulação original de Gramsci sobre a hegemonia, a manutenção do domínio de uma classe hegemônica dependia de uma coerção estatal e legal ativada quando houvesse crises no comando, ou quando houvesse grupos que não tomassem parte na “consciência espontânea”, nem ativa nem passivamente. Isso faz prever que a estrutura hegemônica não é capaz de esgotar a complexidade formada pelo conjunto total das práticas humanas, e, portanto, todo o cenário social formado pelas práticas hegemônicas e não hegemônicas é cindido e fissurado, e muitíssimo plural, malgrado o aspecto lhamo que o discurso hegemônico possa atribuir à sociedade. Raymond Williams trata disso ao formular hipóteses a respeito daquelas práticas que estão excluídas da corporatividade hegemônica: são as práticas residuais ou emergentes. As práticas residuais seriam aquelas que derivam de práticas anteriores, ou do passado. Podem ter sido incorporadas pelas práticas hegemônicas, em parte, ou não, mas, vistas dessa forma, precisam guardar certa distância das práticas dominantes. Por serem relacionadas com práticas do passado, no entanto, não devem ser confundidas com o “arcaico”, mas serem vistas em face de sua atualização no presente (WILLIAMS, 1979, p. 125):

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior.

Já as práticas culturais emergentes são aquelas que surgem carregadas de novos significados, novas práticas e novas relações, que são continuamente criados. Existe o perigo constante de não se conseguir discernir entre as formas que são verdadeiramente emergentes – porque são alternativas ou opostas à cultura dominante hegemônica – e inovações dentro da própria hegemonia, pois, afinal, novos significados são incorporados constantemente às práticas dominantes da hegemonia. Por isso é fundamental enfatizar a base social nas quais se inserem novas práticas culturais, e buscar compreender de que forma novas práticas estão relacionadas às novas classes sociais (WILLIAMS, 1979, p. 127):

Uma nova classe é sempre uma fonte de práticas culturais, mas enquanto ainda é relativamente subordinada como classe, essas práticas serão provavelmente desiguais, e certamente incompletas. Isso porque a nova prática não é um processo isolado. Na medida em que surge, e especialmente na medida em que é antes oposicional do que alternativa, o processo de tentativa de incorporação tem início, significativamente.

De uma forma ou de outra, tanto as práticas emergentes quanto as residuais, mesmo quando não assumam o caráter de oposição à hegemonia, estarão na maioria das vezes em posição de alternativas. Justamente por isso é que assumirão a característica de resistência diante de uma forma hegemônica de percepção de mundo que, mesmo que internalizada pelos indivíduos sociais, estará sempre a serviço da manutenção da ordem social necessária para a exploração da força produtiva de uma classe por outra. É fundamental, sobretudo, perceber nesse modelo teórico proposto por Williams um caráter de funcionalidade histórica. Isso quer dizer que esse modelo há de servir para análises descritas em balizas cronológicas específicas e de modo totalmente fluídos, nunca como categorias estanques ou abstratas do processo social geral. O que é dominante, pode se tornar residual, bem como aquilo que é emergente pode se tornar dominante a qualquer momento, bastando à hegemonia ativar seus mecanismos de cooptação e incorporação. Sobretudo, é preciso enfatizar que esse modelo deve servir à percepção crítica de práticas culturais concretas, que devem sempre ser nomeadas e compreendidas verticalmente em função de sua historicidade.

A seguir, se sucedem as análises dos detalhes a constituição do discurso poético revolucionário em Moçambique, portanto, a poesia hegemônica, na base de seus próprios valores intrínsecos e das dinâmicas históricas que lhes atribuem corporeidade histórica. Em caráter metodológico, esse trabalho divide-se em três partes: uma trata da afirmação do modelo histórico-discursivo da unidade e do consenso que se devia produzir em volta da hegemonia desempenhada pela centralidade do Estado em Moçambique. Na segunda parte, trata-se da contradição deste modelo, através da afirmação dos discursos de pluralidade e dissenso produzidos pela literatura quando adota os expedientes próprios do romance enquanto gênero em toda a sua pluralidade e

heterogeneidade. Numa terceira parte, reflexões acerca de como a literatura moçambicana se configura a partir dos embates relacionados ao épico e o antiépico no interior do seu próprio campo literário nacional, e de como o modelo revolucionário pode ter deixado reminiscências ou não em toda a produção literária moçambicana ulterior.

Primeira parte

Consenso e unidade

1 Literatura e o poder político em Moçambique: modelos estéticos segundo a razão do Estado

Aqueles que discutem
a dimensão do vermelho-vivo
e escrevem tratados
sobre a função da cor
nunca viram
o vermelho de uma ferida aberta
pela explosão de uma granada...

Costa Andrade. "Ensaio sobre a côr". *Poesia com armas*. Lisboa: Sá da Costa, 1977, p. 70

A independência de Moçambique não foi apenas um processo de emancipação política. Antes, foi a construção de um país que abraçou ideais revolucionários. O nacionalismo que enceta a emancipação política derivaria de uma revolução social. A um tempo, portanto, a independência de Moçambique significou a emancipação política, a construção um país por meio de uma estrutura de Estado e a construção de uma revolução de cunho socialista que visava pôr fim a todas as desigualdades sociais e econômicas daquelas sociedades. Essa ideia tripartite caracterizou um núcleo atomizado de pensamento, um tipo específico de nacionalismo independentista, em chave revolucionária, que deu suporte à concepção e organização estrutural de uma sociedade e de toda a mentalidade de uma época. No campo da cultura, esse conceito revolucionário de independência foi um dos maiores fenômenos da vida cultural da chamada primeira república moçambicana (assim chamados os anos que sucedem a independência, em junho 1975, até a sucessão do presidente Samora Machel após a sua morte em outubro de 1986), de modo que os efeitos desse núcleo de pensamento ainda são perceptíveis, por exemplo, em momentos em que fragmentos desse conceito nacional ainda se reativam no debate cultural e político do país ou quando certos traços daquele conceito ainda se encontram operantes na cultura moçambicana.

No campo específico da literatura, o conceito de nação produziu um corpo literário que se impôs com peso na vida cultural daquele momento. Refere-se às coletâneas *Poesia de combate*, a quintessência da literatura revolucionária e expressão estética máxima da vanguarda nacionalista e revolucionária daquele período. O objetivo deste capítulo é construir uma reflexão analítica sobre esse *corpus* literário e investigar as dinâmicas históricas e sociais que, se por um lado e de algum modo, determinam uma condição histórica de emergência dessa literatura enquanto prática estética, por outro lado as dinâmicas históricas e sociais se influenciam superlativamente pelas decorrências

dessa literatura. A hipótese que buscar-se-á discutir neste capítulo é de que a poesia revolucionária moçambicana se constituiu em um grande fenômeno literário que era a correspondência estética da centralidade do Estado e do partido na sociedade moçambicana do período em questão. Face a essa centralidade, as produções literárias posteriores à fase da poesia revolucionária estarão, inevitavelmente, relacionadas com essa produção, seja para aderir aos seus pressupostos ou contrariá-los.

1.1 Letras e armas: um percurso terminológico crítico e conceitual

A expressão “poesia de combate” em Moçambique faz referência a um tempo a três camadas possíveis de significação: uma denominação, que encabeça o título das referidas coletâneas, mas cuja origem remonta a uma história anterior a essas específicas práticas culturais moçambicanas; um conceito, que se refere à uma dimensão teórica e epistemológica acerca da poesia, da literatura e da cultura num contexto histórico e social específico, a saber, de uma revolução socialista – esta dimensão eventualmente assume um caráter normativo e prescritivo, configurado em forma de normas e formulações acerca do que *deve* ser a poesia e a literatura num contexto tal; e, por fim, a uma dimensão prática, que pode englobar um conjunto de textos postos em circulação e recebidos como a “poesia de combate” propriamente dita – e esta acepção assume um caráter descritivo e adjetivo, sendo possível, a partir da mobilização de um *corpus*, bosquejar-lhe articulações estéticas comuns e diferenciais.

A utilização de uma expressão linguística que unisse termos correlatos às práticas literárias e a práticas belicosas no contexto colonial africano estavam já presentes numa intervenção de Frantz Fanon ocorrida no II Congresso de Escritores e Artistas Negros ocorrido em Roma entre 26 de março e 1 de abril de 1959, promovido pelo Instituto Italiano para África; essa importante intervenção de Fanon acerca da cultura africana e a emancipação política se transformaria posteriormente o capítulo “Sobre a cultura nacional” do célebre *Les damnés de la terre*, lançado em 1961 às imediações de sua morte (cf. BOAHEN, 2010, p. 944; BASTO, 2006, p. 73; SILVA, 2013, p. 372). Preocupado com as questões relativas ao surgimento de uma cultura literária escrita e sua relação com a política e com os problemas tangentes à autonomia e à emancipação dos países africanos, Fanon estabelece um pequeno esquema paradigmático de evolução das literaturas africanas em relação ao surgimento e desenvolvimento dos nacionalismos em África que opera por etapas distintas.

Segundo Fanon, existiriam três etapas de desenvolvimento dessas literaturas: a primeira etapa, integralmente assimilada à cultura ocidental e europeia, é quando o africano letrado produz

obras inteiramente voltadas para a metrópole, e de costas para uma categoria da população a que ele chama de “povo” (os africanos colonizados não inseridos no processo de assimilação – a quase totalidade da população). Segundo Fanon, neste período assimilacionista das literaturas coloniais, a prática literária do colonizado afilia-se diretamente às correntes literárias metropolitanas. Por isso, segundo afirma, “encontramos nessa literatura de colonizados parnasianos, simbolistas, surrealistas” (FANON, 2005, p. 256). Num segundo período, o escritor colonizado “fica abalado”, e, através de um desejo de originalidade diante da cultura colonizadora, as culturas dos africanos não assimilados são apenas “relembradas”, e um processo de resgate cultural se inicia, gerando uma forma híbrida entre a cultura europeia e a nativa, em que, segundo Fanon, não deixa de prevalecer um “mal-estar” decorrente da contraposição de universos culturais distintos e inconciliáveis. Este período, segundo Fanon, de “pré-combate”, é um tempo de angústia, de “experiência da morte” cultural de um universo destruído pela colonização: “vomita-se a si mesmo, mas já, por trás, começa a nascer o riso” (ibid., loc. cit.). No terceiro período aparece uma literatura empenhada num nacionalismo, e a especificidade literária vem ao encontro da luta armada, já que, como diz Fanon, o intelectual percebe que “não se prova a nação a partir da cultura, mas no combate que o povo trava com as forças de ocupação” (ibid., p. 257). O “povo” neste momento não é mais “lembrado”, mas a literatura toma forma de palavra de ordem para uma convocação ao combate (ibid., p. 256):

Enfim, num terceiro período, dito de combate, o colonizado depois de tentar perder-se no povo, com o povo, vai, ao contrário, sacudir o povo. Ao invés de privilegiar a letargia do povo, ele se transforma em despertador do povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional. Durante essa fase, um grande número de homens e mulheres que, antes nunca teriam pensado em fazer uma obra literária [...] sentem a necessidade de dizer a sua nação, de compor a frase que expressa o povo, de tornar-se porta-voz de uma realidade em atos.

O modelo definido por Fanon encontrou inúmeras glosas e ressonâncias em várias tentativas de esquematizar as produções literárias africanas e de outros contextos coloniais. No célebre *Lutar por Moçambique* (1969 [1975]), Eduardo Mondlane¹⁰ investe na tentativa de delinear uma história da luta independentista em Moçambique no sentido de buscar conectar essa história em suas dinâmicas internas à história geral da supressão do colonialismo português. Por isso, enxerga com um otimismo afetivo as experiências nacionais obtidas nas regiões sob o controle da FRELIMO, já livres do domínio português, aqueles espaços chamados “zonas libertadas ou semilibertadas [sic]”,

¹⁰ Apesar de todas as intermitências que caracterizam as relações intelectuais e políticas entre Fanon e os dirigentes da FRELIMO, a reverberação entre ideias pode ser notada e a comparação é pertinente. Talvez isso seja uma sugestão de que as diferenças pontuais que distanciaram a FRELIMO de Fanon não tenham sido suficientes para neutralizar a grandiosa influência que o intelectual martinicano exerceu sobre os grandes pensadores africanos da segunda metade do séc. XX (sobre as discordâncias, cf. CABAÇO, 2009, p. 294).

objetivando encontrar nessas zonas o surgimento de “formas de governo, de organização sócio-econômica [sic], essencialmente novas” (MONDLANE, 1975, p. 203). Com efeito, o objetivo da luta pela independência não é só a supressão da dominação portuguesa, mas a construção de um “país novo” (ibid. p. 181). Entre as novas formas surgidas e implementadas no interior das zonas libertadas, está a literatura, que Mondlane considera como componente do “desenvolvimento sócio-cultural” [sic]. A periodização proposta por Fanon subjaz aqui como intertexto, de modo quase sibilino, mas conserva, no entanto, certas ressonâncias perceptíveis em algumas opções lexicais que oferecem ensejo para a aproximação. Como se vê (ibid., p. 205):

Quando Craveirinha e Noémia de Sousa escreviam a sua eloquente denúncia do colonialismo português, não eram lidos pelo povo para quem e acerca de quem escreviam. Agora, o trabalho dum bom poeta na FRELIMO será lido nos acampamentos pelos militantes, por gente vinda das massas exploradas, que no passado eram simplesmente os sujeitos dos poemas escritos por poetas de quem nunca tinham ouvido falar. Agora, os que sabem ler, leem alto para aqueles que não sabem e uma profusão de literatura está ao alcance daqueles que tenham um conhecimento mínimo de português. A distância entre o intelectual e o resto da população está a desaparecer. E isto trouxe uma nova dimensão à poesia política, que perdeu o seu tom de lamento e adquiriu um novo fogo revolucionário, como nos poemas de Marcelino dos Santos, Jorge Rebelo, Armando Guebuza, Sérgio Vieira.

Fica implícita na dissertação de Mondlane a ideia de que houve uma geração, aqui representada por Noémia de Sousa e José Craveirinha, a quem caberia uma denúncia ao colonialismo e que conservavam um distanciamento do “povo” a quem escreviam e a quem referiam. Uma vez que não é possível por hipótese alguma dizer que o par Craveirinha / Noémia estivessem absolutamente assimilados e de costas para o “povo”, não será por acaso esse “momento” representado pelos dois poetas um sintoma do segundo período a que o esquema de Fanon se refere? Pois, com efeito, neste segundo momento, segundo afirma Fanon, o escritor colonizado se propõe a um “mergulho” em direção ao povo colonizado, “mas como o colonizado não está inserido no seu povo, como mantém relações de exterioridade com seu povo, ele se limita a lembrar-se” (FANON, 2005, p. 256). Ora, esse segundo momento da literatura moçambicana irá se identificar justamente por contraste com aquele terceiro momento (no esquema de Mondlane, o segundo), em que uma verdadeira poesia combativa surge, com o objetivo de “sacudir o povo” (como diria Fanon), em que se notaria uma supressão da distância entre o escritor e o “povo”.

Cumpre ressaltar que essa provável “distância do povo” conservada por Noémia de Sousa e José Craveirinha é uma afirmação com efeitos retóricos contrastantes no interior de sua definição de uma “nova cultura moçambicana” e carece de discussão, uma vez que apela quase para uma polêmica de fundo sociológico. É preciso considerar que Noémia de Sousa e Craveirinha estavam inseridos num campo social composto muito heterogêneo, chamado apenas genericamente de

“assimilado”. Os assim chamados assimilados eram um contingente heterogêneo e muito plural, oriundo do contato entre a cultura lusitana ocidental e as muitas culturas nativas. Eventualmente, tal contingente era administrado sob o poder do Estado colonial, mas, nem sempre as posições ambivalentes do quadro cultural colonial estavam exatamente sob o controle direto das autoridades. É preciso citar, para o caso de Noémia e Craveirinha, aquilo que José Luís Cabaço chama de “populações periurbanas” da colônia, em contato franco com o modo de vida ocidental, uma vez que sua força de trabalho era solicitada para a manutenção de empregos braçais e serviços no interior da sociedade urbana em uma Lourenço Marques crescente, muitíssimo distintas dos chamados “antigos assimilados” que se encontravam sob a manutenção colonial e em direção a uma provável adesão plena à cultura portuguesa. A relação que esse grupo alimenta com a cultura ocidental parece seguir uma chave mais subversiva, por assim dizer, como explana Cabaço (2009, p. 142):

As populações periurbanas da colônia, juridicamente indígenas, são a evidência de que, a par da política de assimilação decorria um processo espontâneo de mudança cultural, no qual os subsídios de ‘modernidade’ da sociedade colonizadora eram menos imitados e mais apropriados.

Logo, Noémia e Craveirinha¹¹ não eram exatamente aquilo que pode se denominar de modo genérico como “assimilado”, e nem tampouco eram indivíduos que haviam aderido à cultura ocidental sob o signo de uma imitação completa a um modo de vida alheio. Apesar de ser necessário ter isso em vista, o que deve estar em questão em relação às periodizações literárias analisadas não é uma busca por mensurar essa categoria abstrata e intangível que é a “distância” conservada entre um poeta e o “povo”. Convém compreender o quanto da escrita de Mondlane tem de argumentativo e recupera uma cronologia de períodos no interior da literatura moçambicana, de modo que ficasse claro que a proposta atual, representada pela prática poética oriunda do interior das zonas libertadas, essa sim, estaria de acordo com a proposta de estar “junto ao povo” – e isso é somente um

¹¹ No caso específico de Noémia de Sousa, o fato de Mondlane citar seu nome significa que ela era reconhecida como poeta moçambicana à altura. Além disso, é possível que haja outra dimensão de significados que se refere ao fato de que pudesse haver qualquer tipo de desconfiança ou relutância por parte da vanguarda nacionalista da FRELIMO (e de todos os seus adeptos e entusiastas) em relação ao nome de Noémia, ou ao fato de ela ter saído de Moçambique no início da década de 1950 e não ter mais voltado. É de muita complexidade conseguir remontar esse dado, que carece de pesquisa específica, mas o depoimento do prof. Russell Hamilton é muitíssimo significativo para esclarecer esse aspecto: “Em compensação, outros universitários, desejosos de fazer aquele salto qualitativo para abraçar o que eles achavam serem os conceitos ideológicos da literatura moçambicana, viam-se envolvidos em ofuscações históricas ou historicistas. Em 1979 era comum ouvir certos universitários proferirem a convicção de que Noémia de Sousa, por ter abandonado Moçambique, renunciara ao seu lugar histórico na formação de uma literatura moçambicana. Na mesma categoria de dogmatismos e atitudes mecanicistas oriundos, aparentemente, dum entendimento mal diferido de certos conceitos de Marx e Lenine, era também comum ouvir alguns universitários proferirem atitudes singularmente prescritivas e proscritivas sobre uma futura literatura moçambicana” (HAMILTON, 1984, p. 73).

argumento que se insere num fugaz esboço de canonização e periodização, não numa análise sociológica da cultura moçambicana colonial.

Trata-se, evidentemente, de um exercício analítico da valoração de uma produção poética que se quer “atual”, portanto, pertencente a um presente diferente de um passado, e essa valoração repousa, precisamente, no argumento da menor distância do “povo”, como queria o modelo analítico proposto por Fanon. É importante frisar o quanto essa proximidade do “povo” que quer Mondlane só pode ser cumprida no presente diante da política cultural desempenhada pela FRELIMO, o que atribui à sua proposta um carácter significativamente “partidário”, por assim dizer (as implicações e ressonâncias desse partidarismo literário serão analisadas à frente). Trata-se, a um tempo, de uma canonização literária baseada em períodos, mas trata-se também de prognosticar uma mudança de paradigmas no sentido de se atribuir um valor estético à literatura. Ou seja, a atual literatura nacional só pode se concretizar se “circular” em espaços anteriormente restritos, sobretudo pela questão do acesso à língua e ao letramento. Segundo Mondlane, então, a única proposta que teria se empenhado em subtrair a diferença relativa ao acesso a essa poética é justamente aquela executada agora pelo “bom poeta da FRELIMO” – as demais poéticas, por mais empenhadas que fossem, estavam distantes do povo, enfim.

Esse tipo de crítica na dimensão da análise social que busca enfatizar um tipo de protagonismo definitivo desempenhado pelos militantes das frentes nacionalistas em contraste com as “limitações” dos antigos assimilados (“antigos” e “novos”) encontra eco em outras elaborações da ordem da historiografia e da sociologia histórica, como aquela atribuída ao intelectual angolano Mário Pinto de Andrade em *Origens do nacionalismo africano: continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911-1961* (1997). Este trabalho, decorrente da recolha e organização póstuma de escritos de seu espólio, se concentra sob o fenómeno do advento da escrita política em língua portuguesa, ocorrida sobretudo em veículos de imprensa, produzida por indivíduos africanos que pusessem em questão o desenvolvimento da colonização portuguesa. A esse fenómeno de imprensa Mário Pinto de Andrade chamará, a propósito, de advento do “escrito protestatário” (1997, p. 37) que seria caracterizado pelas “primeiras interpelações do poder colonial na base das reivindicações locais e expressões incipientes de uma identidade cultural, não isenta de ambiguidades” (ibid., p. 39).

A constante ênfase sobre a ambiguidade na postura política apresentada por essa geração e à incipiência das ações daqueles grupos se refere precisamente ao fato de que as reivindicações

desse meio cultural se depositavam, na maior parte das vezes, sobre uma perspectiva regionalista e de melhorias pontuais das condições de vida das populações moçambicanas no estrito quadro do Estado colonial e da lei portuguesa. Segundo essa dissertação, essa ausência de uma consciência efetivamente crítica que pusesse todo o Estado colonial em causa e, oportunamente, exigisse sua supressão, faria com que essa geração fosse alcunhada pelo discutido epíteto de “protonacionalista” (ibid., p. 77). Segundo a proposta do trabalho todo, a ruptura definitiva com o tipo de análise ambígua e limitada desempenhada pelos antigos assimilados só se dará através da geração dos movimentos nacionalistas surgida após a Segunda Guerra Mundial. Ao final da obra, apresenta-se uma reflexão que busca encontrar quais são, precisamente, as continuidades e as rupturas entre as tais “gerações” pelo que afirma (ibid., p. 185-186):

A linha de continuidade situa-se no plano dos temas essenciais do discurso político e da práxis, considerados num outro contexto e carregados de conteúdos diferentes. Com efeito, a problemática inerente ao sistema colonial recolocar-se-á durante largo tempo em termos da dicotomia indígena/assimilado, da permanência apenas dissimulada do trabalho obrigatório, do esbulho das terras ou do acesso à instrução. [...] Mas o protonacionalismo, na sua essência, foi produtor de um discurso com uma finalidade ilusória: assumindo-se como negros cultos, no molde ocidental, sujeitos da nação portuguesa e legalistas, esses ideólogos [...] não tinham atingido o grau crítico de compreensão lógica do sistema colonial português. [...] E aí reside, precisamente, o ponto de ruptura que será expresso pela geração que fará a sua entrada na cena da história, nos anos imediatos à segunda guerra mundial.

Quando tratar de literatura, Mário Pinto de Andrade prossegue na mesma senda de identificação das diferenças geracionais que se organizam literariamente em relação ao colonialismo português e apresenta uma análise que traz significativas apropriações do modelo proposto por Fanon. Por isso procede a uma investigação acurada sobre poesia africana com uma nova proposta para o que chama de “poesia de combate africana”, no prefácio de sua *Antologia temática de poesia africana 2: o canto armado* (1979). A propósito, as antologias organizadas por Andrade se dividem em dois volumes distintos, um, denominado “Na noite grávida de punhais”, em que o combate no âmbito literário apenas se gesta (segundo Fanon, ao também conceber a existência de um tipo de poesia subversiva e com laivos anticoloniais anterior à poesia de combate propriamente dita, esta seria a poesia de “pré-combate”), e o segundo volume, contendo, enfim a poesia em que o combate se deflagra definitivamente, e o “canto” aparece então “armado”, definitivamente. Ora, não é possível pensar que a ressonância entre a proposta crítica de Mário de Andrade e o modelo proposto por Fanon nos anos de 1950 fosse apenas uma coincidência ou mera semelhança.

É preciso notar, entretanto, que Mário Pinto de Andrade introduz um diferencial relevante em sua análise, que é precisamente considerar como “poesia de combate” africana toda a produção cultural que surge nas sociedades africanas em oposição às forças coloniais, desde El Hadj Umar Tall

(no atual Senegal, c. 1797-1864) até Shaka Zulu (na atual África do Sul, c. 1787-1828). Segundo Andrade, é com Aimé Césaire e seu *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) que surge aquilo que considera como a “fonte moderna da poesia africana de combate” (ANDRADE, 1979, p. 4). Esta poesia de combate moderna é uma laçada comparativista pan-africana que engloba Mali, Costa do Marfim, República Democrática do Congo, Camarões, e demais países africanos em que uma produção poética tenha se relacionado de forma direta à temática anticolonial ou independentista. Com efeito, não deixa de prevalecer a existência das tais etapas que classificam essa produção poética de acordo com sua mobilização em relação a um projeto político em curso (ibid. p. 8, grifos autorais):

Constituindo a luta armada um *facto cultural por excelência*, ela introduz, acima de tudo, as condições físicas, materiais e intelectuais da liberdade de criação. Como vimos anteriormente, no decurso da noite colonial, a expressão poética da resistência dos povos revestia-se muitas vezes de um carácter alusivo e mergulhava num clima de clandestinidade. Nas regiões libertadas, ao contrário, a característica essencial da poesia advém da sua linguagem *clara e directa*.

O que se pode perceber em todos os esforços de periodização (de Fanon, de Mondlane e de Mário Pinto de Andrade) até aqui comparados é justamente a oposição entre, ao menos, dois tipos de poesia reivindicatória: uma poesia presente e outra poesia própria de um tempo anterior. Essa poesia anterior seria, portanto, caracterizada por: *a)* um tom de lamento, capaz de constatar a opressão colonial e lastimá-la, retratá-la em suas diversas manifestações de violência simbólica e de limites impostos; *b)* pela distância maior ou menor que esses poetas (e a ênfase recai inevitavelmente sobre a figura autoral e sua trajetória pessoal) conservam do povo enquanto objeto poético (temáticas, *topoi* etc.) e interlocutor (e aqui a ênfase recai sobre a questão da circulação desta poética face às limitações no acesso à língua ou ao letramento) – este, “o povo”, é o termo mais volátil e mais complexo da equação, e que sempre demandará maior dissertação; e *c)* a distância maior ou menor da temática explícita do combate, ou ao menos da proposição de alternativas que busquem superar o estado de opressão de modo mais ou menos instantâneo.

A argumentação dos três analistas investe no sentido de comprovar que, diferentemente deste tal tempo anterior, a poesia do tempo presente assume seu caráter definitivamente combativo, explícito, suprimindo os espaços de distâncias que alimentavam entre si e o povo, e, portanto, fundindo-se ao povo (como queria Fanon), superando o lamento e assumindo um tom consistentemente vocativo – esse momento reservaria para si uma espécie de devir histórico teleológico, uma espécie de consciência definitiva a ser alcançada, para a qual os antigos não tinham condições ou disposição. Todas as abordagens, no entanto, correspondem a um esforço de cunho crítico, quase teórico, de perceber as dinâmicas possíveis das literaturas face aos processos de

emancipação política das forças coloniais, que no contexto moçambicano assumirá as feições de um nacionalismo nascente expresso na forma de um projeto de Estado gestado nas chamadas zonas libertadas – e o mais importante, um nacionalismo revolucionário. Revolucionário justamente porque procura perceber um final histórico numa luta começada num agora: o processo de emancipação política anticolonial é também um processo de construção de uma nova sociedade nacional.

Digno de nota é o fato de que esse modelo canonizador periodista persistiu, e encontrou eco e desdobramento em críticas posteriores que se esforçaram por constituir alguma visada mais histórica acerca da literatura moçambicana. Russell Hamilton, cuja crítica foi produzida praticamente *in media res* aos eventos que determinaram o surgimento das coletâneas moçambicanas da poesia de combate, em busca de uma história do surgimento de uma literatura moçambicana, que ele denomina através da excêntrica expressão “literatura aculturada”, está em condições de concordar com os antigos críticos analisados no sentido de se estabelecer uma progressão evolutiva em três tempos. Hamilton concorda, inclusive, com pontos como a existência de uma literatura de “protesto” anterior, e com os destinos traçados pelas “forças da história” que impeliram o protesto a se transformar em combate. Pelo que afirma (HAMILTON, 1984, p. 50):

Tal como se observa em outras situações coloniais, houve em Moçambique três fases principais na formação de uma literatura aculturada produzida por elementos da burguesia indígena e multirracial, que se consideravam moçambicanos e não súbditos do Império Português. Depois dos primeiros momentos em que reinava a reivindicação cultural e racial, veio o protesto, no início mais reformista do que revolucionário. Mas inevitavelmente, o protesto, impelido pelas realidades históricas locais e globais, conduziu à militância revolucionária, e, portanto, à literatura política e combativa.

O africanista britânico Patrick Chabal, por exemplo, considera uma periodização da literatura moçambicana que a situe em relação ao que ele chama de “guerra nacionalista”; o tipo de literatura produzida em relação às tais guerras de independência, Chabal define como uma “literatura nacionalista”, diferente daquela poesia anterior, chamada por ele de “literatura política” (CHABAL, 1994, p. 50). Ao buscar uma ligação entre a antiga literatura política e a literatura nacionalista, Chabal deduz que foi, precisamente, o endurecimento da censura colonial que fez com que o protesto assumisse, cada vez mais uma postura altamente politizada, fazendo com que as obras assumissem paulatinamente uma posição instrumentalizada em favor de uma “mensagem política”. Partindo de pressupostos estetizantes, o esforço valorativo de sua crítica, no entanto, parece inverter a tendência dos antigos críticos, para desprezar totalmente a importância da poesia de combate para o desenvolvimento ulterior da literatura moçambicana (ou, como prefere, literatura “nacional africana”). Pelo que afirma (*ibid.*, p. 34):

As consequências da guerra nacionalista na evolução da literatura foram muitas. Primeiro e antes do mais emergiu um considerável corpo de literatura de combate, resultante da luta armada e, implícita ou explicitamente, erigindo um modelo “correcto” de literatura política. Enquanto a literatura “política” produziu, regra geral, notável literatura, a literatura de combate foi raras vezes além do *slogan* e da propaganda. Se tem lugar na história da luta, contribuiu pouco para a construção de uma literatura “nacional” africana.

Evidentemente, a glosa crítica dos modelos periodistas mais antigos se deve a certa leitura da cena cultural moçambicana de algum modo, influenciada pelas condições políticas do pós-independência e da consagração daquelas antigas leituras na periodização das literaturas nacionais. É preciso considerar, no entanto, o tipo de legitimação histórica que recai sobre os partidos que aquelas periodizações produzem, uma vez que depositam sobre os movimentos nacionalistas todo o protagonismo referente a uma pretensa ruptura total com os laços assimilacionistas presentes nas manifestações literárias daqueles períodos proscritos da categoria de “verdadeira literatura de combate”. É preciso considerar, outrossim, o *locus* enunciativo desses críticos: no caso de Eduardo Mondlane e Mário Pinto de Andrade, a relação com os movimentos nacionalistas e independentistas que ajudaram a fundar é inequívoca (Eduardo Mondlane foi fundador da FRELIMO e seu primeiro presidente, e Mário Pinto de Andrade foi fundador do MPLA e também foi seu primeiro presidente, ambos são considerados intelectuais de primeira linha em seus respectivos países até hoje), e seria de causar espécie se seus escritos não favorecessem a uma legitimação no campo intelectual daquilo que era a prática de suas vidas.

Esse tipo de periodização, segundo analisa Maria-Benedita Basto (2006, p. 68), tem relação com processos de canonização e periodização que ativam mecanismos de exclusão e inclusão de elementos afinados às constantes de um *corpus* unívoco, que tende a constituir um “espaço imaginado, coeso e uniformizado [...] no âmbito da produção literária”, o que criará uma legitimação a partir de objetivos identitários, ou, como prefere, uma “nação literária”. Segundo afirma Basto, esse tipo de abordagem que considera um caminho evolutivo da poesia desde um lamento até o combate teria íntimas relações com as teorias soviéticas (BASTO, 2006, p. 73):

Acrescente-se que premissas do realismo socialista vêm claramente misturar-se ao esquema utilizado por Fanon (conduzindo de uma certa maneira a leitura deste último). Um realismo socialista já conhecido através do neo-realismo português e brasileiro (pese no entanto a complexidade das suas práticas), reforçado nos tempos da CEI (*Casa dos Estudantes do Império*) e pela relação próxima com o MUD Juvenil (*Movimento para a Unidade Democrática da Juventude*), organização próxima do Partido Comunista, em Lisboa, continuado pela inserção nos movimentos afro-asiático e tri-continental (mesmo se nenhuma destas correntes se possa definir em exclusivo por ele)¹².

¹² Vale a pena lembrar que a periodização a que se refere Maria-Benedita Basto e que é determinante para sua análise é a proposta pelo ensaio crítico “The role of poetry in the mozambican revolution”, publicado em *Mozambique Revolution*, em 1969 (segundo seus levantamentos, o primeiro ensaio sobre a literatura moçambicana no interior da

Para tratar das relações específicas entre o realismo socialista soviético e o conceito cultural que subjaz à prática da FRELIMO, é útil tratar das hesitações e dos avanços que caracterizam os alinhamentos políticos da FRELIMO que, por fim, desembocarão na assunção do marxismo-leninismo como linha e conceito de atuação dois anos após a independência. Afinal, o ideal revolucionário que subjaz à ideia de independência e de construção do país tem, ele próprio a sua historicidade, que precisa ser minimamente remontada. A história específica do marxismo da FRELIMO representa, por vezes, uma intrigante lacuna nos trabalhos analíticos que se debruçaram sobre o tema, a respeito da qual o próprio presidente Samora Machel ironizou de modo muito sagaz¹³. O processo que deve ser ressaltado aqui é justamente o caminho das ideias que gravitavam no interior da FRELIMO; essa gravitação fez com o que aquilo que teria sido uma frente de libertação de cariz nacionalista, principalmente entre o período de 1969 até 1977, se transformasse, a partir do III Congresso da FRELIMO, em 1977, em um partido de vanguarda marxista-leninista, o que definiu novas vertentes para o antigo nacionalismo independentista, transformando-o num nacionalismo revolucionário bastante peculiar.

1.2 O socialismo moçambicano

As origens do tipo de socialismo marxista-leninista da FRELIMO devem ser inscritas nas relações que favoreceram o surgimento de um pensamento social africano como um todo. De resto, como a própria Maria-Benedita Basto já o disse, o contato dos “estudantes peregrinos” (a expressão é usada por Leila Hernandez, 2010, p. 144) da Casa dos Estudantes do Império e com as militâncias portuguesas de esquerda, ou a chegada em África das produções literárias brasileiras da década de 1930, favoreciam a uma guinada à esquerda do pensamento e à constituição de uma reflexão engajada em relação aos problemas sociais e sua consequente supressão. Leila Hernandez é quem observa que a própria situação colonial “desafiava respostas de maior radicalização política” (HERNANDEZ, 2014, p. 217) que pudessem representar uma definitiva ruptura com a “integralidade da alienação”, gerando nas elites “uma pluralidade de caminhos em respostas às necessidades” das

FRELIMO), muito embora a pesquisadora considere igualmente a proposta de Mondlane de *Lutar por Moçambique* a partir de Fanon (ela não analisa a proposta de Mário Pinto de Andrade).

¹³ Refere-se ao conhecido episódio de uma entrevista que Machel teria concedido a Jean Ziegler, para quem interessava particularmente perscrutar a gênese do pensamento socialista na revolução moçambicana, por isso perguntou ao presidente quando foi que ele havia lido Marx pela primeira vez. Após ignorar a pergunta, o presidente iniciou um longo relato acerca das opressões que vivera durante o colonialismo, por isso foi instado mais de uma vez a responder à pergunta feita. Machel então teria dito que, quando um livro de Marx chegou à sua mão pela primeira vez em Argel, ele teria, então, “lido Marx pela segunda vez”: “O presidente olhou-o muito sério: ‘Então, meu caro amigo Ziegler, toda a minha experiência de vida me foi passando diante dos olhos e, à medida que avançava na leitura do livro, fui-me apercebendo de que estava a ler Marx pela segunda vez’” (CABAÇO, 2009, p. 315).

sociedades em que se inseriam, através de um processo que a pesquisadora chama de “‘apropriação criativa’, desta feita, de obras de Marx, Lênin, Lukács e Balandier” (ibid., loc. cit.), na esteira de Edward Said (2005, p.25-42).

A ideia de “apropriação criativa”, a propósito, é útil para que se afaste a noção de que o socialismo marxista-leninista da FRELIMO possa representar uma mera filiação a uma corrente de pensamento política estrangeira que era, destarte, simplesmente “reproduzida” em Moçambique. Outrossim, é relevante também para que a opção pelo marxismo-leninismo não seja apressadamente inscrita na lógica das dependências internacionais no contexto da Guerra Fria, o que, de resto, acabou consistindo em um argumento anticomunista ou, ainda, colonialista (MACAGNO, 2009, p. 18). José Luís Cabaço considera o fato de que o mundo socialista à altura dos anos de 1960, dividido entre as hegemonias regionais da China e da URSS, com efeito, apresentava uma disputa entre potências sublimada em forma de pressões sobre as organizações nacionalistas para que assumissem um alinhamento ideológico mais conveniente a um ou ao outro bloco de poder (CABAÇO, 2009, p. 312). O caso moçambicano, no entanto, era *sui generis*, uma vez que havia somente uma organização nacionalista na disputa pela independência, o que favorecia à FRELIMO receber ajuda de ambos os blocos e ainda desenvolver uma habilidade para se manter equidistante de cada um deles, inaugurando, de algum modo, sua própria via, o que corroborava um ideal de independência total, inclusive do ponto de vista dos alinhamentos (ibid., p. 314).

Além das ideias trazidas pelas elites intelectuais que se apropriavam “das formas de pensar e das representações mais caras ao mundo ocidental” (HERNANDEZ, 2010, p. 144) e dos alinhamentos políticos apropriados com criticidade a partir do cenário internacional da Guerra Fria, há que se considerar a camada rural de indivíduos que integraram a FRELIMO desde a sua fundação e que não tinham acesso a nenhuma dessas ideias que circulavam pelos meios intelectuais. Refere-se às organizações de emigrantes macondes e macuas de Moçambique organizados nas “*union*” no Zanzibar e no Tanganyka em 1958 sob o apoio de Julius Nyerere, a “Tanganyka-Mozambique Makonde Union” e a “Zanzibar Mozambique Makonde and Makua Union”. Estas organizações eram compostas de trabalhadores rurais de regiões extremamente pobres de Moçambique, e apresentavam propostas autonomistas baseadas nas suas próprias experiências de resistência (CABAÇO, 2009, p. 282). Somem-se a essas organizações os movimentos grevistas de organizações laborais e os nacionalistas urbanos, estes mais letrados, organizados em grêmios ou associações. Diante desse polimorfismo social e organizativo que compôs os quadros da FRELIMO em seus primeiros anos de formação, o socialismo acabou chegando através de textos e de ideias de

experiências socialistas do exterior, num processo de “formação” política que tomava lugar durante a própria dinâmica da guerra já desencadeada, como afirma Cabaço (ibid., p. 312):

O contacto com os ideais socialistas ocorreu por diferentes vias; uma das mais importantes foi, sem dúvida, a leitura dos textos sobre a guerra revolucionária, em particular os livros de Mao Tsé-Tung e do general vietnamita Nguyen Giap. Distribuídos a muitos quadros do movimento, foram esses textos sobre revoluções socialistas levadas a cabo por camponeses que encontraram ressonância nos combatentes. Eles descreviam experiências concretas de luta e de organização da vida das populações às quais os guerrilheiros podiam reconduzir com facilidade muitas das situações militares, sociais e políticas que viviam na guerra no interior de Moçambique. Essas leituras inspiraram a elaboração da FRELIMO sobre sua realidade, e, eventualmente, suscitaram o interesse pela leitura de outros teóricos do marxismo.

O apoio dado à FRELIMO pela Tanzânia através de suas bases e da figura de Julius Nyerere não deve ser minimizado. Julius Nyerere (1922-1999) foi um professor nascido no Tanganyka, responsável por fundar a TANU (*Tanganyika African National Union*), que levaria seu país à independência em 1962 (ano em que se fundava a FRELIMO). Conduz também a união política entre o Tanganyka e o Zanzibar em 1964, que gerou a criação da República Unida da Tanzânia. No campo político e intelectual, foi responsável por elaborar a *Ujamma*, um conjunto de ideias muito específico para um “socialismo africano”. Esta elaboração teórica pretendia ser um socialismo contrário ao capitalismo colonial mas que estivesse distendido do marxismo, chamado por Nyerere de “socialismo europeu” (BENOT, 1981, p. 303). Sendo assim, Nyerere conservava a ambição de que se pudesse abrir uma fenda teórica para que o socialismo pudesse se adequar a uma realidade “africana”, por assim dizer; ao empreender esse esforço, o político lançava mão de uma noção idílica de “tradição”, confiando que, antes da agressão colonial, já houvesse um sentimento comunitário de produção de riqueza e de supressão da pobreza no interior das culturas endógenas ao qual ele poderia, agora, chamar de “socialismo”, um socialismo espontâneo, nativo e endógeno: “Nós, em África, não precisamos de ser convertidos ao socialismo” (NYERERE apud BENOT, id., p. 301).

Confiando na unidade social da “tribo” ou da “família extensa”, Nyerere definia que a categoria de “trabalhador” e “assalariado” fosse estranha à “África”, já que, na chamada sociedade tradicional, era totalmente ausente a noção de “riqueza pessoal”; isso, portanto, talvez o levasse a não conceber uma ideia clara e mais assertiva a respeito da existência de classes sociais em África, problema que esta versão do socialismo africano relativiza até sua própria anulação (BENOT, 1981, p. 302). Neste sentido, Nyerere prognosticava uma harmonia social e econômica na sociedade “tradicional” que foi “perturbada” pela presença colonial, e o objetivo de uma revolução socialista, que pelo menos fosse calcada no socialismo africano, seria a de retomar os caminhos essencialmente “socialistas” das “tradições”, já que a perturbação introduzida pelo colonizador “permaneceu

superficial e apenas atingiu indivíduos isolados e moralmente fracos” (ibid., p. 303). Nesta atribuição política, portanto, a função do partido revolucionário, o TANU (a elaboração de Nyerere também abarcava sua dose de partidarismo) seria a de organizar o regresso às bases culturais e morais e propiciar o incremento econômico do novo país ao setor agrícola e à vida no meio rural, portanto (através do congelamento dos salários dos trabalhadores urbanos), de onde viria a base social de apoio do regime de Nyerere enquanto presidente da Tanzânia (ibid., p. 305).

Se o marxismo da FRELIMO queria, afinal, ser mesmo um marxismo-leninismo, diferentemente do socialismo africano de Nyerere que se quis desprender do “marxismo marxista” ocidental, entendido como “socialismo europeu”, é possível perceber na prática da FRELIMO o mesmo ímpeto por se criar uma corrente própria mais eclética de marxismo, diferente das tendências e afiliações hegemônicas. Do mesmo modo, a linha definida pela FRELIMO, assim como no socialismo africano, buscou ter em conta as especificidades locais, no caso, moçambicanas, para sua própria constituição, uma espécie de elaboração de um “marxismo caseiro” (BRAGANÇA, 1980, p. 48; MACAGNO; 2009, p. 19). Mas, diferentemente da noção do socialismo africano de “retorno” às “tradições” ou aos universos culturais perdidos pela colonização, a proposta da FRELIMO, oposta diametralmente desta noção, consistirá muito mais em um projeto ascendente de modernização desenvolvimentista do que qualquer tipo de crença num socialismo autóctone que pudesse agora ser resgatado através da política de um Estado¹⁴.

Se todas essas influências podem ser vistas face ao progressivo desenvolvimento de um marxismo peculiar à FRELIMO, nenhuma delas pode ser vista como absolutamente determinante para esse progressivo encaminhamento, no entanto. Há que se considerar, em suma, a ebulição teórica que o marxismo suscitava em todo o mundo ensejada pelo contexto da Guerra Fria e internacionalização da revolução socialista financiada pela União Soviética, China e Cuba. Mais ainda, é preciso considerar o clima favorável ao desenvolvimento de um pensamento social africano ocasionado pelo crepúsculo colonial em África a partir do final da década de 1950, em que outros nomes e outras influências somam-se ao cálculo: Cheikh Anta Diop (1923-1986, intelectual e ativista do Senegal), Léopold Sédar Senghor (1906-2001, intelectual e político também do Senegal), Sékou Touré (1922-1984, intelectual e político da Guiné Conacri), Patrice Lumumba (1925-1961, político da atual República Democrática do Congo), também a Frente de Libertação Nacional da Argélia (FLN, fundada em 1954, e onde parte relevante dos guerrilheiros da FRELIMO fez treinamento militar), e,

¹⁴ A questão da revolução moçambicana como modernização desenvolvimentista e da relação da FRELIMO com as culturas endógenas será trabalhada adiante.

mais especificamente, o considerável e profícuo corpo teórico do intelectual ganês Kwame Nkrumah (visto a seguir), cada um deles representando uma abordagem e uma corrente de pensamento social acerca das circunstâncias africanas (BENOT, 1981, p. 14-33).

Do mesmo modo, a prática revolucionária da FRELIMO apresentou desde cedo uma formatação muito específica da noção de um “inimigo” implicado no confronto armado, que, ao mesmo tempo, era decorrente da tal guerra psicológica (segundo Cabaço, 2009, p. 303: “ação subversiva para provocar dissidências na FRELIMO”). O “inimigo” era, portanto, um sistema a ser combatido não implicado em nenhum tipo de estratificação social que se pudesse fazer, mas na posição que cada indivíduo assumisse face à luta de libertação (a noção de “inimigo interno”, do explorado que assumia uma postura “reacionária” e “colaboracionista” era corrente). Diferentemente do conceito marxista clássico que situa o advento de uma classe social face a sua posição determinada em relação às forças de produção que sustentam toda uma sociedade, o conceito de inimigo da FRELIMO tratava de criar uma “oposição bipolar”, de um “nós” contra “eles”, assim definidos diante da posição individual de cada na organização da luta. Ou, como prefere Cabaço (ibid., loc. cit.):

Ela foi elaborada por analogia com o conceito marxista de “classe”: uma classe que não emanava das relações sociais de produção, mas que deveria surgir das relações sociais decorrentes da situação de guerra, da prática de vida no seio dos camponeses (o povo) – fundadas na ética e no comportamento –, policiadas pela *disciplina militar*.

De um modo ou de outro, toda a teoria política concebida pela FRELIMO dificilmente foi assumida de modo ostensivo até o III Congresso em 1977, dois anos após a independência, portanto. Toda a dissertação dos analistas posteriores em relação a esse período é a de que o caminho político era determinado de modo inevitável pelo curso da batalha e pela natureza da exploração portuguesa. Como se o marxismo fosse um caminho espontâneo, determinado pelo curso da luta. Essa é, por exemplo, a posição de Aquino de Bragança, que afirma que “esta opção marxista-leninista não deveria surpreender aqueles que seguiram atentamente a história do movimento” (BRAGANÇA, 1980, p. 50). Com efeito, numa última entrevista concedida por Eduardo Mondlane ao próprio Aquino de Bragança pouco antes de sua morte em 1969, aquele demonstra que o marxismo-leninismo seria um caminho inevitável e praticamente espontâneo determinado pela natureza da luta armada da FRELIMO (MONDLANE; BRAGANÇA; WALLERSTEIN, apud Cabaço, 2009, p. 311 e MACAGNO, 2009, p. 19):

Uma base comum que todos tínhamos quando formamos a FRELIMO era o ódio ao colonialismo, a necessidade de destruir a estrutura colonial e impor uma nova estrutura social... Mas que tipo de estrutura social ninguém sabia. Alguns sabiam, tinham ideias

teóricas, mas mesmo esses foram transformados pela luta. Há uma evolução do pensamento que se operou durante os últimos seis anos que me pode autorizar, que eu me autorizo a mim mesmo concluir, que a FRELIMO é agora, realmente, muito mais socialista, revolucionária e progressista do que nunca, e a tendência agora é mais e mais em direção ao socialismo do tipo marxista-leninista. Porque as condições de vida de Moçambique, o tipo de inimigo que nós temos, não admite qualquer outra alternativa.

O sociólogo moçambicano Elísio Macamo observa que as implicações dessa insistência retórica de que a opção marxista da FRELIMO deriva diretamente das condições reais da opressão colonial e do tipo de guerra que se empreende tem implicações na ordem da elaboração de uma versão própria da história de Moçambique desenhada em moldes materialistas, ou seja, que quer perceber as dinâmicas ideológicas em sua relação com as condições materiais e econômicas de emergência (MACAMO, 2002, p.8-10). Parece estar assente na maioria das análises, no entanto, que a sucessão de Eduardo Mondlane após o atentado que o matou em 1969, levou a ala “revolucionária” ao controle total da cúpula da FRELIMO, fazendo com que um antigo dilema latente no seio do partido entre um nacionalismo etnicista e um socialismo revolucionário, de caráter militarista, se resolvesse em favor do último (MACAGNO, 2009, p. 18; CABAÇO, 2009, p. 302; BRAGANÇA, 1980, p. 47-48; MOSCA, 1999, p. 60-61). Apesar da vitória da ala militarista representada por Samora Machel, e o consequente expurgo da chamada “ala reacionária”, da qual o Uria Simango acabou ficando para a história oficial como representante, apesar desse processo representar uma guinada à esquerda do movimento, predominou até após a independência uma espécie de marxismo prático, inconfesso, ou, na expressão de Sonia Kruks transcrita por Lorenzo Macagno, um “marxismo tácito” (MACAGNO, 2009, p. 18-19, ou, no mesmo sentido, aquilo que Aquino de Bragança, 1980, p. 40, chamou de “cerne marxisante”). O silêncio acerca da opção marxista será definitivamente quebrado, e dará lugar à confissão pública de um alinhamento marxista-leninista no III Congresso da FRELIMO ocorrido em fevereiro de 1977.

Com efeito, o caminho da FRELIMO junto ao marxismo-leninismo era já longo: surgiu no exterior sob os auspícios de Julius Nyerere e seu socialismo africano, esteve em contato com as grandes linhas do pensamento social africano que se encontravam em ebulição na virada da década de 1950 para 1960, estabeleceu relações no plano internacional com a União Soviética e com a China; compunha-se de um “marxismo tácito” (o “cerne marxisante”) que se queria prático e funcional ao contexto da guerra e das zonas libertadas, e ainda, em 1969, está relacionado às disputas internas à FRELIMO que culminam na vitória da “ala socialista” e uma consequente radicalização à esquerda. É preciso lembrar que, já desde o seu I Congresso, ocorrido em setembro de 1964, a tarefa da FRELIMO ficou fixada em “pôr fim à exploração do homem pelo homem” (BRAGANÇA, 1980, p. 46). Mas será somente no III Congresso, que, segundo as palavras do próprio presidente Samora Machel, “a

orientação da FRELIMO far-se-á a partir da síntese das experiências revolucionárias do povo moçambicano com os princípios universais do marxismo-leninismo”, e a tarefa agora será, então, a de “construir o partido de vanguarda para construção do socialismo” (ibid., p. 50). Conferir ao marxismo-leninismo um status de política de Estado dois anos após a independência traria como consequência a adoção de medidas nos planos estruturais e econômicos que merecem destaque, como analisa Mosca (1999, p. 82):

[Após o III Congresso] A economia deveria assentar na quase-ausência da propriedade privada, pelo menos sobre os principais meios de produção, na direcção da economia pelo plano que deveria cumprir os objectivos políticos e que substituiria o mercado na afectação dos recursos. O Estado concentraria a acumulação para canalizar os recursos de acordo com os objetivos de construção do socialismo, sendo para o efeito necessário, segundo a concepção mais radical, o controlo das actividades e dos fluxos geradores de riqueza.

Um dos efeitos mais tocantes do marxismo-leninismo implantado como política de Estado após o III Congresso será uma série de ressonâncias moçambicanas de políticas culturais praticadas na União Soviética, das quais, no campo estético, o realismo socialista será um núcleo duro de concepção artística que se fará sentir de algum modo em Moçambique. Após desenhar um breve relato acerca da polimórfica composição do socialismo moçambicano, podemos passar a uma análise do realismo socialista, e de como e em que medida este compósito conceitual se fez presente nas práticas culturais encetadas pelo novo partido-Estado moçambicano. Face à composição do novo Estado que deveria, portanto, seguir os caminhos de uma revolução marcada pelo marxismo-leninismo como “arma teórica” para construção do “socialismo científico”, que papel terá a arte? Se todos os âmbitos da vida social e cultural do Moçambique estão coordenados pelo Estado revolucionário, que efeitos isso terá sobre a literatura?

1.3 Ecos do realismo socialista: *partiinost* e *ideinost* na vida cultural moçambicana

O realismo socialista soviético consistia precisamente numa dinâmica cultural específica que era a um tempo uma diagnose teórica, uma metodologia prática e uma prescrição. Seus primeiros traçados teóricos datam desde o início do século XX, no agitado ambiente político pré-revolucionário da Rússia, e de um intenso debate acerca das funções e feições que a literatura deveria assumir no interior de um Estado revolucionário, bem como a postura que uma literatura revolucionária deveria avocar em relação à acumulação de um repertório literário anterior à revolução e exterior à Rússia, agora chamado de “literatura burguesa” (cf. NAPOLITANO, 1997, p. 7-9; 2011, p. 32-33; ANDRADE, 2010, p. 153-157). Apesar de diversos conceitos de arte revolucionária conhecerem formulação teórica e prescritiva desde antes da revolução, o realismo socialista enquanto tal só conhecerá um

princípio de formalização e oficialização junto às estruturas do Estado soviético precisamente em 1932 (portanto, sob Stálin), quando todas as organizações artístico-literárias são desfeitas (muitas delas representavam propostas e abordagens teóricas específicas no interior do ambiente de debate, como a RAPP – Associação Russa de Escritores Proletários), e plantam-se as bases para o surgimento da União dos Escritores Soviéticos da RSFSR, que só surgirá efetivamente dois anos mais tarde (STRADA, 1987, p. 190).

Os efeitos da fundação desse organismo foi uma intensa centralização da literatura – todos os escritores soviéticos deveriam agora estar alinhados a uma só instituição, contrariamente ao período imediatamente anterior em que diversas instituições representariam diversas perspectivas diferentes – disso resultava um maior controle do partido sobre a produção literária soviética, justamente porque esta nova instituição defenderia um só ponto de vista teórico-metodológico-prescritivo, o realismo socialista (ANDRADE, 2010, p. 159). Este ponto de vista era estatutário, e o realismo socialista era definido como doutrina, um método pontual a ser seguido pelos seus escritores, como se vê no “Estatuto da União dos Escritores Soviéticos da URSS”, parte III, § 1º (apud ANDRADE, 2010, p. 160; NAPOLITANO, 1997, p. 15; STRADA, 1987, p. 192):

O realismo socialista é o método fundamental da literatura e da crítica literária soviética que exige do escritor a descrição verdadeira, historicamente concreta, da realidade vista em seu desenvolvimento revolucionário, e a veracidade e a correção histórica da representação artística da realidade devem acompanhar a tarefa de uma transformação ideal e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo.

Os termos mais voláteis da equação literária do realismo socialista conforme proposta pelo Estatuto apresentam hoje certas lacunas para a plena compreensão da prescrição, lacunas essas preenchidas por certas categorias conceituais que já se encontravam no interior dos debates literários anteriores à centralização das instituições. Construções adjetivas como “descrição verdadeira”, “realidade vista em seu desenvolvimento revolucionário”, “veracidade”, “correção histórica” e mesmo o recorrente termo “realidade” só podem ser entendidos à luz do conceito de *partiinost* – “*партийность*”, em alfabeto cirílico, “filiação partidária”, “partidarismo”, ou “espírito de partido” – que era a compreensão de que o Partido tem o direito e o dever histórico de condução dos destinos da revolução em todos os âmbitos, desde a direção e controle de toda a vida cultural do país até a definição de uma ideologia correta a ser seguida e reproduzida com fidelidade: este conceito de uma correção ideológica definida por um partido, é o conceito de *ideinost* – “*идейность*”, em alfabeto cirílico (STRADA, 1987, p. 151). Na verdade, o que subjaz a essa noção do *partiinost* é a ideia de que a literatura precisa tomar parte no processo revolucionário, que não é só político, econômico ou social, mas sim, de um modo expandido, um ato cultural, como já teria sido

definido por Lênin no início do século (em seu artigo de 1905, “Organização de partido, literatura de partido”, cf. STRADA, 1987, p. 129).

Com efeito, as reflexões de Lênin a respeito da “revolução cultural” levavam em consideração o atraso cultural da Rússia em relação ao capitalismo ocidental, e os períodos maiores que uma mudança cultural demanda, contrariamente à fulminante tomada de poder. Quer dizer: o poder e os meios de produção podem ser tomados de modo relativamente rápido através de uma revolução política e social bem-sucedida, mas, e as mentalidades? Quanto tempo leva a transformação das mentalidades ou uma revolução cultural? Por isso Lênin compreendia que a constituição de um partidarismo, *partiinnost*, que salvaguardasse uma coerência ideológica alinhada, *ideinnost*, era o único caminho para que o descompasso entre os dois tempos se reduzisse, ou como prefere Vittorio Strada, “para Lênin, a ‘revolução cultural’ se tornava a condição do socialismo num país como a Rússia”, mas essa revolução cultural deveria ter um só guia, por assim dizer, “devia ser dirigida pelo Partido Comunista no poder, levando em conta os ‘prazos mais longos’” (STRADA, 1987, p. 128). Curiosamente, a fidelidade ao *partiinnost* ficou consagrada ulteriormente como uma espécie de “stalinismo” totalitário, mas as inovações teóricas que Stálin propôs para o problema repousam na radicalização institucional do modelo e a consequente repressão dos “desvios” à norma: o conceito de centralidade do partido em relação à literatura já era, a propósito, parte do corpo teórico do leninismo...

Em África, o conceito de “revolução cultural” terá ecos nos pensadores de uma revolução africana que levassem em conta a dificuldade imensa de se estabelecer um Estado revolucionário num ambiente social composto por inúmeras pertenças culturais distintas (muitas vezes conflitantes) e por um tipo peculiar de capitalismo colonial exploratório, em que uma cultura colonizadora está posta numa supremacia hegemônica opressora e brutal. Portanto, a construção de uma revolução africana não poderia prescindir de dois fatores: primeiro, a construção de um Estado no interior de um aparato institucional até então colonial e, em segundo lugar, o que torna uma revolução africana mais complexa ainda, é sua absoluta dependência da construção, ênfase e apelo a um *nacionalismo revolucionário*, que funcione aqui como a invocação de unidade num campo social onde prevalecia a desagregação identitária e a desconfiança em relação a regimes de poder anteriores. Nesse sentido, o apelo à unidade de um só povo surgia como um imperativo contrário ao “tribalismo”, que percebia nas diversas formas de organização política e social diferentes da organização num Estado-nação um dos muitos desafios da revolução. O pensador guineense Amílcar Cabral já o teria prognosticado (1976, p. 225):

Um povo que se liberta do domínio estrangeiro não será culturalmente livre a não ser que, sem complexos e sem subestimar a importância dos contributos positivos da cultura do opressor e de outras culturas, retome os caminhos ascendentes da sua própria cultura, que se alimenta da realidade viva do meio e negue tanto as influências nocivas como qualquer espécie de subordinação a culturas estrangeiras. Vemos assim que, se o domínio imperialista tem como necessidade vital praticar a opressão cultural, a libertação nacional é, necessariamente, um *ato de cultura*.

Já as práticas do realismo socialista soviético, com efeito, mobilizaram, para além da ideia da revolução cultural, um complexo corpo teórico, muitas vezes composto por diversas correntes antagonistas, que foram devidamente controladas e planificadas pela intervenção do partido a partir de 1932. Da intervenção do partido para o estabelecimento de uma *partiinost* literária completamente aliada à revolução que, a um tempo era artística e política, e, portanto cultural, um complexo corpo de textos teóricos se desenvolveu sob a nomenclatura já prática e funcional do “realismo socialista”, sobretudo a partir de 1934, aquando da fundação definitiva da União dos Escritores Soviéticos e de seu primeiro congresso. Neste corpo teórico envolveram-se nomes caros para a teoria da literatura, como Györg Lukács e Mikhal Lifschitz (que, posteriormente, por motivos de adequação ao *partiinost*, também teriam suas contribuições teóricas igualmente rechaçadas pelo Partido). A partir da fundação da União dos Escritores Soviéticos, sobretudo, é que o realismo socialista assumirá sua feição mais ostensiva de prescrição normativa, comandada sobretudo, por outro nome que intentou a uma teorização da prescrição, e que, posteriormente, teria seu nome inscrito na história soviética como um dos maiores censores culturais que o mundo já teria visto: Andrei Zhdanov (1896-1948, cf. NAPOLITANO, 1997, p. 15; STRADA, 1987, p. 217). Com efeito, a partir de certa altura, a prescrição será norma, e o descumprimento e desvio dela acarretaria até mortes de um sem número de escritores, artistas e intelectuais – não sem razão, talvez, esse período da história cultural soviética seja conhecido como “jdanovismo” (“ждановичина”, em alfabeto cirílico, *jdanovitchina*, transliterado, cf. STRADA, 1987, p. 153).

A partir dessa norma, algumas características literárias básicas podem ser mencionadas, como a prevalência de temas recorrentes como a industrialização, a coletivização do campo, e, sobretudo, o tema por excelência, a história revolucionária, que acarretou, fundamentalmente, um tom épico, monumental e exultante, calcado sobretudo num herói positivo, modelo de civilidade revolucionária por conta de sua consciência política e espírito de sacrifício. Com efeito, terá declarado Andrei Zhdanov por ocasião do I Congresso da União dos Escritores Soviéticos, em 1934 (ANDRADE, 2010, p. 162):

O nosso escritor extrai o seu material da epopeia heroica dos homens soviéticos, da experiência dos nossos *kolkhozes*, da atividade criativa que ferve em cada canto do nosso

país. No nosso país os protagonistas das obras literárias são construtores ativos de uma nova vida: operários e operárias, *kolkhozianos* e *kolkhozianas*, funcionários do partido, organizadores da economia, engenheiros, jovens do *komsomol*, pioneiros. Eis os tipos e as personagens fundamentais da literatura soviética.

Como ficará evidente, na prática da poesia de combate moçambicana as ressonâncias que ecoam a partir do modelo internacional consagrado do realismo socialista soviético estarão presentes em maior ou menor escala. Não consta, no entanto, que a FRELIMO enquanto movimento de combate, ou depois, enquanto partido único no poder de Moçambique, tenha contado com mecanismos muito ostensivos de censura que ficassem explícitos e públicos como era o caso do realismo socialista soviético, a certa altura convertido em doutrina oficial irrecusável. O que não significa, de modo algum que não houvesse certo dirigismo de toda vida cultural do país para sua imersão no ambiente revolucionário de então, o que será tratado adiante.

1.4 A fixação da poesia de combate: tópicos de um realismo belicoso

A canonização e fixação de textos exemplares se deu, precisamente, a partir da edição das coletâneas *Poesia de combate*, cuja história editorial é anterior à independência. Do arquivo de Mário Pinto de Andrade incorporado à Fundação Mário Soares (pasta 04313.007.002), é possível observar uma primeira antologia chamada *Poesia de combate*, em cujo rodapé da capa encontra-se a inscrição “Literatura nova”. Na segunda página pode-se ler “FRELIMO 1969” em letras garrafais verticais. Ali estão dezessete poemas e fragmentos de poemas que circularão pelas coletâneas posteriores, sem nenhuma menção a qualquer autoria, ou qualquer justificativa de origem e organização. Na contracapa pode-se ler: “Nova aurora”, no interior de um símbolo de punho em riste. A catalogação considera o título precisamente: “Poesia de Combate/Frelimo 1969”, e o assunto “Livro editado pela ed. Nova Aurora, Poesia de Combate”. Se essa antologia for, de fato, de 1969 e tiver sido realizada sob os auspícios da FRELIMO, será ela a primeira antologia *Poesia de combate*, sobre a qual nenhuma crítica realizada até então terá mencionado. É preciso, no entanto, a realização de uma abordagem do ponto de vista da crítica textual para que esses poemas sejam relacionados com a forma que assumiram nas coletâneas editadas pela FRELIMO posteriormente.

A primeira coletânea, *Poesia de combate*, veio à luz antes da independência, em 1971, editada pelo Departamento de Educação e Cultura da FRELIMO – sua edição é decorrência da doação de uma máquina de impressão por estudantes finlandeses naquele ano para a FRELIMO; dois volumes foram publicados, então: a coletânea de poesia, e o discurso *Produzir é aprender. Aprender para produzir e lutar melhor* do presidente Samora Machel (BASTO, 2012, p. 117), que deveria compor a coleção “Estudos e orientações”. Em 1977, veio a lume a *Poesia de combate II*, esta editada já pelo

Departamento do Trabalho Ideológico da FRELIMO. Em seguida, em 1979, uma segunda edição do primeiro volume bastante modificada foi apresentada, desta feita chamada *Poesia de combate I*. Posteriormente, já em 1980 vem a lume a *Poesia de combate 3*, e outras antologias posteriores (como *Palavra é lume aceso*, composta de poemas publicados na revista *Tempo*) não tão paradigmáticas em que o modelo proposto desde a primeira antologia da *Poesia de combate* era seguido¹⁵.

Maria-Benedita Basto identifica em seu denso trabalho sobre o tema documentação relativa ao 1º Seminário Cultural Nacional da FRELIMO ocorrido entre 30 de dezembro de 1971 a 21 de janeiro de 1972, em Tunduru, na Tanzânia. Segundo a documentação, o objetivo do Seminário era “estudar e analisar profundamente vários aspectos da nossa vida para o desenvolvimento da nossa sociedade em especial o aspecto cultural do nosso país” [sic] (Relatório de Actividades Naschingwea, 1971, apud Basto, 2006, p. 126). O Seminário era composto por três comissões, que se distribuíam da seguinte forma: “Comissão de trabalho sobre danças e canções”, “Comissão de trabalho sobre drama e poesia”, “Comissão de trabalho sobre diversos campos da cultura”, e cada comissão, por sua vez, poderia se dividir em subcomissões, de modo que ficassem contemplados aspectos teóricos e aspectos práticos das séries artísticas. Basto procede a uma análise dos relatórios conclusivos a respeito dessas comissões, e transcreve um conjunto de orientações acerca da poesia, do qual transcrevemos alguns trechos relevantes para nossa análise aqui ([Relatório da] Comissão de Dramas e Poesias, s/d, p. 8 – 9, apud BASTO, 2006, p. 129 e 2012, p. 113, grifos próprios):

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

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

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

São condenáveis os poemas amorosos sem conteúdo revolucionário.

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

Ora, o tom didático e prescritivo das resoluções estava explícito, além do que salta aos olhos que a prescrição acerca da “fonte de inspiração” do novo poeta moçambicano tenha lá algumas ressonâncias da orientação de Zhdanov por ocasião do I Congresso da União dos Escritores Soviéticos: para os poetas moçambicanos, as atividades da luta de libertação nacional, várias situações da vida do país, solidariedade internacional, eram a “inspiração”; para o poeta soviético, a epopeia heroica dos homens soviéticos era o “material” para o escritor. Além disso, a última frase

¹⁵ Uma comparação bastante interessante das implicações decorrentes das diferentes versões da antologia que ficou conhecida como *Poesia de Combate I* pode ser encontrada em Basto, 2006, p. 122-125.

que ora transcrevemos é um exemplo excelente, a um tempo, de *partiinost* e *ideinost*: mais do que ligado ao “espírito de partido”, era necessário que o poeta estivesse definitivamente engajado na luta de libertação e estar de acordo com a correção ideológica proposta pelo partido. Curiosamente, essas duas exigências eram os únicos caminhos para que o poeta fosse considerado “autêntico”.

A contraposição das duas normas prescritivas é interessante no sentido de se refletir acerca das implicações decorrentes das diferentes opções lexicais: para a proposta soviética, a revolução deveria oferecer o “material” poético, enquanto para a proposta moçambicana, a revolução e a luta armada ofereceriam a *inspiração* para que o poeta fosse, revolucionariamente, *autêntico*. Enquanto a proposta soviética buscou o expurgo de todo o conceito artístico que tornasse a arte hermética e inacessível à grande massa, como as vanguardas, e a depuração da arte para além da aura burguesa (ainda que o realismo *tout court*, fosse percebido enquanto método, colhido do realismo burguês do século XIX e agora aplicado aos novos fins da revolução, cf. STRADA, 1987, p. 187; NAPOLITANO, 1997, p. 10), a poesia revolucionária moçambicana considerava princípios como a inspiração e a autenticidade do poema. Esse privilégio do autêntico faz referência à autenticidade enquanto valor literário, fenômeno moderno surgido após o aprofundamento das dinâmicas socioculturais europeias que levaram ao surgimento de um mercado de livros que, contando a partir do começo do século XIX com o suporte industrial de produção e definitivo recuo da intervenção do Estado após a Revolução Francesa, transforma-se naquilo que Pierre Bourdieu define como um surgimento de “mercado de bens simbólicos” (BOURDIEU, 2009, p. 100).

Com efeito, Raymond Williams observa que a substituição do modo de produção que sustentava a existência da literatura mudava a partir da segunda metade do século XVIII: “o sistema de patrocínio das publicações [com intervenção direta do Estado] transformara-se em sistema de assinaturas e daí evoluiu para o sistema de publicação em termos comerciais modernos” (WILLIAMS, 1969, p. 55). A par disso, uma série de reações por meio de uma classe artística que passava então a se corporificar pôde ser percebida: a produção da literatura como mercadoria passou a ser vista como algo que merecesse uma censura prévia, ou que, ao menos, obras verdadeiramente “inspiradas” e “originais” pudessem ser distinguidas dos modelos meramente imitados e vulgares, com finalidades mercadológicas, e sem compromisso com a “realidade superior da arte”: a palavra “imitação” perdia, então, sua significação clássica de imitação da realidade entendida pela chave dos universais aristotélicos e passava a ser vista como glosa barata e popularesca (ibid., p. 61-62). Apesar do uso dos termos oriundos do advento do romantismo na Europa persistir na formulação prescritiva da FRELIMO, ainda é necessário compreender estes termos no específico cenário da luta armada: ainda

que seja prognostica a ser uma poesia “inspirada”, as únicas inspirações aceitas pelo *partiinost* são a luta armada, a revolução etc., e a autenticidade do poeta só pode ser compreendida face ao seu engajamento. Trata-se, em suma, de instrumentalizar uma terminologia de uma crítica romântica para as finalidades da luta armada e da poesia revolucionária – processo este pelo qual o realismo socialista soviético, haja vista a miríade de teorias e propostas teóricas que se sucedem até a definitiva clausura conceitual imposta pelo jdanovismo, já parecia ter mais explícito e com certo grau de consciência.

Uma das referências mais significativas ao realismo socialista é justamente a recuperação da figura do herói positivo modelo de civilidade revolucionária. Em Moçambique, essa tópica assumirá caracteres específicos e valiosos, que transcendem o âmbito da poesia e da literatura. Os heróis da revolução na verdade são os heróis da guerrilha anticolonial, soldados que, eventualmente, tombaram ou não em combate, mas homens e mulheres que, segundo diz a tópica, ofereceram seu sacrifício para que o país passasse a existir. Esta heroicidade, portanto, não passa somente pela perspectiva revolucionária, mas aqui, ganha traços anticoloniais, independentistas e, sobretudo, nacionalistas. A configuração estética dessa figura heroica consolida-se sobremaneira no âmbito das temáticas, tópicos poéticos das quais parte significativa dos poemas lança mão. Mas, e isso é muito importante, assume contornos originais no âmbito da autoria dos poemas: trata-se agora de uma instância autoral janiforme, com uma identidade política estritamente definida, o guerrilheiro da FRELIMO (o que acarreta toda a carga de *partiinost* e de *ideinost* necessária para sua composição), e outra identidade estética, o poeta. Ou, como nos afirma a introdução ao *Poesia de combate I*, ambiente privilegiado de reflexão teórico-prescritiva acerca da poesia moçambicana (PC1¹⁶, p. 6):

São poemas de militantes da FRELIMO, todos eles diretamente engajados na luta armada de libertação nacional. Porque é esta a característica essencial da poesia moçambicana de hoje: há identificação absoluta entre a prática revolucionária e a sensibilidade do poeta. [...] É por isso que a poesia é também uma palavra de ordem. Como a palavra de ordem, ela nasce da necessidade, da realidade. Enquanto no colonialismo e no capitalismo, a cultura, a poesia, eram divertimentos para as horas de ociosidade dos ricos, a nossa poesia de hoje é uma necessidade.

Além do fato de haver “identificação absoluta entre a prática revolucionária e a sensibilidade do poeta”, o que propõe a união entre as duas identidades, a estética e a política, há também a metamorfose da poesia em palavra de ordem. Subjaz à ideia de uma poesia que se transforma em

¹⁶ A edição da *Poesia de Combate I* aqui mencionada foi publicada pelo Departamento de Trabalho Ideológico da FRELIMO em 1979. A edição da *Poesia de Combate II* é publicada pelo mesmo órgão em 1977. Doravante, serão referidas como PC1 e PC2. A propósito, a PC1 recebe um prefácio à segunda edição, e reproduz na íntegra a “Introdução” publicada na primeira edição de 1971. A PC2 só consta de uma “Introdução”.

palavra de ordem por causa da união entre a identidade política e estética na instância autoral uma crítica ao que supostamente é o significado social da arte numa sociedade capitalista e colonialista: evoca-se o velho tema da “arte pela arte”, uma prática diletante para horas de ócio. O que se passa a propor é justamente um “agora” da arte, um corte temporal operado pelo acontecimento revolucionário que tem condições de alterar uma dinâmica cultural secular. A partir desse momento presente, desse hoje, é que essa poesia deve surgir como “uma necessidade” urgente, uma revolução estética que precisa ser feita contra esse ambiente mefítico que é o “capitalismo”, que, nessa dissertação, plasma-se a “colonialismo”. Veja-se a prática dessa descrição no poema a seguir (PC1, p. 12-13):

CREIO EM TI HERÓI

Creio em ti Herói
O que disseste
E o que fizeste
Pela Pátria e pelo Povo

“Vamos fazer a Revolução”
Com os teus olhos vivos
De um homem decidido
Me dizias sorridente

Creio em Herói
A sinceridade que
Envolve a tua humanidade
Convida a minha alma
À Revolução Popular

Creio em ti Herói
Pelo sangue que derramaste
Pela vida que deste
Pela Revolução e pela Pátria

Disseste no último momento da vida:
“Leva, camarada, a minha arma....
Já não posso mais continuar a combater
Porque tão cedo fui atingido pela bala inimiga
Leva arma depressa e continua a combater,
Vinga isto que viste feito ao amigo
Deitado no solo Pátrio... como me vês...

“Todos vós que me rodeiam
Quadros e combatentes
Com o sangue a derramar por terra,
Ao morrer digam Viva
A vida Revolucionária
Continuai com a Revolução
Até à vitória final”.

Creio em ti Herói
Homem de coração de ferro
O teu exemplo seguirei

Com toda a minha franqueza
Para consolação como Amigo
E alegria como Herói

Omar Juma

Os versos constituídos a partir de frases curtas e períodos diretos e simples compõem uma estrutura particular de todas as *Poesia de combate*. Isso confere materialidade à proposta diretiva das antologias de consistirem em “encorajamento para que mais camaradas escrevam” (PC1, p. 7). Além disso, a constante repetição do verso “Creio em ti Herói” – de trinta e oito versos contidos no poema tal verso se repete quatro vezes, de sete estrofes que compõem o poema, tal verso abre quatro – o faz constituir um refrão significativo. Se considerado o esforço desempenhado pela FRELIMO de granjear a confiança das populações conforme as regiões militares avançavam pelo território, o que tinha como obstáculos a provável desconfiança e os enfrentamentos decorrentes da guerra psicológica movida pelos portugueses (CABAÇO, 2009, p. 303), uma confissão pública de confiança nas palavras do “Herói” soa como uma convocatória exemplar. Patrick Chabal (1994, p. 50) observa neste sentido que uma das funções do que ele chama de “poesia nacionalista” é, a propósito, “proclamar uma mensagem política e mobilizar apoios para a causa”, e decorreria disso a acessibilidade da linguagem, uma vez que o objetivo final desta poesia seria “comunicar com sucesso”. Neste sentido, a confissão pública da crença no Herói é uma convocatória exemplar e um testemunho da confiabilidade na mensagem que ele traz.

O Herói apresenta-se no interior do poema como um interlocutor estabelecido pelo enunciador que demonstra, portanto, uma postura exemplar de apoio pessoal à convocatória lançada. A repetição da palavra “Herói” na posição sintática vocativa (e isso está mais do que claro ainda que lhe faltem as vírgulas normativamente necessárias), faz deduzir-se que o vocacionado se encontra presente, significação intensificada pela descrição física do Herói: “olhos vivos”, sorridente. Além disso, a voz do Herói se faz ouvir através das frases que lhe são atribuídas “vamos fazer a Revolução” é, decerto, a maior mensagem do poema, para o que deve corroborar a confiança expressada pelo enunciador. A expectativa que cerca a presença do Herói de quem só temos frases e fragmentos físicos paulatinamente vai-se quebrando a partir do verso “Pelo sangue que derramaste”. Em seguida, entremeada pelas confissões de confiança expressadas pelo enunciador, a cena da morte do Herói tombado em combate é desenhada com dramaticidade: “atingido” “cedo” pela “bala inimiga” este Herói entrega sua arma como bastão que deve transmitir ao próximo sua missão. Não deixa a vida este Herói sem que antes determine a “Todos vós que me rodeiam” que prossigam no fito revolucionário ainda que esse caminho os leve à morte: “Ao morrer digam Viva / A

vida Revolucionária”. A mesma noção de uma morte nobre que é justificada face à razão revolucionária – a morte em combate transforma-se em “vida revolucionária” – pode ser encontrada noutro poema, que se pode ler a seguir (PC 1, p. 14):

MORRER PELA PÁTRIA

Não é só agora
Que a gente morre
Mas também outrora
Morreu muita gente.

Todas essas mortes
Significados diferentes tiveram
Morreram uns na resistência
Outros como agonizantes.

“Morrer pela Pátria
Defendendo os interesses do Povo
Sua morte tem mais peso
Como o monte Gorongosa”.

Muitos dos nossos Jovens
Deram sua vida
Defendendo os interesses do Povo
E pela Pátria

Desgraçado será
Quem morre contra a vontade do Povo
“A sua morte é mais leve
Como uma pluma”.

Luchwacha

O poema “Morrer pela Pátria” apresenta uma organização estética paralelística peculiar. Principia com um paralelismo que se dá muito mais em âmbito semântico e, portanto, remonta uma significação na ordem da história, que em nível da estrutura estilística que formata os versos. A expressão “a gente morre” num “agora” encontra seu correlato paralelo em “Morreu muita gente” num “outrora”. O que distingue todas essas mortes é o significado que são atribuídos a essas mortes, a saber: umas são decorrentes da “resistência”, outras da agonia. Ora, numa reflexão mais interpretativa convém significar essas mortes: para a compreensão da profusão de morte neste agora, ocasionadas, portanto, pela guerra de guerrilhas encetada pela FRELIMO, o enunciador do poema precisa invocar as mortes ocorridas anteriormente por ocasião da “resistência” ao colonialismo ou mesmo do estado de “agonia” causado pela exploração colonial. A reflexão encontra um termo ao perceber que não existe uma profusão maior de mortes agora, já que, desde o tempo da colonização tanto a resistência quanto a exploração já haviam causado muitas mortes.

Outra ordem de significações distintas oferecidas pelo poema para o verbo “morrer” se dá na ordem da causa pela qual se morre. Neste sentido, impõe-se uma causa e seu correlato contrário: ou se morre defendendo a “Pátria” e segundo os interesses do “Povo”, ou contra eles – o que estabelece de modo inextricável uma lógica dual à formulação. As implicações dessa diferença de significados é dada por uma estrofe toda construída através do recurso ao discurso direto, marcado pela presença de aspas, ainda que seu enunciador não esteja definido no interior do poema: para este tipo de morte, em favor dos interesses do Povo e da Pátria, é atribuído um “peso” maior que do “monte Gorongosa”; contrariamente a todo esse peso atribuído a este tipo de morte, está a morte daquele que morre “contra a vontade do Povo”, cuja morte é “mais leve / Como uma pluma”. Essa oposição entre leveza e peso decerto se coloca aqui como um critério valorativo cujas razões de ser encontram-se somente no estabelecimento de distintas significações que se encontram a partir da compreensão histórica dessas formulações. Ou seja, o valor que a história atribuirá à morte em favor do Povo é grandioso, e, portanto, pesado; já a morte que se dá contra a vontade do Povo é despida de valor, e, portanto, é mínima e leve – por isso, o indivíduo que morreu do lado “errado” da luta “Desgraçado será”. A lógica dual cada vez mais que se acentua.

É possível concluir, portanto, que o poema “Morrer pela Pátria”, ao invocar a razão revolucionária para interpretar a morte, atribui ao verbo “morrer” uma polissemia de distintos valores. Interpretado na lógica da propagação de uma mensagem que se constituirá como uma convocatória pública, esse poema é um chamado contrário ao temor da morte, uma vez que a interpreta historicamente sob sua razão revolucionária. Outrossim, é a propagação de uma imagem que anda *pari passu* a quaisquer invocações da imagem do Herói: o martírio absolutamente altruísta, a vida que se entrega em favor do outro, a morte nobre e valorosa porque justa; ou, ainda, a morte que se transforma em “vida revolucionária” face aos caminhos da história – um presente que ganha significação face a um futuro. É precisamente na ordem do sofrimento e de uma morte cujo significado é praticamente vicário que o Herói se constitui enquanto tal; neste sentido, sua morte precisa estar, necessariamente, aliada a todas as outras mortes que se ensejaram naquele espaço abstratamente definido como “Pátria” em decorrência do colonialismo. E as mortes não são sempre mortes, umas mortes valem mais que outras que, até certo ponto, são necessárias: a lógica é dualista e revolucionária, nunca humanista; todo o humanismo deve ser visto face ao devir histórico revolucionário, que eliminará a exploração do homem pelo homem e, portanto, evitará outras mortes. É instigante, no entanto, comparar esse poema, com “A luta justa”, que segue, em que os

diferentes valores da razão revolucionária serão, desta feita, aplicados aos diferentes significados do verbo “matar”, e não mais do “morrer” (PC1, p. 24).

A LUTA JUSTA

Uma bala do inimigo
Feriu o coração
Dum Militante

E em paga
Deste doloroso crime
Morreram mais inimigos

Uma bala guerrilheira
Por esta ser justa
Mata mais que um inimigo

Portanto,
Quando o inimigo estiver
Côncio, há-de recuar.

Domingos Savio

Diferentemente do tom reflexivo e dissertativo existente nos demais poemas analisados, o poema “A luta justa” se move sobre uma imagem, num primeiro momento, que desencadeia a reflexão que se lhe atrela. A reflexão segue um caminho lógico sinuoso de difícil desenvolvimento, apesar da linguagem concisa, dos versos curtos e dos períodos todos absolutamente diretos. A narração do tiro fatal que mata o “Militante” é construída sobre a imagem do “coração”, figura, em suma, explorada à exaustão em toda a *Poesia de combate*: a maior recorrência é “coração de ferro”. Matar um Militante é descrito como um “doloroso crime”, sobre o qual repousa um tributo, uma paga, uma punição: mais inimigos morrerão. O poema se introduz então em uma discussão de caráter calculista, que deverá somar, comparar ou subtrair vida finalizada por vida finalizada, cujos números não devem ser mensurados de modo objetivo, mas, antes, face a um juízo de valor moral que se deve lhe pesar, de acordo, sempre, com o dualismo da razão revolucionária. Neste sentido, assumem diferentes valores para a “bala do inimigo” e para a “bala guerrilheira”, contrapostos nos primeiros versos das estrofes primeira e terceira, construindo assim um paralelismo simétrico, uma estratégia discursiva privilegiada para construir dualismos lógicos, inscritos nesta razão revolucionária.

O início da quarta estrofe, a última, a partir de um verso lacônico composto somente de uma conjunção coordenativa conclusiva redimensiona todas as estrofes antecedentes, fazendo supor que tudo o que veio antes seja ressignificado numa lógica silogística que não era evidente até então, senão pelo paralelismo provocado pela similitude entre os primeiros versos da primeira e da terceira estrofe e pela estrutura de cálculo sinuoso. Mas as premissas lógicas inseridas numa provável

estrutura silogística são várias, estão dispersas entre os cálculos e estão sobrepostas, de modo que podemos estendê-las da seguinte forma:

um militante morto = um crime *logo* mais inimigos mortos, *porque*

uma bala guerrilheira $\neq$ bala do inimigo, *sendo que*

bala guerrilheira + justiça = mais de um inimigo morto

Ora, se cada tiro de um guerrilheiro tem a capacidade de matar mais de um inimigo porque a justiça que se lhe embute atribui maior valor, maior letalidade, portanto, a dedução implícita é de que essa guerra já está vencida em decorrência de uma superioridade que superdimensiona o poder bélico do guerrilheiro no plano moral. Essa é uma razão tão evidente que se estabelece no interior do poema através da estrutura lógica de um pensamento silogístico, um cálculo cheio de obviedades, que dispensa maiores justificativas. Mas, e o inimigo criminoso, que mata o Guerrilheiro com sua bala injusta? A lógica óbvia que se estabelece de modo tão absoluto no interior do poema, no entanto só ganha sentido na enunciação poética, como contrato firmado entre o eu-enunciativo e seu virtual interlocutor, a quem não resta muita possibilidade senão anuir à lógica que se impõe de modo conclusivo no poema (lembre-se da conjunção coordenativa conclusiva peremptória na última estrofe). Mas, o inimigo, aquele que avança de modo feroz contra o Guerrilheiro, este inimigo sonâmbulo, privado da razão, não detém consciência: falta-lhe uma disposição que se inscreve numa dimensão mental, psicológica, para alcançar a verdade da lógica revolucionária. Age por automatismo? Por alienação? Como este estado se supera, o poema não esclarece, mas, quando superado, a guerra terminará com o evidente e irrefutável recuo do inimigo.

É de se perceber que, no interior da lógica dual estabelecida pela razão revolucionária no interior destes poemas, o combatente que se situa ao lado do Povo, da Pátria, da Liberdade e da Justiça assume caracteres distintos, mas intercambiáveis, dos quais a figura do Herói é o modelo superior e privilegiado: mas também como Militante e como Guerrilheiro, como nos outros poemas analisados. Ora, o Guerrilheiro, ao lado do Herói, é a figura mais recorrente, porque antecede a heroicidade do primeiro. Quer dizer, um Herói decorre do Guerrilheiro, uma vez que a heroicidade é um atributo da história oferecido àquele que, através de um martírio vicário, ofereceu sua vida e seu sangue em combate em favor do Povo, da Liberdade, da Pátria e da Justiça. O Guerrilheiro é a figura correspondente que originará o Herói, aquele que se situa em combate no tempo presente, que passa pelas maiores privações e se sujeita a toda ordem de sofrimento para o cumprimento desse

destino histórico que é a guerra justa. O Herói se situa numa dimensão futura e passada, porque será assim consagrado após a morte, o Guerrilheiro é o Herói personificado em tempo presente. O Guerrilheiro é um herói, mas nomeado assim porque ainda vivo. Exemplo eficaz dessa figura heroica ainda viva é o seguinte poema (PC1, p. 25):

O GUERRILHEIRO

Aí vem ele todo armado e feroz
Aí vem o homem que Liberdade traz.
Todo roto e sujo, mas com o coração de ferro
O Guerrilheiro sorri e canta.

Ele não tem casa,
Sente a falta de comida e roupa
Ele sujeita-se a todas as circunstâncias
O frio ameaça-o violentamente

Mas ele, sorri e canta
“Eu trago Liberdade e Paz
Com esta arma na minha mão
Eu expulsarei Salazar e a sua tropa”.

Eis uma manhã linda e suave
O Guerrilheiro levanta-se
Ele não tem água
O orvalho serve de água

As aves espantadas perguntam
“Porque sofres tu assim, rapaz?”
O Guerrilheiro, sorri e canta
“Liberdade para todos eu trago”.

Damião Cosme

A forma como a figura do Guerrilheiro se compõe em terceira pessoa, de modo relativamente distanciado, efeito do pronome pessoal de terceira pessoa, “ele”, e do advérbio de lugar de proximidade, “aí” (ora, o Guerrilheiro não se enuncia, “venho eu aqui”, mas “ele vem aí”), cria uma objetividade alheia acerca da imagem do Guerrilheiro que conspira para a construção de uma aura de descrição imparcial. Desde o início a ideia de bravura e abnegação se instaura: o Guerrilheiro está “armado e feroz”, essa ferocidade é correspondente ao peso do seu porte: a “Liberdade” que ele traz. A abnegação está dada pelo sinal da precariedade que se observa através de seu aspecto, “roto e sujo”, e das carências pelas quais passa: não tem casa, “sente falta de comida e roupa”, passa frio, passa sede e está sujeito a “todas as circunstâncias”. A imagem do Guerrilheiro também se inscreve na lógica revolucionária dual, de resto absolutamente predominante em toda a produção intelectual do período, e, por isso, afirmá-lo implica em afirmar logo em seguida seu oposto correspondente: o “inimigo”, figura sutil e sibilina, onipresente, mas negada e combatida. Neste poema, tem nome e

sobrenome, está enunciada de modo explícito: “Salazar e sua tropa”, que serão expulsos pela arma do Guerrilheiro em favor da “Liberdade e Paz”. A menção a Salazar enquanto inimigo decerto não significará a presença pessoal de António de Oliveira Salazar (1889-1970), que este nunca liderou tropas na guerra em Moçambique, mas faz referência ao salazarismo, ou ao regime fascista e colonial português como inimigo da revolução por metonímia e extensão de significado derivada do nome de seu antigo líder (em 1971, data do lançamento da primeira antologia, já morto há um ano, a propósito).

Contrastante ao aspecto feroz do portador da Liberdade e inimigo de Salazar é o fato do guerrilheiro sorrir e cantar. Sua fala, presente no discurso direto transcrito por meio das aspas, soa mais como a reprodução da canção que canta do que um ato de fala. Aliás, este discurso direto em meio ao poema aparece como um interstício, a partir do qual o ambiente bélico e de padecimentos predominante até então dá lugar a um ambiente de natureza idílica e de composição bucólica: diante da sede do Guerrilheiro, surge então o “orvalho” para saciá-lo numa “manhã linda e suave”. Acresce-se ao ambiente campestre as aves antropomorfizadas que, compadecidas do sofrimento do Guerrilheiro que, sabemos então, é um “rapaz”, perguntam-lhe a razão de que isto assim seja; o Guerrilheiro então enuncia sua razão revolucionária em composição de máxima, sentenciosamente: “Liberdade para todos eu trago”. Este ambiente de idílio, além de ser contrastante com o clima bélico de privações e padecimentos que havia prevalecido até então, contrasta também com o caráter feroz de bravura sobre o qual o próprio poema começa: ao lado da bravura com a qual o Guerrilheiro é capaz de entrar numa guerra e matar o inimigo, há também a sensibilidade que o permite ouvir pássaros a falarem e se compadecerem de seu sofrimento. Decerto, há uma ironia constituída que, se não escapa à lógica do poema, parece apontar somente para uma certa ingenuidade ao gosto beletриста clássico.

A imagem do Guerrilheiro sensível, ademais, já era explorada no princípio de “identificação absoluta entre a prática revolucionária e a sensibilidade do poeta” prefigurada no prefácio da coletânea. Trata-se da figura janiforme “poeta-Guerrilheiro” de que a imagem autoral da *Poesia de combate* se compõe. Esta identidade típica, exemplar, que envolve, a um tempo, a imagem autoral que se pode fazer dos escritores dessa poesia e a imagem dos novos guerrilheiros que preenchem as fileiras da FRELIMO, é explorada também pelo aspecto visual e gráfico contido nas coletâneas. Haja vista a capa, composta de uma figura antropomórfica que, ao tempo que porta uma metralhadora às costas, toca um tambor, o que une em uma só imagem a ideia do comunicador, do esteta, e do guerrilheiro (Figuras 1 e 2). Ao mesmo tempo que se compõe de caracteres masculinos, como braços

torneados e um peito sem seios, porta uma capulana às costas, fazendo referência ao traje feminino. Esta mesma imagem parece ter sido figura recorrente nas publicações da FRELIMO antes da independência, pois já ocupava a capa da *Poesia de combate* de 1969 (Figura 3), e outras publicações, como o relatório *Aspects of the Mozambican Struggle* (data incerta, provavelmente 1974), cuja capa encontra-se reproduzida a seguir (Figura 4).

Da mesma forma, algumas imagens em semi-silhueta, em estilo de monotipia em preto e branco (Figura 5), estão inseridas ao longo das páginas (p. 11, p. 27, p. 31) constituindo a imagem típica e exemplar de guerrilheiros anônimos que são os heróis da nova pátria, e aqui devemos lembrar da conhecida imagem em monotipia em preto e branco que trazia a imagem de Che Guevara, realizada pelo artista plástico irlandês Jim Fitzpatrick chamada, a propósito, de “Guerrilheiro Heroico”, de 1960. A monotipia parece ter sido um recurso bastante utilizado também, como pode se ver, por exemplo, na capa de periódicos que reproduzimos a seguir (Figura 6). Fotografias e um desenho também compõem o acervo: as fotografias são duas, e uma apresenta uma fila de combatentes armados, provavelmente marchando numa picada no mato (p. 20-21), e outra fotografia, que ocupa toda uma página (p. 31), mostra crianças sentadas a escreverem em pequenos cadernos embaixo de árvores. O desenho, apenas um, ocupa meia página (p. 17), e trata-se de uma metralhadora composta por hachura, o que dá efeito de sombra em contraluz do fundo.

Figura 1: Capa da coletânea *Poesia de combate I*, de 1979, editada pelo Departamento de Trabalho Ideológico da FRELIMO.

Figura 2: Capa da coletânea *Poesia de combate II*, de 1977, editada pelo Departamento de Trabalho Ideológico da FRELIMO.

Figura 3: Capa da *Poesia de combate* (1971), reproduzida por Basto, 2012, p. 105.

Figura 4: Capa do relatório *Aspects of the Mozambican Struggle* (c. 1974), em que se estampa a mesma figura antropomórfica que vai às capas de *Poesia de combate*.

Figura 5: Imagem de um guerrilheiro em semi-silhueta, em estilo de monotipia em preto e branco, componente do acervo gráfico da coletânea, que contribui para a elaboração de um conceito do Poeta-Guerrilheiro-Herói (PC1, p. 39).

Figura 6: Imagem de um guerrilheiro armado portando uma tocha em estilo de monotipia em preto e branco na capa do periódico *Mozambique revolution*, nº 40, em 25 de abril de 1969.

Existe uma dimensão da figura do Guerrilheiro presente nos poemas que acrescenta mais um dado à análise e recupera a questão da “distância do povo” presente nas formulações teóricas mais antigas de uma poesia de combate. Há uma implicação poética e, sobretudo, política, quando esta figura-personagem-autor do Guerrilheiro, Combatente, Militante, Herói ou mesmo Poeta se situa na posição imagética e metafórica da vanguarda, ou, como veremos a seguir, “Guia do Povo”. Estas implicações serão muitíssimo alteradas e agravadas a partir da *Poesia de combate II*, como analisaremos a seguir, e farão referência muito mais à política da FRELIMO na “vanguarda socialista” do pós-independência do que à luta armada, como discutiremos (PC1, p. 36):

GUERRILHEIRO GUIA DO POVO

Eu sou Moçambicano guia do Povo
Sou mesmo espada do Povo
Que estou a capinar o caminho
Para marchar bem o nosso Povo
O sangue do Guerrilheiro Moçambicano
É petróleo que serve para queimar capim
Que pica no corpo dos Moçambicanos.
Esse capim é o português.
Sou filho do Povo Moçambicano
Desde o Rovuma até ao Maputo,
Do Oceano Índico ao Lago Niassa

Sou filho do pai e da mãe da Nação
Que hoje em dia está à minha espera.
O meu Povo, que está na mão do laçao português
Que está dominado por ele.
Sacrificarei a minha vida
Pelo meu Povo
E prefiro lutar e morrer pela minha pátria Moçambicana
A deixar que ela seja sujeita ao inimigo
Por mais tempo.

Ngwembe

Diferentemente dos poemas em que o Guerrilheiro se apresenta objetivamente através de um processo de descrição alheia, obtido através da enunciação em terceira pessoa, este “Guerrilheiro guia do Povo” é enunciado em primeira pessoa, em caracteres típicos, no entanto, sem que essa primeira pessoa apresente qualquer traço de lirismo ou individualidade. A linguagem continua simples e os períodos diretos, sem nenhuma construção na ordem de cálculos ou raciocínios lógicos; as estrofes, duas, compostas de onze e nove versos, respectivamente, são maiores que o padrão predominante no resto do volume. A tendência dos versos neste poema também é de serem maiores que o comum ao restante do volume, com poucos *enjambement*, como é largamente praticado nos outros poemas. O pendor nacionalista que emana deste poema também é um diferencial bastante significativo: aquilo que, em geral, é construído numa chave patriótica, já que “Moçambique”, que é recorrente nos poemas, mas, sobretudo afixada a uma noção pátria, aqui é descrito em termos de

uma identidade autoenunciada que se circunscreve a um limite geográfico e surge por oposição ao inimigo.

A ideia de “guia do Povo” que situa este Guerrilheiro na vanguarda revolucionária é apresentada através da imagem constituída pela metáfora da “espada” que capina o caminho para “marchar bem o nosso Povo”, ou seja, constrói-se a ideia de que o esforço revolucionário personificado no Guerrilheiro antecede o caminhar do Povo, que é totalmente devedor do empreendimento daquele. Este esforço chega ao nível do martírio heroico, novamente, através de outra imagem constituída por metáfora, que é o sangue derramado enquanto “petróleo” que queima o capim, capim que fustiga o “corpo dos Moçambicanos”. A metáfora se desfaz rapidamente e de modo abrupto através do desfazimento do tropo, e explicitação da metáfora: “Esse capim é o português”. Estas imagens herbáceas que se sucedem através das duas metáforas constituídas no poema decerto apontam, ou, ao menos, buscam apontar, para um universo referencial campesino, a partir do qual se deva compreender bem o que seja abrir caminho em meio ao capim, para o que quer que seja, tanto a caminhada quanto a plantação. A imagem do Guerrilheiro que vai à frente para abrir o caminho, entregando seu sangue para limpar a estrada do dano causado pelo capim nocivo constrói uma visibilidade corpórea para a ideia de vanguarda revolucionária, portanto, a partir de um temário que é campesino, ou ao menos apela neste sentido.

As primeiras atribuições para o qualificativo nacional “Moçambicano” aparecem nos primeiros versos distanciadas do Povo: o “Moçambicano” proferido pelo eu-enunciativo é o “guia do Povo”. Por enquanto, não se pode entender nenhum tipo de redundância do tipo “moçambicano guia de moçambicano”. Ele só qualificará o eu-enunciativo no primeiro verso e a palavra “guerrilheiro” (em caixa baixa) no quinto verso. Mas a sobreposição estará evidente a partir do sétimo verso quando a palavra “Povo” é substituída por “Moçambicanos”. No nono verso, a junção total estará feita, quando “Moçambicano” passa a qualificar “Povo”, do qual o eu-enunciativo se alega filho: a partir de então o Povo Moçambicano se nomeará através de uma dimensão geográfica, que se tornaria um *leitmotiv* da FRELIMO: “Desde o Rovuma até o Maputo”, do Índico, na costa Leste, até o Niassa, no extremo noroeste do território moçambicano. Mais do que a identificação geográfica do território circunscrito aos limites da colônia, a segunda estrofe introduz uma noção de filiação, uma dimensão genealógica: filho do pai e da mãe da Nação. Ora, esta, a Nação, por sua vez encontra-se à sua espera, o que, novamente, introduz a ideia de vanguarda revolucionária no poema: imobilizado na “mão do lacaio português”, o Povo, oprimido, aguarda pelo sacrifício de morte vicária

do Guerrilheiro para que esteja livre – novamente, as tópicas sucedem-se e alternam-se, o Guerrilheiro Herói martirizado na vanguarda revolucionária pela morte justa em favor da liberdade.

A ideia de um Guerrilheiro Herói Nacional na vanguarda revolucionária e mártir da independência enquanto ente típico, constituído a partir de traços gerais comuns, circunscritos a uma limitação geográfica que define a Nação, mas sem nenhum tipo de especificidade local ou individual (“sou filho do Povo Moçambicano / desde o Rovuma até o Maputo”), encontra lastro na construção da imagem autoral janiforme do Poeta-Guerrilheiro que designa uma aura em torno da qual a autoria passa a ser recebida. Vale dizer, no entanto, que esse “Guerrilheiro” é também poeta. Poeta este que escreve poemas sobre a heroicidade do Guerrilheiro. Ou seja, entramos num círculo fechado de autoenunciação e autodefinição de heroicidades e martírios. Mas esse “Herói” é um ente típico, nunca enunciado a partir de alguma individualidade muito marcada (mesmo quando em primeira pessoa), entanto desenhado a partir de traços genéricos que, a um tempo, definem um “nós”, por oposição a um “inimigo” face a uma luta (lembre-se aqui da análise de Cabaço, 2009, p. 303, que considerava essa categorização, que ele chama de “bipolar”, surgida a partir de uma analogia ao conceito de classe do marxismo clássico).

Eventualmente, isso explica um certo descuido proposital que cerca o crédito das autorias nos poemas de *Poesia de combate I*: a instância autoral compõe-se somente de meros nomes indicados em letras itálicas no final do poema, com nenhuma informação a respeito de quem sejam esses “autores”. A maioria desses nomes é composta de uma só palavra, que, salvo engano, dificilmente seria efetivamente o nome civil das próprias pessoas que escreveram os poemas, o que pode fazer referência a pseudônimos literários, ou, mais adequadamente, a “nomes de guerra” que assumiram durante o combate da guerrilha. São eles: Xicalavito, Luchwacha, Katumbyanga, Comodoro, Mahasule, Jackson, Atumbwidao, Maguni, Malido, Djakama, Kumwanga e Ngwembe. As exceções ficam por conta de Alfredo Manuel, Omar Juma, Domingos Savio, Damião Cosme, Manuel Gondola, Polvo Cheirinho, Rafael Bobo, A. Rufino Tembe, cujos nomes compostos de prenome e sobrenome constituem alguma referência mais concreta, mas a remontagem de algum tipo de identidade de cada um deles é superlativamente complexa (até o momento, não se logrou obter resultados satisfatórios neste sentido).

Evidentemente, este descuido não há de ser compreendido aqui como algo acidental decorrente da incúria do organizador. Mesmo esta organização e a intensa dificuldade que cerca a mobilização de informações acerca da identidade individual dos autores dos poemas correspondem,

por sua vez, a mais uma estratégia discursiva que assume um significado com implicações na ordem do político de acordo com a razão revolucionária. Com efeito, atribuir a um poema uma autoria individual deveria soar como um contrassenso *a priori*, se se considera a lógica que prezava pelo intenso coletivismo e pelo esforço maciço de extirpar o individualismo e outros sentimentos considerados burgueses e contrarrevolucionários do seio de uma nova sociedade que se deveria constituir. Essa estratégia também prezava pelo estímulo a uma arte que, longe de representar o diletantismo das horas de ócio do burguês, poderia e deveria ser praticada por qualquer um a partir da “inspiração” correta da revolução assim como definida pela linha ideológica do partido. Trata-se, em suma, de uma estrutura de pensamento que funciona a partir do mote revolucionário que gerava diversas formas concretas de enunciação e organização da linguagem, em suma. Ou, como observa o prof. Hamilton (1984, p. 55):

A ideia da autoria anónima e colectiva corresponde à linha política visando suprimir o individualismo dentro de um esforço forçosamente dependente da mobilização massiva. E a ideia de que toda a gente que sabia escrever pode ser poeta é consistente com as tentativas, dentro do movimento, de despertar a consciência colectiva com vista a uma revolução.

No entanto, entre a coletânea *Poesia de combate I* e *Poesia de combate II* insere-se uma diferença no tratamento do aspecto autoral que é muito significativa. Os autores todos da *Poesia de combate II* são os seguintes, por ordem de aparição: FRELIMO, Fernando Ganhão, Armando Guebuza, João Américo Mpfumo, Marcelino dos Santos, Mangashane Mpfumo, Rui Nogar, José Craveirinha, Jorge Rebelo, Evaristo J. Massive, Josina Machel, Domingos Savio, Onésimo Valima, Sérgio Vieira, Malido, Rafael Maguni, Estevão Franco Lucas, Samora Moisés Machel, Rosária Tembe, Tokozile Zinondo, Joana Mateus Mucavele, Joana Nachale, Maria Mwakala, Flora. No entanto, do ponto de vista da imagem pública que sustentam, podem ser divididos em três blocos: 1) autores com prestígio literário já consolidado antes ou depois da independência, são eles: Rui Nogar, José Craveirinha, Marcelino dos Santos; 2) autores com prestígio político por constarem nas altas cúpulas da FRELIMO, são eles: Fernando Ganhão, Armando Guebuza, João Américo Mpfumo, Jorge Rebelo, Sérgio Vieira, Rafael Maguni, Josina Machel, Samora Moisés Machel, novamente Marcelino dos Santos e a própria FRELIMO como autora; 3) poetas que se enquadrariam numa categoria autoral muito próxima àquela da *Poesia de combate I*, ou seja, sem projeção nem literária nem política, são eles: Mangashane Mpfumo, Evaristo J. Massive, Domingos Savio (que já se encontrava em PC1), Onésimo Valima, Estevão Franco Lucas, Tokozile Zinondo, Joana Mateus Mucavele, Joana Nachale, Maria Mwakala, Flora. Analisemos amiúde cada caso:

1) Primeiro bloco. Nesta seção encontramos José Craveirinha (1922-2003), o definitivo representante da geração que faz a entrada poética com uma estética altamente ligada ao resgate e revalorização do repertório das culturas endógenas moçambicanas em busca de uma dicção nacionalista anticolonial. Craveirinha já era à época um dos maiores representantes da literatura moçambicana, e sua inserção na coletânea decerto não despertaria ânimos contrários assim como poderia ocorrer com o nome de Noémia de Sousa¹⁷. Rui Nogar (1932-1993) era já um poeta conhecido à altura da independência, e somente em 1982 terá seu único livro de poemas publicado, *Silêncio escancarado*. Ocupou inúmeros postos de destaque no aparato administrativo do Estado independente, e sua militância política levou-o à prisão pela PIDE antes de se aliar à FRELIMO em 1964. Seu reconhecimento atual, no entanto, repousa justamente na figura de intensa atuação cultural como secretário-geral da Associação dos Escritores Moçambicanos nos seus primeiros anos e grande poeta que, além de dar voz à temática combativa na poesia, conseguia produzir versos de grande experimentação. Marcelino dos Santos (1929) tem uma trajetória literária muito difícil de se destrinchar de sua intensa atuação política como um dos mais altos quadros da FRELIMO, que ajudou a fundar em 1962 através de sua anterior participação junto à UDENAMO; por isso definimo-lo em dois blocos distintos, dos poetas e dos políticos. Filho de um associativista moçambicano, foi para Lisboa em 1949, onde tomou contato com os nacionalistas da primeira hora na Casa dos Estudantes do Império, como Agostinho Neto, Amílcar Cabral, enfim. Com o pseudônimo de Kalungano, esteve inserido nas primeiras coletâneas de poesia moçambicana publicadas pela mesma Casa dos Estudantes do Império (como as de Luis Polanah e Alfredo Margarido, cf. do próprio Margarido, 1980, p. 23).

2) Segundo bloco. Nesta seção encontramos nomes que, apesar de serem considerados poetas já antes da independência, têm seus nomes muito mais inscritos na história da vida política moçambicana que na vida literária, e, mesmo quando são lembrados como poetas, isso faz, necessariamente, referência à sua participação nas *Poesia de combate II*. Fernando Ganhão (1937-2008) foi também da Casa dos Estudantes do Império, e, após a independência, sob os auspícios do partido do qual tinha sido um forte militante, se transformou no primeiro reitor da Universidade Eduardo Mondlane – justamente por isso tem seu nome lembrado como um acadêmico. Além de reitor da UEM, foi também diretor do Comité Olímpico Nacional de Moçambique, e nunca publicou nenhum livro com seus poemas. Armando Guebuza (1943) durante a luta armada foi comissário político e comissário executivo da frente; foi Ministro da Administração Interna durante a transição

¹⁷ Conferir nota 6 deste trabalho.

para a independência, posteriormente, foi Ministro do Interior durante dois períodos, de 1975-1977 e entre 1983 e 1985, quando se tornou coordenador dos Ministérios da Agricultura, Comércio, Secretaria do Estado do Turismo, Secretaria do Estado da Hidráulica Agrícola e Secretaria do Estado da Indústria Ligeira e Alimentar. Na década de 1980 foi governador de Cabo Delgado, e após a democratização elegeu-se deputados por consecutivos mandatos. Com patente de “tenente-general” desde 1983, em 2002 tornou-se secretário-geral da FRELIMO e, em seguida, em 2004, elegeu-se presidente do país, o terceiro a ocupar o cargo, após Samora Machel e Joaquim Chissano. Seu nome foi um dos que mais se esboroaram com o tempo em Moçambique, já que seu governo (2005-2014) foi marcado pelo retorno da guerra entre FRELIMO e RENAMO (aprox. em 2013), e sua gestão está implicada numa série de escândalos de ordem financeira revelados após deixar o poder – além disso, após a liberalização da economia em Moçambique, tornou-se um empresário muitíssimo influente e bem-sucedido.

João Américo Mpfumo foi militar e ex-comandante da Força Aérea Moçambicana, e atualmente é empresário do setor mineiro com negócios no centro-norte de Moçambique, envolvendo sociedades com o capital chinês. Jorge Rebelo (1936) é outra figura política que pertence ao alto escalão da FRELIMO, tendo assumido diversas secretarias e ministérios, inclusive o Departamento do Trabalho Ideológico. Nelson Saúte considera que Rebelo seja um dos poetas mais interessantes da *Poesia de combate*, afirmando que sua poesia “teve uma influência extraordinária na experiência revolucionária que se viveu em Moçambique desde os tempos da luta armada” (Saúte, 2004, p. 306). Sérgio Vieira (1941) é também pertencente ao alto escalão do partido, também esteve ligado à Casa dos Estudantes do Império, e também ocupou importantes cargos na alta estrutura do Estado e do partido, destacam-se seu cargo de diretor do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane, e de governador do Banco de Moçambique, publicou *Também memória do Povo*, em 1983. Rafael Maguni (1949-2004), é um caso específico de um combatente que aderiu à FRELIMO em 1964 com menos de 15 anos de idade. Após a independência tornou-se jornalista e radialista, embaixador no Zimbábue, ministro da informação, deputado e membro do comitê político do partido. Foi um dos fundadores da Associação dos Escritores Moçambicanos, em 1982. A propósito, em *Poesia de combate I* já havia um autor que se intitulava somente “Maguni”.

Josina Machel (1971) está definitivamente inscrita no panteão de heróis de Moçambique e esta coletânea *Poesia de combate II* contribui para isso além de prová-lo. Josina teria fugido de Moçambique para se integrar à FRELIMO, e, no interior da guerra, foi responsável por fundar o destacamento feminino. Casou-se com Samora Machel em 1969, mas faleceu em 1971, por motivo

de “doença” como costuma-se dizer. A data de sua morte, em 7 de abril, é considerada o Dia da Mulher Moçambicana. *Poesia de combate II* tem, ao final, uma seção inteira dedicada à Josina enquanto tema, composta de oito poemas. O primeiro poema desta seção é justamente atribuído ao presidente Samora Machel, datado de 1971. Não ocorre que o presidente tenha tido qualquer tipo de carreira literária, no entanto, consistindo este poema, “Josina, tu não morreste”, praticamente um poema em prosa, devido à paragrafação e a extensão longa dos versos, numa breve homenagem à esposa falecida.

3) Terceiro bloco. Estes são os nomes a respeito dos quais não é possível obter muita informação, provavelmente incursões efêmeras em curtas carreiras literárias ou pseudônimos, assim como faziam entrever os autores de um só nome em *Poesia de combate I*, que também poderiam fazer referência a nomes de guerra. Há algumas exceções, no entanto. Onésimo Valima, por exemplo, encontra-se no periódico *Mozambique Revolution*, nº 40 de 25 de setembro de 1969 com um poema, “Dawn”, em inglês. Joana Nachale também se faz presente no *Diário de Moçambique*, da Beira, no dia 7 de abril de 1984, com um poema intitulado “Poesia”. Neste mesmo periódico, na mesma data (Dia da Mulher Moçambicana, não por acaso), encontra-se o mesmo poema inserido em *Poesia de combate II*, “Mulher moçambicana”, em homenagem à Josina Machel. Este poema também teria vindo à luz no dia 4 de abril de 1978 no jornal *Notícias* de Maputo. Apesar dessas pontuais aparições, esses nomes não publicaram livros nem tampouco figuraram em outras antologias mais representativas, restando no entorno deles certa obscuridade. Os casos mais explícitos são os nomes Flora e Malido (este já se encontrava em *Poesia de combate I*, a propósito), a partir dos quais é praticamente impossível investigar. Citem-se também um poema, “Dez anos de luta passaram”, atribuído a um autor “Anónimo”, e uma série de dez poemas que abre o volume, todos atribuídos à FRELIMO em diferentes datas. Estes nomes não são citados em na bibliografia de Ferreira e Moser (1983) e aparecem no dicionário de Cavacas & Gomes (1998) invariavelmente com a informação “ativista político da FRELIMO / poeta”, sendo creditados a eles tão somente os poemas constantes da coletânea *Poesia de combate* – o que pode ser indicativo de que não há autoria ou carreira literária para além desta incursão.

É preciso considerar nesta análise, também, a distribuição dos poemas e autores segundo a quantidade de poemas e a recorrência de um mesmo autor na coletânea. Os poemas todos de *Poesia de combate II* somam-se em cinquenta e oito unidades e os autores são somente vinte e quatro. Portanto, há autores que foram incluídos com mais de um poema de sua autoria na coletânea – alguns com muito mais de um, a ver. Dessa quantidade, a maior quantidade de poemas creditada a

um só é autor é para a FRELIMO, que soma dez poemas. Em segundo lugar, vem Armando Guebuza com oito poemas seus incluídos na coletânea, seguido de Jorge Rebelo, com sete poemas e Sérgio Vieira, com seis. Em seguida, Marcelino dos Santos, com quatro poemas, Rui Nogar e Rafael Maguni empatam com três poemas cada um, e são seguidos por José Craveirinha, com dois poemas. Todos os demais dezesseis autores se inserem na coletânea com somente um poema a cada um. Ora, eventualmente não será demasia perceber uma forma de privilégio de evidência, que se manifesta numa recorrência muito maior de poetas que estão diretamente conectados ao Bureau Político do partido, com as exceções de poetas como Fernando Ganhão e João Américo Mpfumo, membros do partido e que só se inserem com um poema cada. Ficam atrás da cúpula do partido nomes muitíssimo consagrados, como o próprio Craveirinha.

Ou seja, contrariamente ao esforço coletivista e de estabelecer anonimatatos que pode ser verificado em *Poesia de combate I* (ainda que nesta coletânea de 1979 não haja incidência de nenhum tipo de poema anônimo ou de autoria creditada a um partido), a segunda coletânea parece primar por caracterizar de modo muito específico quem eram aqueles tais “poetas-guerrilheiros” que lançaram mão à caneta e às armas a um tempo, apelando para narrativas biográficas que estavam pressupostas no anúncio signifiante de nomes caros à vida política daquele momento. Assim como em *Poesia de combate I*, ao se autoenunciarem os próprios “poetas-guerrilheiros” através de poemas que situavam a figura do guerrilheiro (ou “Guerrilheiro”, como sói aparecer) na mais alta conta de um herói nacional, aqueles poemas desenhavam, ainda que de forma anônima, impessoal e típica, um pequeno rol de características e causas que definiam um herói da pátria, de modo assertivo. Aqui, o mesmo processo ocorre, com a única diferença de que, desta feita, a autoenunciação do herói não incide sobre uma instância autoral composta de uma palavra só, obscura, situada no final do poema cuja significação encontra pouco eco até hoje, mas, sim, desta feita, a autoenunciação do herói incide sobre um nome e um sobrenome com lugar assentado nas cadeiras do aparato estatal ocupado pela FRELIMO. Esse fenômeno, afinal, foi observado por Russell Hamilton (1984, p. 55):

O movimento da libertação precisava de símbolos e de heróis. O soldado anônimo que tombou em defesa¹⁸ da revolução era mártir do povo: e quando o mártir era pessoa de renome, as possibilidades de seu engrandecimento como símbolo eram ainda maiores.

Evidentemente, a inserção desses nomes ocorre a uma forma de canonização, sobretudo quando se considera que tal onomástica, recorrente em discussões políticas, está agora situada em

¹⁸ Talvez um problema tipográfico tenha feito a frase do prof. Hamilton transformar-se em “O soldado anônimo que tombaran a defesa da...” [sic]. Considerando o desvio da norma um erro tipográfico de fato, corrigiu-se na transcrição que ora se lê. De todo modo, registra-se a alteração.

posição de privilégio ao lado de nomes muitíssimo recorrentes em discussões literárias, como Craveirinha, por exemplo. Constituir um modelo poético de uma “nova literatura” que situe a alta cúpula do partido ao lado de nomes que já desfrutavam de reconhecimento no campo literário, inclusive internacional, tem o efeito de impregnar esses novos nomes do capital simbólico que um Craveirinha ou um Rui Nogar carregam consigo. Por outro lado, esse fenômeno conserva a ambiguidade de “reanonizar”, por assim dizer, esses nomes como pertinentes à nova poesia revolucionária (lembre-se com quem estava o poder político agora) – ou seja, repousa a sugestão de que, se a produção poética de Craveirinha também pode se caracterizar como “poesia de combate” no presente, também o fora na década de 1950. Ou, pelo menos, que, se aquela proposta de Mondlane continua ativa no interior de *Poesia de combate II*, e se considera que arte de Craveirinha e Noémia na década de 1950 estava “distante do povo”, a inserção dele no *corpus* da poesia revolucionária em 1977 pode significar que o partido chancela sua “conversão” à poesia revolucionária e combativa. São dimensões de significação que emergem a partir da organização dos autores na coletânea.

Não deixa-se de tratar, afinal, de uma das formas de materialização daqueles pressupostos de *partiinnost* que guiariam a revolução cultural proposta pela FRELIMO, mas desta feita, de modo muitíssimo mais personalista do que somente conceber que é atribuição do partido assumir uma função corretiva e tutelar sobre uma linha ideológica (o culto à personalidade, em suma, foi fenômeno recorrente no socialismo real, mas, no âmbito da *Poesia de combate*, importa aqui as diferenças entre os pressupostos de instância autoral verificadas entre o primeiro e o segundo volume). O “partido”, essa entidade soberana e inalcançável, agora tem nome, sobrenome, e rostos, muitíssimo recorrentes nos noticiários de ontem e de hoje, inclusive... Se a *partiinnost* em *Poesia de combate II* principia por se definir por esse aspecto circunstancial, resta investigar de que modo esse aspecto impregnará a *ideinnost* desta coletânea. Ou seja, essa *partiinnost* personalista acarretará mudanças nas configurações estéticas desses poemas? Quais as implicações desse fenômeno?

O volume *Poesia de combate II* principia por uma Introdução muito mais alentada que o primeiro, em que os princípios estéticos que justificam a existência da poesia de combate enquanto qualificativo são enunciados e, mais do que isso, defendidos. Situados numa zona genérica entre teóricos, descritivos, e normativos, prescritivos, estes pressupostos que apenas se enunciavam na introdução do primeiro volume aqui são desenvolvidos através de uma organização argumentativa enfática. Períodos curtos de retórica troante e esfuziada sucedem-se no esforço de encontrar uma justificativa política para a existência desta poesia enquanto tal, justificativa essa que, na maioria das

vezes, repousa no devir histórico teleológico da vitória da revolução como um fim: “E, quando as armas da Poesia disparam, é porque soou a hora de lutar” (PC2, p. 3). Formulações mais sofisticadas, que remontam tópicos da teoria literária e as enquadra à lógica revolucionária, também podem ser lidas, como o seguinte trecho, que busca encontrar um termo revolucionário para o antigo dilema forma-conteúdo, levantado como problema crítico e teórico pelo menos, desde os formalistas russos (PC2, p. 4):

Nestes poemas ressalta a unidade forma-conteúdo que não resulta de qualquer espécie de formalismo poético nem é uma consequência gratuita da imaginação lírica. Nestes poemas, forma e conteúdo compõem uma necessidade de harmonia com a vida de luta, os sacrifícios e os infindáveis dias de angústia que, em conjunto, cada um foi capaz de suportar para a libertação da sua Terra; E tudo através da vitória dos moçambicanos sobre um inimigo com várias faces: Colonialismo, Fascismo e Racismo.

Para prosseguir nesta análise de *Poesia de combate II*, será preciso enfatizar outros dois aspectos da Introdução que merecem relevo: o primeiro aspecto a ser analisado refere-se à centralidade do partido como legítima representante do povo, o que o situa, portanto, como vanguarda da revolução socialista (já presente no primeiro volume) – isso é descrito pela introdução e está consolidado nos poemas de maneira enfática; ademais, como desdobramento deste primeiro aspecto, existe a recorrência de referências insistentes a certas políticas de engenharia social e cultural perpetradas pelo novo Estado que aqui aparecem como *parti pris* de uma postura poética revolucionária; já o segundo aspecto se refere precisamente a uma visão triunfalista da história de Moçambique que se encontra totalmente sobreposta à história da FRELIMO e à história da luta armada de independência, esse aspecto anuncia-se na introdução e também se consolida de diversos modos no interior dos poemas. Esses são aspectos relativamente anunciados no primeiro volume, mas que aqui se acentuam sobremaneira, a ponto de estabelecer uma macronarrativa teleológica que engloba todos os poemas ao passo que se compõe deles.

Em relação ao primeiro aspecto, que se define, em suma, como uma acentuação do pressuposto do *partiinost* tornado agora como uma manifestação da centralidade do partido na vanguarda da revolução socialista (e não só da luta pela independência), as instâncias autorais todas aparecem agora concentradas na figura da FRELIMO como única definidora de conceitos, opções estéticas e autora, como uma instância autoral capaz de aglomerar sob si e neutralizar os efeitos da individualidade e subjetividade dos demais autores (que enfim, estarão sempre subordinados à FRELIMO, a grande autora). Vejamos como isso se dá em duas passagens distintas da introdução (PC2, p. 4):

Mais que uma expressão literária estes poemas são uma expressão revolucionária. [...] Assim, para os verdadeiros revolucionários da FRELIMO, não estava em causa o género de literatura mas apenas uma só poesia: a Poesia de Combate.

E ainda (PC2, p. 6):

Esta segunda edição de poemas é obra da FRELIMO, faz parte da história da FRELIMO. Aqui, nestas vozes de moçambicanos, a FRELIMO define-se como um Movimento de Libertação total, que não se limita a expulsar o inimigo e tomar o poder administrativo, mas luta, ao mesmo tempo, pela reconquista da nossa personalidade cultural, uma personalidade moçambicana.

O trecho destacado apresenta também um tipo de articulação retórica que tenta provar que as opções revolucionárias são parte de uma estratégia imanente à luta, como se as alternativas assumidas fossem inevitáveis e, até certo ponto, praticamente espontâneas. No excerto em destaque, a adoção da poesia de combate enquanto “género de literatura” não foi qualquer opção derivada de uma discussão ou uma escolha muito consciente, uma vez que a adoção de um género específico “não estava em causa”. Mas a preferência pela poesia de combate surge como “uma só poesia”, expressão, inclusive, que acaba por glosar os mote unitários transformados agora em palavras de ordem: “Um só povo, uma só nação”, ou “Do Rovuma ao Maputo, um só povo, uma só nação” (segundo Michel Cahen, 2005, p. 59, o *leitmotiv* da FRELIMO), ou, ainda, “Um só fim: independência / Uma só força: o povo / Um só guia: FRELIMO” (como se pode ver na Figura 7). Logo, no texto da Introdução, há uma expressão de unitarismo agora aplicada a uma estratégia revolucionária no campo da estética (de modo, inclusive, um tanto incoeso do ponto de vista textual, observe-se) que, assim como a palavra de ordem, não admite variações ou divergências: uma só poesia.

Mas há ainda um detalhe muito significativo na interpretação deste aspecto na Introdução de *Poesia de combate II*: esse pressuposto unitário, a propósito, somado à espontaneidade desse caminho literário inevitavelmente poético, imanente (assim como a própria revolução era a “ferramenta necessária” para constituição do socialismo), só estava claro desse modo e totalmente fora de questão para os “verdadeiros revolucionários da FRELIMO”. Ou seja, trata-se, enfim, de expressar que a unidade só pode se constituir por via da centralidade do partido, por um lado, e de definir, outrossim, um critério de identificação e legitimação de uma postura política diante dessa centralidade: ao afirmar que existam verdadeiros revolucionários da FRELIMO, pressupõe-se, imediatamente, qualquer critério ou valor de “verdade”, que é possível estar ausente, portanto. Trata-se, em suma, da mesma lógica dualista do “nós”, os revolucionários (se verdadeiros), contra os “inimigos” da revolução.

O segundo trecho em destaque apela para o fato de que a presente coletânea é “obra da FRELIMO” e que compõe, em suma, a “história da FRELIMO”. Precise-se que não se trata da história da revolução, nem tampouco da história do próprio Moçambique, mas sim da história da FRELIMO – evidentemente, o redator da coletânea não esperava, assim, trair os laivos nacionalistas na voz do partido, mas, afirmar que essa é a história da FRELIMO pressupõe, necessariamente, que tanto a história da revolução quanto a história de Moçambique estão subordinadas à história do partido, responsável por atribuir àquele país seu maior momento de glória. Assim, a missão gloriosa da FRELIMO, segundo o mesmo parágrafo, não deveria se limitar a encerrar o colonialismo ou ocupar a estrutura administrativa no novo Estado, mas, sim “reconquistar nossa personalidade cultural, uma personalidade moçambicana”. Evidentemente, expressado dessa forma, o trecho deixa explícita a noção de que essa personalidade cultural preexiste, deixada latente pelas forças coloniais, e dependente de uma efetiva libertação revolucionária para ser “reconquistada”. A dimensão de criação dessa cultura (e não da concepção de que esta fosse preexistente à libertação) só estará enunciada de modo evidente quando a poesia fizer referência à ideia do homem novo, tratada na sequência.

Figura 7: Cartaz da FRELIMO de 1969 contendo as palavras de ordem unitárias: "Um só fim: independência; Uma só força: o Povo; Um só guia: FRELIMO".

Se estes pressupostos unitaristas que situam a FRELIMO como única e legítima representante do povo na vanguarda da revolução estão enunciados de modo enfático na Introdução à *Poesia de combate II* resta saber de que modo esses pressupostos fazem-se sentir ou se realizam esteticamente no interior dos poemas. Muitas são as recorrências e as formas que esse discurso assume esteticamente, eventualmente situadas em traços leves, outras vezes componentes radicais da linguagem do poema, como neste caso transcrito a seguir (PC2, p. 62-63):

CANTO DE GUERRILHEIROS

Nós nascemos do sangue dos que morreram,
porque o sangue
 é terra onde cresce a liberdade.
Os nossos músculos
 são fardos de algodão
 amarrados de ódio.
O nosso passo
 sincronizou-se nas fábricas
 onde as máquinas nos torturam.
Foi na profundidade das minas,
 onde o ar foge espavorido
 que nossos olhos se abriram
Nós filhos de Moçambique,
 pela Pátria que nos levou no ventre,
Nós braço armado do povo,
 pelo ódio que as companhias nos ensinaram,
Nós grito de vingança das mulheres,
 pela viuvez gerada pelo chibalo,
Nós vontade de aprender das crianças,
 pela fome imposta pelo algodão
Nós juramos
 que a luta continua,
 necessária e imperiosa,
 como o calor que o sol traz
 à madrugada.
Pelo sangue de Fevereiro,
 juramos que as nossas bazookas
 beberão mais aço,
Pela explosão de Fevereiro,
 juramos que as nossas minas
 devorarão mais corpos,
Pela ferida de Fevereiro,
 juramos que as nossas metralhadoras
 abrirão clareiras de esperança,
Pelo cadáver de Fevereiro,
Pela traição de Fevereiro,
Pelo ódio acrescentado em Fevereiro,
Nós gritamos a nossa vontade
 de libertar a Pátria.

Sérgio Vieira
(1969)

Ora, a figura principal que se encontra em primeiro plano do poema é um Fevereiro maiúsculo que motiva uma série de reações: do ódio completo, à confissão mais visceral de vingança, a um juramento enfático de fazer surgir mais luta a partir do “cadáver de Fevereiro”. Trata-se, em detalhe, de uma referência ao assassinato de Eduardo Mondlane no dia 3 de fevereiro de 1969 devido à explosão de uma carta-bomba. A data é celebrada em Moçambique até hoje como Dia dos Heróis Moçambicanos, um feriado nacional. A imagem é simples, porém significativa: a partir do sangue dos que morrem, nasce um “nós” que se enuncia no poema, já que o sangue derramado “é terra onde cresce a liberdade”. É digna de nota a sequência de referências históricas a diversas formas de

exploração do trabalho empreendidas pela administração colonial: a plantação de algodão, as “fábricas”, as minas dos migrantes da África do Sul, o “chibalo” (forma como o trabalho compulsório era reconhecido no Estado colonial) origem em Moçambique da viuvez da mulher que agora quer vingança; todas essas formas de opressão e de sofrimento originados da exploração deveriam agora ser “vingadas” por esse “nós”, os “filhos de Moçambique”, o “braço armado do povo”.

É nessa reiteração de uma voz coletiva abrangente, típica e exemplar, capaz de falar por todos os oprimidos da terra, que repousa a maior especificidade deste poema, no entanto. É a quintessência da enunciação da ideia de vanguarda política: o braço armado do povo não só tem a legitimidade histórica de o representar, mas vai adiante dele, vingando toda a opressão e, mais do que isso, justamente por conta de se autoatribuir essa missão histórica, tem o direito de assumir uma voz que fala em nome desse “povo”, enfim. Essa voz faz esse juramento que, a um tempo, conecta a morte de Mondlane (subentendido nas entrelinhas construídas pela metáfora de Fevereiro, forçosamente muito pouco sutil) a todas as formas de opressão pelo trabalho em Moçambique. Sendo assim, se compromete, ou seja, compromete o próprio povo, à continuidade da luta, com traços significativamente belicosos (vide as referências às “bazookas”, às “minas” e às “metralhadoras”) e com “ódio acrescentado”. Evidentemente, esse juramento da vanguarda guerrilheira em nome do povo explorado faz muitíssima referência (em 1977 mais que em 1969) à palavra de ordem pela qual o presidente Machel mais ficou conhecido: “a luta continua!”. Acrescente-se a este poema outro do próprio Sérgio Vieira construído a partir de motes das palavras de ordem, como “Alvorada”, que explora as seguintes enunciações: “A luta continua”, “Independência ou morte!”, “Venceremos” (PC2, p. 64-65).

O juramento de guerra árdua realizado pela voz coletiva que se enuncia em “Canto de Guerrilheiros” de Sérgio Vieira, através do uso da metáfora do Fevereiro, trata de conectar a imagem histórica da morte de Mondlane às formas de opressão pelo trabalho em Moçambique. Por outro lado, é forçoso observar também que se a morte de Mondlane é o marco histórico que baliza a luta, serve também como propulsor de guerra. Portanto, a imagem da morte de Mondlane assume dois aspectos: catalizador da opressão, por um lado, e propulsor de revolta e guerra, por outro. Ora, a imagem de Mondlane, em suma, e de sua morte, amiúde, não eram símbolos abstratos que apelassem a um nacionalismo abrangente, mas, sim, estavam totalmente imbricadas com um tipo de nacionalismo de *partiinost*, o patriotismo da FRELIMO, para o qual o recurso ao nome pessoal seria uma forma recorrente de expressão. Neste sentido, e, sobretudo, naquele momento de 1977 e naquele contexto de *Poesia de combate II*, mencionar a imagem da morte de Mondlane através da

metáfora do Fevereiro, é, em suma, retornar, reforçar, e reexpressar a lógica inextricável do espírito de partido que condicionava todos os discursos públicos em Moçambique.

Esse exemplo ilustra a forma como a centralidade da FRELIMO como vanguarda da revolução se constitui em *Poesia de combate II* – é pertinente lembrar que esse aspecto é constituinte da própria existência da coletânea, e, para além disso, uma estrutura de pensamento, em fim de contas, transversal a todos os poemas e aspectos expressivos da coletânea, de modo que, para a articulação de um discurso crítico, qualquer recorte minimamente significativo desta coletânea há de estar imbuído de seu caráter “partidarista”, por assim dizer, constituído em diferentes articulações de linguagens específicas. Importa enfatizar também que essa estrutura revolucionária de pensamento verificável algures deveria se compor, em suma, a partir de pressupostos ideológicos que deveriam necessariamente se expressar modos mais variados em todas as formas de linguagem. A centralidade do partido, neste ensejo, manifesta-se, sim, como uma referência que se materializa, em âmbito estético, através de um temário que situa o partido como protagonista maior de um devir histórico; mas, do ponto de vista ideológico, isso se definia como um pressuposto de pensamento que deveria se adequar à lógica pré-definida pelo partido como uma forma “correta” de conteúdo ideológico, o que era, a propósito, o próprio conceito de *ideinost* do realismo socialista. Na dimensão poética e literária, por fim, esta correção ideológica definida pelo partido impunha-se como uma obrigação moral diante da revolução, situada em posição diametralmente oposta ao que seria uma suposta poesia de “beleza” e de “imaginação”. Deveria materializar-se, segundo a prescrição, através de uma poesia capaz de “refletir princípios”, como se vê (PC2, p. 6):

Aqui os poemas estão numa vanguarda de luta. Eles próprios são luta. E uma estratégia dessa luta. Não pretendem reflectir valores embelezados mas princípios correctos, importantes. Princípios que nascem da militância directa, nascem da realidade vivida e sofrida e não de situações imaginadas.

Havia, no entanto, um desdobramento desse aspecto em análise, que consistia em referências insistentes a estratégias de engenharia social e cultural perpetradas pelo novo Estado, essas referências apareciam como *parti pris* de uma postura poética revolucionária. Ou seja, para além de uma manifestação de poesia revolucionária constituída de acordo como uma correção ideológica preestabelecida pelo partido, o que fazia com que, em todos os espaços de significação o próprio partido esteja na posição de protagonista e de centralidade, havia propostas e apologias que emergiam também a partir destes poemas, no contexto de novas políticas do Estado independente. Refere-se, especificamente, à construção do homem novo moçambicano como uma necessidade para a correlata construção da revolução em Moçambique. Desde a Introdução, a propósito, já se

pode ler o chamado ao homem novo moçambicano: “Nesta poesia de combate cada poema é, acima de tudo, participação. E essa participação só surge quando o combatente se torna o Homem Novo, o Povo, a Classe” (PC2, p. 5-6).

Assim como em relação aos demais conceitos revolucionários enunciados na Introdução de *Poesia de combate II*, a ideia do homem novo surge de modo rápido e instantâneo, encadeando-se numa sequência de conceitos geradores e dependentes. O tema específico do período em destaque é, precisamente, o caráter participativo em essência da poesia de combate. Para compreender o que seja essa participação, no entanto, é preciso situá-la em relação ao engajamento do “Combatente” – frise-se que não se refere ao poeta ou ao guerrilheiro, mas, sim, ao combatente, a nomenclatura do agente deriva da nomenclatura que qualifica a própria poesia. Ora, a verdadeira participação, aquela que se adequa de modo central à correção ideológica proposta pelo partido, só pode surgir no momento em que este indivíduo se dilui nas categorias sociais que lhe sucedem na frase. Novamente, estamos às voltas com as distâncias que a poesia conserva ou não do “povo”, mas agora esta categoria, o “povo”, está ladeada pela “classe” e pelo “homem novo”. Para que seja possível compreender as demais implicações de se imprimir a ideia do homem novo enquanto política de Estado à poesia, é necessário compreender as dinâmicas históricas desse fenômeno de importância fulcral na primeira república moçambicana.

Tratar da questão do homem novo moçambicano é, de algum modo, tratar da força centrípeta que circundou a formação do Estado moçambicano e as relações políticas e sociais que decorreram entre o centralismo do poder e as culturas endógenas daquele espaço. Essas questões fazem referência às disputas ocorridas no interior da FRELIMO durante a luta armada, que pautarão certas opções políticas da Frente; estas vertentes produzirão efeitos ulteriores, perceptíveis nas múltiplas causas da guerra civil e também perceptíveis até os nossos dias. Para uma compreensão adequada do surgimento do homem novo como política de Estado, é preciso retroceder, no entanto, à luta armada, para investigar as formas de negociação impetradas pela FRELIMO com o avanço da guerra e produção de adesão à luta armada por parte das comunidades dispersas no meio rural. A luta armada de independência tinha diante de si desafios relativos à herança colonial espalhada pela cultura dos locais que percorria, sublimadas agora numa presença militar ostensiva contra a qual a Frente precisava de combater. Por outro lado, os nacionalistas precisavam cada vez mais conquistar a adesão das comunidades organizadas segundo as culturas endógenas, ademais, com suas lideranças eventualmente cooptadas e leais ao colonialismo português (através dos regulatos, e demais mecanismos legais), com as quais se debateram até conseguirem uma postura definitiva

diante delas. José Luís Cabaço chama atenção para o caso específico dos *chairmen*, lideranças endógenas também opositoras ao colonialismo português designadas para governarem áreas libertadas, com as quais os jovens materialistas que compunham a FRELIMO definitivamente se indispuseram ao longo dos anos de 1960 (CABAÇO, 2009, p. 293):

A prática evidenciou o abismo que, sob a aparente convergência das motivações emancipacionistas, separava as cosmologias tradicionais e o projeto de “modernidade” de que os jovens guerrilheiros eram portadores. Chairmen e guerrilheiros divergiam em tudo: na concepção do poder, na perspectiva da organização econômica e social, na estratégia militar e no método de treinamento dos combatentes da liberdade, na participação da mulher no esforço de guerra, na forma de tratar os prisioneiros, na própria definição do que seria “um moçambicano” etc. Os chairmen acusavam a direção da FRELIMO de não respeitar as tradições; os dirigentes acusavam-nos de pretenderem recriar uma estrutura de exploração igual à dos portugueses, substituindo-se simplesmente os colonos.

A experiência dos guerrilheiros socialistas da FRELIMO com os *chairmen* parece ter sido determinante para que uma concepção sobre as culturas endógenas fosse definida no seu ideal de nação que ali se gestava. O desenho específico dos objetivos da luta de libertação ganhava novos traços a partir desse momento. Ainda segundo Cabaço (ibid., p. 295), os revolucionários alimentavam uma concepção sociocultural de base materialista que acreditava que, alteradas as bases materiais sobre as quais as culturas tidas como “tradicionais” se assentavam, toda a organização das sociedades, as cosmogonias, as formas de poder, a cultura, em suma, deveriam se alterar em igual passo. Para que, de fato, uma revolução cultural ocorresse em Moçambique, era preciso que a libertação, enquanto revolução, representasse uma ruptura com os todos os modos de vida conservados durante o colonialismo. E isso implicava, necessariamente, na abolição das formas de poder e estratificações sociais existentes no seio das culturas endógenas. Ademais, existe também o caráter cientificista, modernizador e desenvolvimentista que marca o pensamento da FRELIMO após a independência, que deve ser acrescentado na equação do homem novo, ao lado dos conflitos e negociações com as diversas formas de autoridade sócio-políticas existentes durante a guerra.

Este caráter progressista e cientificista estará sublimado, em suma, numa concepção acerca da educação no ambiente da revolução que, necessariamente, se opunha a outros modelos de educação, que agora deveriam se considerados métodos “antigos”, e portanto, inadequados para a nova realidade do país. Lorenzo Macagno (2008, p. 229) analisa que durante a guerra se definiram dois sistemas educacionais antagônicos aos interesses revolucionários da luta armada: o primeiro seria a educação assimilacionista colonial, que deveria ser abolida, pelo seu caráter etnocêntrico, imperialista, colonial e capitalista, enfim; a segunda seria a educação definida como “tradicional”, entendida como o conjunto das várias culturas existentes no território, que passariam então a ser

consideradas como “superstição”, “obscurantismo”, de braços dados ao “tribalismo”, que era um dos novos inimigos da revolução, e que tomava o lugar a uma educação de cunho cientificista que, esta sim, poderia levar a nação ao progresso, conforme afirma (MACAGNO, 2009, p. 21):

O tribalismo, a superstição, a tradição atentariam contra a tentativa de construir a nação moçambicana [...]. Seria impossível imaginar semelhante operação de engenharia social e moral sem uma parcela de tortuosidade e violência. Esse processo de união foi levado a cabo, mais tarde, pelo Estado/partido Frelimo que assumiu o papel dirigente de vanguarda denunciando os “desvios” doutrinários promovidos pelos “inimigos” da nação.

Segundo Sérgio Vieira¹⁹, a primeira vez que a expressão “homem novo” foi usada no interior da FRELIMO teria sido, a propósito, pelo próprio presidente Samora Machel num discurso chamado “Educar o homem para vencer a guerra, criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria”, proferido na II Conferência do Departamento de Educação e Cultura, ocorrida em Tunduru, na Tanzânia, em 1970. Este discurso recebeu formato impresso, e foi publicado pela FRELIMO entre suas primeiras edições, na mesma coleção “Estudos e orientações”, caderno nº 2, em 1973, em seguida da brochura que, ao lado da *Poesia de combate*²⁰, foram as primeiras publicações da FRELIMO. Já entre as primeiras palavras do discurso em questão, Samora Machel identifica a cultura e a educação como um dos “problemas fundamentais do nosso Povo, delas depende em definitivo a criação da nova mentalidade” (MACHEL, 1973, p. 1). Neste fito, Machel identifica, portanto, três “tipos de educação” antagônicos em Moçambique, segundo ele, “dois reflectindo as sociedades em via de desaparecimento e o terceiro orientado para o futuro” (ibid., p. 2). Tratava-se, efetivamente, dos sistemas educacionais relacionados com as culturas endógenas e com a sociedade colonial.

O objetivo de revolução cultural, bem como a ideia de independência total e irrestrita propostos pela FRELIMO acarretariam, de algum modo, no ímpeto por suprimir a educação colonial – o colonialismo era o primeiro e mais evidente inimigo da luta armada e da revolução. Mas, neste momento, ao definir a educação das culturas endógenas como “contrária” ou “inadequada” a uma educação revolucionária, Machel sentencia uma condenação política a todo um conjunto muitíssimo variado de diferentes gnosiologias e formas de episteme que, segundo a orientação definida pelo movimento, não poderiam cumprir nenhum papel relevante para os progressistas e modernizadores da FRELIMO. Para o presidente, os fenômenos sobrenaturais daqueles universos culturais estavam relacionados somente com a limitação do “conhecimento da natureza”, por um lado, e com a

¹⁹ Refere-se à preleção “O homem novo é um processo”, proferida na II Conferência do Ministério de Educação e Cultura, ocorrida em dezembro de 1977, publicada na revista *Tempo*, nº 398, em 1978, recuperada por Lorenzo Macagno, 2009, p. 20-21.

²⁰ Refere-se ao já citado discurso *Produzir é aprender. Aprender para produzir e lutar melhor*, publicada ao lado de *Poesia de combate*, em 1971, como primeiro Caderno da Coleção Estudos e Orientações”.

reprodução e manutenção de uma “dominação retrógrada” de certos “grupos sociais” sobre outros no interior daquelas comunidades – por isso, naquelas comunidades, a “superstição ocupa o lugar da ciência” (ibid., loc. cit.).

Já a ideia de uma nova sociedade da qual decorreria uma nova mentalidade, segundo Machel, teria sido uma noção obscura no início da luta, mas que foi sendo aperfeiçoada ao longo do tempo, e após a “dura batalha que tivemos que travar contra os elementos reacionários” (ibid., p. 3), o que, claramente, faz referência à questão dos *chairmen* e à crise de sucessão de Mondlane em 1969 que levaria a ala revolucionária ao poder da FRELIMO. Esta nova mentalidade a ser criada, no entanto, pressupunha a eliminação do individualismo, do desenvolvimento de uma “moral sã, revolucionária”, o “sentido colectivo de responsabilidade” e a consequente “destruição de ideias e gostos corruptos herdados” (ibid., loc. cit.). É neste ensejo que Machel profere uma máxima pela qual toda a ideologia nacionalista de unificação das diversas culturas numa unidade cujo centro estaria ocupado pelo Estado e pelo partido ficou reconhecida: “Para construir as bases de uma economia próspera e avançada é necessário que a ciência vença a superstição. Unir todos os moçambicanos, para além das tradições e línguas diversas, requer que na nossa consciência morra tribo para que nasça a Nação” (ibid., p. 5). E, por fim, arremata: “A tarefa principal da educação, no ensino, nos livros de texto e programas, é inculcar em cada um de nós a ideologia avançada, científica, objectiva, colectiva, que nos permite progredir no processo revolucionário” (ibid., loc. cit.). Tocando os poemas, esse projeto político do homem novo moçambicano logrou alcançar formas distintas para “inculcar” a tal “ideologia avançada”: desde sua enunciação franca, até poemas de carácter condenatório e imprecatório. A ver, principiando de um exemplo de enunciação explícita (PC2, p. 13):

A FORJA DO HOMEM NOVO

A comunidade é a escola, a machamba o terreno de combate.

O camponês transformou-se em soldado, o aluno em professor
ao mesmo tempo em combatente, em produtor. Os homens
velhos se vêem jovens porque aprendem, produzem, participam.

Este é o novo Moçambique que as bombas não podem destruir.
Esta é a nossa universidade, a forja do homem novo,
da mulher livre, do militante fraterno, artesãos da nossa Pátria.

Essa é a nossa esperança, mas já também a nossa realidade.

Esse é Moçambique livre. Esse é o país que nasce do nosso
pensamento, do nosso coração, das nossas mãos, das nossas armas

FRELIMO 1972

A ideia de uma mentalidade revolucionária que se estabelece em uma dimensão que as “bombas não podem destruir”, ou seja, de um “país que nasce do nosso / pensamento, do nosso coração”, é o motor do poema. Esse paralelismo que decorre da aproximação entre o país externo, por assim dizer, e o país interno, ou seja, a consciência nacional que se estabelece através do pensamento novo, encontra correlação com outro paralelismo, que é o do combate manifestado em diferentes materializações: na escola e na machamba. Este paralelismo é uma ressonância de um pressuposto em que se baseava o próprio partido, já presente no discurso do presidente Samora Machel de 1970, de que a educação, ao lado da produção e do combate, compõe o tripé das atividades fundamentais para a construção da revolução (Machel, 1973, p. 10). O intercâmbio entre algumas categorias profissionais apresentado a partir da segunda estrofe reforça e extrapola o paralelismo criado entre a escola, a machamba e o combate: o camponês torna-se soldado e o aluno em professor, ao passo que o combatente também se torna produtor. Enunciado numa linguagem direta e simples, o poema é praticamente uma glosa de uma diretriz, composta com imagens paralelísticas e correntes que, apesar de tornar o poema mais imagético, por assim dizer, não deixa de recorrer a certa previsibilidade de lugares-comuns das tópicas revolucionárias: o camponês, a comunidade, a machamba etc.

A sintaxe, consideravelmente calcada num registro prosaico, sem enlevos, determina que a versificação se transforme em interrupções inúmeras às sequências frasais longas e diretas; resulta disso uma sucessão de *enjambement* que reduz muito, ou até anula, os efeitos do verso enquanto estrutura comunicativa. A versificação parece atravessar o imediatismo da frase assertiva e professoral da “mensagem”, ao passo que a frase em monólito se impõe ao verso, subordinando-o, e por isso surge o *enjambement*, por força da circunstância poética. O resultado desse atravessamento é um poema em descompasso que, apesar de poema, se dirige a outra ordem de comunicação linguística: a palavra de ordem, e a diretriz da linha ideológica do partido – estavam cumpridos, afinal, os pressupostos da *Poesia de combate*, a linguagem tornara-se eficaz na transmissão da correção ideológica definida pela linha do partido. Veja-se agora uma forma um tanto mais sutil de sugerir a propagação do homem novo moçambicano (PC2, p. 25):

OBSCURANTISMO

Encontrei a turba
ajoelhada a rezar
a lançar suas preces sofridas
ao Deus invisível

Encontrei a turba

farta de sofrer
chorar, suplicar, sentida
pela justiça do Deus invisível

Encontrei a turba
lavada em lágrimas
gemer, bradar alto
p'ra acordar o Deus invisível

“Xikwembu Nkulukumba hi yingele”
Mas Deus não ouvia
porque cada vez mais pobres ficavam
porque mais insultos recebiam
porque mais torturas sofriam

“Xikwembu Nkulukumba hi yingele”
Mas Deus não ouvia
porque mais chicotadas feriam suas costas
porque mais impostos perseguiam seu dinheiro
porque mais dívidas enchiam seus bolsos

Encontrei aquela turba a rezar
e, eu também
sem saber porquê
sentei-me e rezei
e bradei alta voz
p'ra ver o invisível
p'ra apalpar o invisível

E senti com tristeza
a escravidão que espera
aquele que n'“Ele” confia.

Armando Guebuza (1966)

Este poema de Guebuza já consagra no título a forma como as práticas culturais endógenas, sobretudo aquelas relacionadas à espiritualidade e às ritualísticas sagradas, passaram a ser consideradas então, no interior da política do homem novo moçambicano. O poema todo constrói uma narrativa que carrega um fundo argumentativo que busca provar o quanto as preces e práticas mágico-religiosas e sobrenaturais, enfim, não tem poder de livrar a “turba” da opressão. A frase em outra língua, “Xikwembu Nkulukumba hi yingele”, que pode significar tanto em língua xiRonga quanto em xiChangana algo como “o senhor ‘antepassado’ nos ouça”, mostra justamente que esse campo espiritual esvaziado e inoperante aqui invocado não é só o provável cristão, invocado pela imagem de um “Deus”, mas também aquele que se encontra depositado nas religiosidades endógenas. Neste sentido, a profusão amalgamada que une cosmogonias cristãs e endógenas constrói, dentro do

poema, uma dimensão só, a da crença “religiosa”, por assim dizer, que não atende às súplicas dos fiéis. Essa profusão amalgamada, no entanto, se vale de sobreposições entre culturas que datam desde o início da colonização – importa lembrar aqui que a palavra “xikwembu” foi eventualmente traduzida por “Deus” no interior das missões, talvez numa tentativa de diálogo intercultural, mas seu sentido original entre as culturas do sul é precisamente de “antepassado” ou “ancestral” divinizado a quem se prestam cultos e se fazem pedidos.

O poema, portanto, lança mão dessas manifestações culturais, tanto Deus quanto o xikwembu, operacionalizando esses termos em chave estritamente religiosa no interior do poema. Ao fazer isso, no entanto, não deixa de prevalecer no interior do poema um sentido negativo, construído a partir de uma linha praticamente argumentativa que sugere uma detração dessa dimensão religiosa. A construção de um cenário de opressão e intenso sofrimento é um recurso retórico que serve para situar esses fenômenos no âmbito da exploração do homem pelo homem, e exibir a ineficiência do divino face àquilo que é atribuição de uma revolução construir. Neste fito, a imagem do tal “Deus” é desenhada de modo consideravelmente vexatório: invisível, impalpável, sonolento (a turba rezava para acordá-lo), indolente, impassível ao sofrimento do crente. Proporcional à súplica é o estado de opressão e escravidão em que o fiel se encontra. Resultado dessa fé direcionada para o objetivo errado, é a “escravatura que espera / aquele que n’Ele confia”, formulado em estrutura de máxima religiosa. Aqui estão, enfim, o obscurantismo e a superstição decorrentes da ignorância do povo explorado, que o novo homem forjado em uma educação científica e revolucionária deverá substituir. Diferentemente do poema “Forja do Homem Novo”, cuja construção estética persegue a linguagem de uma diretriz do partido, “Obscurantismo” constrói sua mensagem de modo mais sutil, ilustrado por uma imagem decorrente de uma organização narrativa do poema, com efeito argumentativo numa estrutura retórica imprecatória.

O último aspecto a ser analisado em relação a *Poesia de combate II* é precisamente a versão triunfalista da história de Moçambique que se encontra totalmente sobreposta à história e da FRELIMO e à história da luta armada, o que gera uma narrativa teleológica no interior de todos os poemas, enfim. Com efeito, a partir daqui já é possível observar os poemas em busca de uma significação oriunda da observação do seu conjunto e da recorrência de certas tópicos e tratamentos de temas específicos, no sentido de que todos, em uníssono absoluto, funcionam para compor uma grande lógica revolucionária manifestada em forma poética. Essa lógica revolucionária, em suma, é um motor retórico, uma estrutura de pensamento que, efetivamente, ganha uma dimensão totalmente operacional no nível da organização da linguagem – e a poesia e a literatura, decerto, não

estão excluídas das demais práticas culturais do Estado revolucionário (resta que se façam paralelos a partir de outras pesquisas, no entanto). A ver como, finalmente, há poemas que compõem essa lógica apontando de forma mais enfática para essa narrativa teleológica unitária (PC2, p. 19):

NÓS SOMOS O POVO

Alongamos os olhos pela nossa terra
trabalhamos as mãos
sentimos e vivemos
tantas conquistas do Povo

A terra casas escolas e hospitais
a nossa vida inteira
já é nossa já recuperámos

Os capitalistas dizem que o Povo
é gente de baixo extracto desprezível
a parte da humanidade
que não sabe o que quer

Nós sabemos quem são eles – os inimigos
de tudo quanto é belo e justo e colectivo
Sabemos o que querem
Sabemos
porque declaram guerra quando reclamamos
o fim da fome
a repartição justa da riqueza

Hoje o nosso Povo descobre a arma do combate novo
define a meta a estratégia e o caminho
assume o Socialismo Científico
E combatendo alarga
a zona libertada da humanidade

Toda a riqueza imensa
nós a construímos com as nossas mãos
de operários e de camponeses
Toda a imensa sabedoria nós criámos

Nós somos os construtores conscientes
da História e do Progresso
Somos os destruidores do imperialismo
Somos o Povo

FRELIMO 1977

O eu lírico expandido que assume a primeira pessoa do plural é uma recorrência constante em ambas as coletâneas *Poesia de combate*, e isso verifica-se também neste poema. Mas aqui especificamente, esse eu lírico expandido alcunha-se, enfim, pelo epíteto de “Povo”. Esse tal Povo,

enunciado à exaustão na imensa maioria dos poemas doutrinários das coletâneas, agora enuncia-se em primeira pessoa. O Povo aqui assume, então, uma postura contemplativa, e observa, num olhar que se alonga, toda a dimensão da terra, e junto dela, um ingente cenário positivo de obras resultantes do esforço do próprio povo: só a partir da noção de coletividade, anunciada na quarta estrofe, é possível compreender essa linguagem que se dobra sobre si – ora, como o Povo é um sujeito coletivo, não há paradoxo lógico em formular uma frase como “o Povo observa o Povo”, como é o caso da construção da primeira estrofe. A apresentação de um estado espiritual de satisfação e orgulho decorrente da observação é patente a todo o poema, e constrói-se, sobretudo, a partir de elementos que se aglomeram numa quase enumeração que origina esse estado de espírito, são eles: o trabalho, as conquistas do povo, terra, casas, escolas, hospitais, a “vida” recuperada, enfim.

Em seguida, a partir da terceira estrofe, o poema parece interromper sua aura de positividade e contemplação satisfeita, para interpor a imagem de um inimigo depreciativo. Ora, se estivermos atentos a toda a noção de “inimigo” que se desenvolveu desde o início da luta armada e da recorrência dessa lógica dual em diversas manifestações distintas dos poemas das coletâneas, poder-se-á deduzir disso que, para que um eu lírico expandido construído sobre a imagem de um nós, o Povo, possa, efetivamente, se definir e se enunciar, é necessário que a sua contraparte oposta também esteja enunciada, afinal, é justamente através do contraste e contrariedade com esse “eles” implícito (no caso, explícito) que esse nós ganha vida. O Povo só é Povo porque existem os inimigos. Formulando de forma um tanto mais abstrata, é possível dizer que o unitarismo coletivista desenvolvido no interior da lógica revolucionária impetrada pela FRELIMO só pode subsistir se lhe for opostamente correlata à ideia de um inimigo, contra o qual se une o Povo num combate concebido em *continuum*. É na necessidade de uma luta constante que surge a urgência de um unitarismo coletivista – e a enunciação de um eu lírico coletivista é a quintessência desse fenômeno de linguagem.

Seguindo essa lógica, a última estrofe enuncia que esse Povo, esse eu lírico expandido e coletivista, compõe, com efeito, os “constructores conscientes da História e do Progresso”. Mas a construção dessa História progressista não é uma atitude totalmente positiva, senão a negação daquilo que lhe é o correlato oposto, o inimigo, o “eles”, enfim: o “imperialismo”. Construir uma História progressista nos termos da lógica revolucionária do qual emerge o poema é, necessariamente, superar seu contraditório correlato, através da sua supressão em um constante e sempiterno combate. Este, o combate, afinal, apresenta-se em permanente renovação; desta feita, encontra-se renovado, um “combate novo”, com uma arma, que se desdobra ao mesmo tempo em

“meta e estratégia”: o “Socialismo Científico”, pelo qual o combate “alarga a zona libertada da humanidade”. Nota-se a reapropriação do termo “zona libertada”: corrente por ocasião da guerra de libertação, agora é aplicado a uma escala global, ou melhor, da “humanidade”, e, necessariamente por isso, faz referência à dimensão do “internacionalismo proletário”, composto pelas relações internacionais entre os países do chamado socialismo real.

Assim, o poema, construído a partir de uma imagem que apela para o signo da positividade expressa pela satisfação, é também uma expressão de uma linha ideológica, com construções sintáticas que o aproximam de um registro prosaico, em forma de diretriz apologética. Os efeitos retóricos são retumbantes, sobretudo quando se instaura de modo inexorável a lógica dualista: os inimigos são contrários a “tudo quanto é belo e justo e colectivo”. Justamente porque esse “nós” somente se estabelece face ao seu oposto correlato, é que os campos estão definidos: do lado de cá, justiça, beleza, progresso, por isso não se integrar ao “nós” é anuir com a negação e oposição de todos esses valores, e, portanto, integrar o campo inimigo. Saltando um pouco da lógica estrita da estética do poema, é possível, inclusive, deduzir que esse nós só se compõe segundo a linha do partido, que, inclusive, é a enunciadora final que ocupa a instância autoral do poema. Trata-se, por fim, de um poema de retórica monumental, apologética e triunfalista, que celebra uma grande vitória certa, final de todas as ações do presente num futuro lógico, irrefragável, e convoca, ainda, para a renovação do combate, desafiando o leitor a duas opções: ou se sentir integrado a lógica de *partiinnost* que o situa no interior do “nós”, e portanto aceita a enunciação coletiva na fala do partido, ou se sentir desintegrado dessa coletividade, e portanto estar do lado do inimigo, contrário à coletividade. Trata-se, por fim, da expressão de uma coletividade que só emerge segundo a linha do partido e de um futuro que, inevitável, será a única prova do triunfo iniciado no presente.

1.5 A razão do Estado

Se, internamente, a partir da leitura estética dos poemas, é possível perceber como o dirigismo oriundo de uma postura próxima ao *partiinnost* assume diversas formas distintas de articulação de linguagem, é necessário ainda investigar de que modo essa retórica revolucionária, da qual os poemas são relevante expressão, assume seu significado social não mais como expressão de uma guerrilha independentista, mas sim como expressão de uma razão de um Estado autônomo. Isso, evidentemente, faz com que a interpretação histórica da produção de significado social das coletâneas circunscreva-se às dinâmicas específicas do momento em que foram lançadas, precisamente em 1977, para *Poesia de combate II*, e 1979, para a “segunda” edição da primeira

coletânea, desta vez denominada *Poesia de combate I*. Isso explica o motivo pelo qual a presente pesquisa concentra-se somente sobre as duas antologias, mormente sobre a de 1977, e não em um percurso que remonte toda a trajetória que leva a consolidação deste *corpus* desde a década de 1960. Isso justifica também porque a FRELIMO deve ser considerada um partido e não mais uma frente nacionalista na análise dos poemas de *Poesia de combate I* – o que interessa é a produção de significado que a edição de 1979 gera ao resgatar os poemas de 1971, e não remontar os significados que assumiram na altura de sua primeira edição.

Com efeito, a partir da independência em 1975, e do III Congresso em 1977 que declara o marxismo-leninismo como política do Estado, aquilo que era a premissa revolucionária de pensamento que norteará o estabelecimento e circulação de uma lógica em todas as áreas da vida cultural, se transformará, então, numa razão que se situa precisamente num Estado como uma estrutura de poder político, e não mais na subversão de uma norma colonial opressora. Ou seja, quando a subversão se torna a norma, quais os prejuízos e ganhos desse trânsito? Num conhecido texto escrito por Aquino de Bragança e Jacques Depelchin (1986), os pesquisadores questionam-se a respeito de um tipo de historiografia que surgia sobreposta em demasia a uma idealização da FRELIMO, e que, por isso, solapava a possibilidade de produção de uma história que situasse o partido no contexto social moçambicano, e não o contrário.

Já, naquele artigo, Bragança e Depelchin teriam condições de tratar de uma “teleologia” que subsistia nas análises, definindo este fenômeno como a crença de que “a prova da vitória está na própria vitória e, portanto, não há necessidade de colocar perguntas que ponham em dúvida esta questão” (BRAGANÇA; DEPELCHIN, 1986, p. 35). Compreendiam os pesquisadores, no entanto, que essa teleologia derivava de uma “oficialização” da história, resultado de um centralismo cada vez maior do Estado, consequência de um “distanciamento do povo”, sobretudo, após o III Congresso; neste sentido, justamente porque a interpretação revolucionária da história de Moçambique tornava-se uma leitura “oficiosa” da história, tornava-se teleológica: “Uma história oficial, portanto, tem a tendência de ser uma história teleológica, autojustificativa” (ibid., p. 38).

Segundo a dissertação apresentada pelos pesquisadores, o caminho que fez com que o movimento de libertação se transformasse em partido, que, por sua vez, se diluiu nas estruturas do Estado, no entanto, deve ser mesmo visto face à sua historicidade, considerando as intermitências e vicissitudes desse processo. Depelchin e Bragança invocavam esses percursos no sentido de

identificarem uma instituição, o partido, diferente do Estado, num jogo de forças em que uma supera a outra (1986, p. 38):

De 1977 a 1983, o Partido foi enfraquecendo constantemente em relação ao Estado. Os esforços feitos para modificar a situação, da ofensiva às revitalizações, podem ser considerados como provas das dificuldades encontradas nas tentativas infrutuosas de concretizar palavras de ordem no sentido de reforçar o Partido.

É preciso fazer a ressalva de que, para Bragança e Depelchin, no entanto, a medida com que as mutações da FRELIMO são pesadas naquele presente é a própria FRELIMO: por isso não espanta a profusão com que cita as palavras de Marcelino dos Santos, Jorge Rebelo e Samora Machel, na maior parte das vezes, em condição de “autocrítica” e “correção de erros”, como se concebessem a existência de um núcleo duro conceitual revolucionário que não se expandisse para a prática efetiva, além das ideias. Com efeito, esse fenômeno de centralização da estratégia revolucionária no corpo de um Estado deve ser vista em relação às contradições que estabelece com o pressuposto revolucionário, no sentido de um desvio ou mutação de uma ideia original, mas também pode ser visto face às continuidades e relações que mantinham com esse próprio repertório. Evidentemente, essa é uma discussão muito complexa que pode, eventualmente, fugir ao domínio analítico e tocar o ético: o conceito do homem novo estava implícito em Eduardo Mondlane? Um campo de reeducação estava implícito no conceito do homem novo? O Estado corrompeu o partido? O partido corrompeu a frente? O futuro do pretérito, no entanto, não é um tempo muito seguro para produzir pesquisa de ciências humanas. Neste sentido, tentar-se-á tocar alguns aspectos dessa discussão aqui, objetivando perceber o quando as antologias de 1977 e 1979 representam mais uma expressão do Estado partidário que se constituiu após 1975 do que uma expressão da revolução implicada na guerra de independência.

Com efeito, o princípio vanguardista que norteava as ações da FRELIMO, e maiormente após a declaração do III Congresso, já representava um projeto modernizador que estabelecia um hiato entre a proposta de uma nova sociedade que superava as organizações e estruturas sociais endógenas e aqueles que pretendiam que a independência representasse uma abertura para a livre existência dessas organizações. Jason Sumich (2008, p. 326), busca situar a origem desse ideal de modernização da FRELIMO (a partir de um suporte teórico que o favorece articular os membros da frente / partido como uma “elite”) mais no fato de que parte considerável dos nacionalistas tivesse suas origens situadas nos estratos sociais assimilados no período colonial do que numa derivativa do marxismo, que ele considera como um recurso teórico instrumental. Segundo Sumich, esta elite nacionalista apresentava desde o início a tendência de considerar “os camponeses, a grande maioria

da nação, como *tabula rasa*, ou seja, algo que podia ser completamente remodelado de acordo com os seus planos para o futuro” (ibid., loc. cit.).

Se a origem do vanguardismo tem relações com as trajetórias assimiladas de parte dos nacionalistas da FRELIMO, não deixa também de obter uma fecunda ressonância no interior do aparato teórico que mobilizaram para se tornar uma frente, e posteriormente um partido, socialista. Tendo rejeitado as ideias de “retorno” a uma “tradição” idealizada assim como formulado pelo socialismo africano de Nyerere, a FRELIMO parece ter estado afinada às ideias de Kwame Nkrumah, de quem receberam valorosa influência tanto política quanto teórica, e que acreditava, num dos seus mais importante escritos, *Africa must unite*, de 1963, que, diante da independência dos países africanos, “a nossa sociedade deve ser forçada a aceitar as exigências de um desenvolvimento económico rápido, através de modificações das nossas relações sociais e dos nossos costumes; em caso de necessidade, devem ser modificados por lei” (NKRUMAH, 1963, apud BENOT, 1981, p. 326). Concordando que o vanguardismo de elite da FRELIMO tem importantes ressonâncias no interior do aparato teórico socialista, José Luís Cabaço redige essa convicção de modo mais desagradado, por assim dizer (2009, p. 311):

Os textos da FRELIMO mostram que ela estava consciente de que um processo revolucionário implicaria a negação da estrutura que o criou. A finalidade do esforço de guerra e dos sacrifícios consentidos se deveria materializar no acesso da população à gestão de uma nova realidade e aos benefícios do mundo contemporâneo. A “modernidade” que se apresentava como antagônica à sociedade capitalista colonial, e na qual o projecto de uma nova sociedade encontrou referências fundamentais, inscrevia-se no edifício teórico do socialismo.

Vale considerar que esse vanguardismo funcionou como uma chancela teórica e moral para que diversas políticas de Estado se desenvolvessem: o unitarismo nacionalista, que buscava suprimir as diferenças étnicas em favor da “Nação” que deveria nascer após a morte da “tribo”, na política do homem novo moçambicano, que não deixa de ser a imposição de um modelo de personalidade moralmente definido pelo partido com base numa educação de cunho socialista e cientificista; além desses aspectos culturais, o vanguardismo também se manifesta na forma de políticas como o projeto das aldeias comunais, cujo desfecho é trágico, e por fim, no caso dos campos de reeducação. O antropólogo Peter Fry, indo mais longe, busca perceber como essa proposta nacionalista unitária conforme era formulada e propagada pelo partido, quando efetivada através de práticas aplicadas a ao novo sistema educacional e às novas manobras sociais, terá suas semelhanças com o que teria acontecido no passado colonial quando, em nome de um progressismo eurocêntrico e imperialista, as mesmas pertenças culturais deveriam ser neutralizadas com vistas à elaboração do “assimilado”

(FRY, 2003, p. 291). Noutra redação mais descontraída, chega a formular a hipótese da seguinte forma (id., 2011, p. 208):

Afinal, poder-se-ia argumentar que enquanto os moçambicanos se emanciparam do governo colonial português, no sentido de alcançar a independência política, não deixaram de serem submetidos, em seguida, a outras formas de controle governamental coercitivo. A opção socialista da Frelimo produziu um regime altamente centralizador, planejador e, talvez, até mais insistente na sua "verdade" socialista do que os colonos portugueses tinham sido [...]. Como tenho argumentado, não consigo ver tanta diferença entre a política de assimilação dos portugueses durante o "tempo colonial" e a política de conversão dos moçambicanos em novos homens socialistas ao longo do "tempo de Samora". A primeira produziu uma pequena elite negra e mestiça [...], a segunda também produziu uma elite, só que de dirigentes denominados "estruturas".

Ora, esse conflito de construção centrípeta de um Estado nacional que pretendia avançar por sobre a sociedade como um todo, alterando todas as bases e padrões, mesmo morais, o que, como bem demonstrado por Macagno (2009, p. 21), não poderia ser feito sem uma dose de violência, pode estar na base de um desconforto constante para uma parcela da população que teria sido vítima direta desse processo. Como se indaga o historiador francês Michel Cahen (2005, p. 44): “a moçambicanidade existe, mas qual é a fracção da população para a qual ela é a identificação íntima mais operacional para as escolhas da vida?”. Esse distanciamento entre um Estado que se formava de modo centralizador e as aspirações pessoais de cada comunidade ou indivíduo decerto geraria uma fratura entre a concepção e a abrangência do nacionalismo do qual o Estado era símbolo máximo e as diversas pertenças culturais distintas. Isso não seria, no entanto, tão determinante caso não estivesse alinhado a certas estratégias de ocupação do território por aparatos de poder que representassem, efetivamente, uma possibilidade de administração ligada diretamente ao poder central do Estado na capital.

Após a independência do país, o governo central encorajou os trabalhadores agrícolas das empresas coloniais abandonadas a retornarem ao trabalho e se organizarem em cooperativas, e, a partir de 1976, na 8ª Sessão do Comitê Central da FRELIMO, foi definido que as aldeias comunais deveriam consistir no modelo de desenvolvimento agrário do país, como define o geógrafo Manuel Araújo (1988, p. 183). A partir disso, uma política de Estado foi empreendida para o deslocamento da população das suas terras de origens com vistas à formação de novas aldeias. Com isso a produção agrícola deixou de ser familiar (ou latifundiária, como no tempo colonial) e transformou-se no modelo de produção comunal com vistas a fornecer alimentos a preços baixos para as cidades como analisa o economista João Mosca (2008, p. 52; 1999, p.136-140). Christian Geffray (1991, p. 23-24) observa a construção das aldeias com ceticismo, afirmando que sua construção logrou somente espalhar sobre o território uma estrutura governamental hierárquica que garantisse o controle central do

partido em todas as regiões, considerando que as consequências políticas e culturais desse manejo seriam “insuportáveis”, pois, segundo explana (ibid., p. 53):

[As intervenções políticas no meio rural] podem igualmente ser consideradas como os efeitos mais graves dum processo político e ideológico mais geral e profundo, sendo a expressão concreta da negação da própria existência histórica e social das sociedades rurais. [...] Os agentes e especialistas de desenvolvimento do Estado concebem as populações rurais apenas como uma série aritmética de indivíduos assocializados; no seu espírito, tudo se deve obrigatoriamente passar como se os camponeses subsistissem isolados uns dos outros e tivessem, curiosamente, esperado a Frelimo para se dotarem de uma organização social.

Os conflitos gerados no meio rural de Moçambique, sobretudo aqueles ligados às antigas chefaturas e direitos consuetudinários relacionados à constituição de autoridades sociais e políticas locais que agora eram postas à margem da constituição do Estado, contribuirão paulatinamente para criar uma cisão cada vez mais profunda entre um contingente massivo da população e essas estratégias de integração nacional centrípetas à construção do Estado. Há que se considerar aqui também a guerra civil (1976-1992), parte como efeito da centralização excessiva do Estado, parte como descontentamento com as diretrizes do novo Estado, parte como uma investida internacional por parte de países pró-apartheid vizinhos de Moçambique, cujas economias precisavam da dependência moçambicana ao capital ocidental. A circulação desse potencial de violência simbólica no interior de Moçambique encontrará nefastas confluências no preparo de tropas paramilitares por parte da Rodésia e da África do Sul sob regimes de apartheid na forma da MNR (*Mozambican National Resistance*), que se transformará rapidamente em RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana) e fará com que seu mote de guerra se transforme, precisamente, no combate ao Estado representado pela FRELIMO, como bem analisa o antropólogo Christian Geffray (1991, p. 155). Este conflito bélico será definido em seu primeiro momento como guerra de agressão e posteriormente como guerra civil de Moçambique, como define o historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho (2010, p. 15; 2001, p. 86).

O fato é que a guerra, seja ela de agressão, de desestabilização ou civil, destróçou as mínimas possibilidades de que uma unidade nacional fosse plenamente conquistada, além de ter tornado em pó as já escassas condições que Moçambique tinha para construir o “progresso” e o “desenvolvimento” social e econômico. Já no IV Congresso da FRELIMO, ocorrido em 1983 (portanto, seis anos após o triunfalista III Congresso), o Comitê Central do partido estava em condições de assumir o gravíssimo quadro crítico em que Moçambique se encontrava. Segundo Fernando Bessa-Ribeiro, o relatório que deriva do congresso dava um passo atrás em relação aos modelos econômicos que envolviam a produção agrícola (percebendo os problemas originados por conta das aldeias

comunais), e percebia também como um grave problema a centralização excessiva das estruturas de organização política, que gerava a marginalização dos cidadãos e trabalhadores (BESSA-RIBEIRO, 2015, p. 370). E, para efeitos de crítica ao vanguardismo e elitismo, o mais importante é que “o relatório denunciava ainda a existência de uma camada social que, avessa à participação dos trabalhadores na gestão da produção [...] aspirava a transformar-se em burguesia” (ibid., loc. cit.). A esse processo todo que, em poucos anos levará Moçambique a uma completa liberalização de suas economias e definitiva construção de uma burguesia capitalista, Bessa-Ribeiro chama, a propósito, de “esgotamento revolucionário”.

Em proporções diametralmente opostas, conforme o modelo revolucionário marxista-leninista avança pelo intervalo de anos situado entre o III Congresso e o IV Congresso numa espécie de desgaste, a política cultural da FRELIMO acentua-se cada vez mais no centralismo e no dirigismo dos pressupostos que deveriam nortear tudo o que se falava e se escrevia no país. Ainda que o IV Congresso tenha se consagrado como uma significativa autocrítica do partido que, inclusive, assumia uma disposição tímida ainda, mas germinal, para a liberalização da economia (SUMICH, 2008, p. 321 chama o IV Congresso, a propósito, de “primeiros esforços para uma *perestroika* moçambicana”), no plano da cultura as aberturas eram muito mais complexas. Uma breve análise da organização da imprensa moçambicana revela questões cruciais para a compreensão de como teria sido este período, afinal, a imprensa acabou consistindo no espaço da vida cultural de então que mais sofreu o abalo do dirigismo propiciado por uma noção de *partiinnost* e *ideinnost* na Moçambique da primeira república.

Para pensar na propagação de um *partiinnost* e de um *ideinnost* na imprensa moçambicana, é preciso considerar o quanto a imprensa em Moçambique encontrava-se totalmente cerceada pelos mecanismos de censura e dispositivos legais impeditivos do Estado colonial antes da independência, além do que todo o controle capital desta imprensa jazia na mão de uma pequena elite branca colonial muito hostil à ideia de uma independência política que levasse o poder a ser passado de forma direta à FRELIMO²¹. Se, por um lado, o objetivo do partido, por sua vez, era tornar essa imprensa essencialmente nacional e alinhada às diretrizes dos nacionalismos independentistas agora enfeixados pela linha ideológica do partido, por outro lado, esse objetivo apresentava a ambiguidade

²¹ Antônio Sopa (1996, p. 91), observa que a ascensão do Estado Novo português desencadeou medidas como a promulgação do Decreto nº 22:469 de 11 de abril de 1933, que instituiu a censura prévia sobre a imprensa. Esta lei integrava um conjunto de dispositivos legais que buscavam o controle efetivo da imprensa, através de medidas como, por exemplo, o impedimento de que qualquer indivíduo que não fosse cidadão português com ensino superior e no gozo de todos os direitos cívicos e políticos a ocupar cargos de editoria de periódicos.

de centralizar e controlar a informação em Moçambique, despindo-a de qualquer possibilidade de distanciamento analítico (CHICHAHA; POHLMAN, 2009, p. 127). Quer dizer, se o alinhamento da imprensa às diretrizes do Estado neutralizava de modo acelerado a antiga hostilidade colonialista, também solapava a possibilidade de que essa imprensa fosse minimamente crítica às diretrizes políticas e percursos tomados pelo novo Estado.

É importante frisar, ainda, o quanto a adesão das pessoas aos ideais que nortearam a construção do Estado revolucionário independente ocorreu de forma parcialmente espontânea e parcialmente dirigida simultaneamente, uma vez que o novo governo não teria desempenhado formas ostensivas e muito explícitas de censura. A expressão com que os analistas definem essa adesão parcialmente espontânea e parcialmente dirigida é a de “autocensura”. Machado da Graça define esse tipo de comportamento típico do meio jornalístico de Moçambique como uma adesão “unilateral” por parte dos jornalistas, uma vez que, segundo ele, havia “uma solidariedade com a política governamental” da FRELIMO – Machado da Graça designa essa adesão de “unilateral” justamente por que tinha “dúvidas de que essa fosse a [mesma] posição da maioria dos dirigentes da Frelimo que, desde o início, encararam os jornalistas com desconfiança” (GRAÇA, 1996, p. 187). Outro importante jornalista moçambicano, Teodomiro Leite de Vasconcelos, busca desmitificar esse período de adesão a um projeto dirigista na imprensa moçambicana da seguinte forma (VASCONCELOS, 1996, p. 140):

Contrariamente ao que afirmam os pais putativos da democracia, com muita ligeireza e grande desconhecimento, o dirigismo na imprensa pós-independência não reproduziu o modelo soviético, não assumiu o carácter de censura institucionalizada e não se exerceu num clima de aceitação passiva pelos jornalistas.

A adesão parcial aos pressupostos políticos e ideológicos do novo Estado precisa ser percebida atualmente em face desses mesmos pressupostos, que redundavam numa estrutura de pensamento específica para que essa adesão ocorresse. Além do carácter militante e altamente politizado herdado do contexto da guerra pela independência apontado por Machado da Graça, que encontrará outro ensejo belicoso que lhe renovará a existência durante a guerra de desestabilização e da guerra civil, há a questão da propagação dos pressupostos marxista-leninistas, assumidos no III Congresso. Chichava & Pohlman (2009) analisam, precisamente, como esse pressuposto político-ideológico de atuação do Estado atribuirá à imprensa um carácter totalmente instrumentalizado e funcional, decorrendo disso que toda a informação no país devesse estar alinhada aos objetivos daqueles pressupostos: conforme dizem os pesquisadores, a “liberdade de expressão e de imprensa

eram vistas como meras ilusões burguesas, ameaças ao ideal socialista e revolucionário” (CHICHAVA; POHLMAN, 2009, p. 128).

A progressiva centralização das estruturas de autoridade da FRELIMO, o imenso desgaste causado pela nova guerra que rasgava o país em muitos fragmentos, a intensa pobreza causada pelo desabastecimento das grandes metrópoles, tudo isso vai constituindo um cenário de traumática disforia, em que o dirigismo engajado da imprensa vai se convertendo em opressão, ou, como prefere dizer Leite de Vasconcelos, “foram-se impondo mecanismos burocráticos do dirigismo, que degeneraram em múltiplas interferências autoritárias” (1996, p. 140). Segundo Machado da Graça, é justamente neste período que aquela relação de adesão “unilateral” se esboroa de uma vez, já que, como diz, em tom depoimental, tratando de sua própria experiência (GRAÇA, 1996, p. 187):

[O] relacionamento unilateral se vai desgastando ao longo dos anos. Se, no princípio, tínhamos a confiança de que a Frelimo, dados os seus objectivos comuns aos nossos, iria fazer uma política de informação livre e aberta, como queríamos, essa confiança foi sendo corroída pelos sistemáticos atropelos e pela sistemática opressão a que fomos sujeitos.

Destaca-se deste período a crescente importância da revista *Tempo* (1970-2008) como principal veículo de informação do país (conforme analisa acuradamente Machiana, 2002). Segundo observa o crítico literário Russell Hamilton, “depois da independência, [a revista] *Tempo* nacionalizou-se como um meio oficial de informações e um veículo para a propagação da cultura” (1984, p. 68). No interior da revista, em números alternados, circulou a “Gazeta de artes e letras”, que se tornaria, a par da própria revista, um dos principais veículos em que os debates literários no interior da construção do novo Estado circularam. Consequência disso é que a revista *Tempo*, graças ao seu largo alcance e seu caráter altamente impregnado do partidarismo, transformar-se-ia em um espaço privilegiado para a divulgação, prescrição e normatização de uma “nova” literatura afinada com os pressupostos da revolução. Mas, muito mais eficaz e duradouro do que a larga divulgação de um modelo poético na imprensa, seria justamente a fixação desse modelo em um cânone que funcione como modelo a ser emulado, como as coletâneas *Poesia de combate* o provam.

No domínio da gestão da política cultural, de um modo geral, no final de 1975 teria surgido um núcleo que daria origem à Direção Nacional de Cultura – DNC, regulamentada pela Portaria 39/76 de 14 de fevereiro de 1976. Devido à ausência de quadros qualificados para a atuação neste órgão, grande parte das incumbências a ele atribuídas não pôde ser realizada de modo minimamente satisfatório, como a gestão de bibliotecas, museus, programa radiofônicos educativos (BORGES, 2001, p. 239). Apesar disso, no entanto, a partir de 1976 registra-se a concretização da formação de

grupos culturais situados em escolas, locais de trabalho e bairro para o desenvolvimento de atividades culturais como grupos de canto, dança, teatro e poesia. No III Congresso, no entanto, as casas de cultura foram definidas como “as células básicas da formação socialista” da nova sociedade, mas, segundo, Borges, esses aparatos serviram para “controlar ou conduzir o intenso movimento cultural” verificado após a independência (ibid., p. 241). A operacionalidade da arte e da cultura deveriam seguir os paradigmas revolucionários, e a cultura era compreendida como um “vasto e complexo campo de luta ou de batalha ideológica e de classe” (ibid., p. 240). Ou, como afirma (ibid., p. 234):

[...] Todas as manifestações culturais e artísticas foram enfocadas sob as ópticas objetiva e subjetiva da linha político-ideológica de classe, ancorada no materialismo histórico-dialético. O critério político-ideológico precedia o cultural e o artístico. Sob a bandeira pré-formatada e empobrecedora do realismo socialista, a arte e a cultura foram tomadas, antes de tudo, como instrumentos de classe, e ideologicamente, como campos de batalha emergenciais para os ideais da revolução e para a ‘descoberta dos caminhos de transformação das culturas tradicionais e assimiladas na cultura nova’ (*Tempo*, nº 281).

É justamente neste complexo contexto de centralização política, cultural e ideológica de um partido que se dissolve numa estrutura de um Estado verticalizado que se insere a produção das coletâneas *Poesia de combate*. Nesta análise, toda a implicação em âmbito de uma estrutura de pensamento revolucionário que decorre de articulações específicas de linguagem compostas por estruturas estéticas só interessa na medida em que podem, agora, sim, ser lidas como manifestação literária de um Estado que se quer revolucionário, e de vanguarda. Neste sentido, esses poemas não são meramente um anúncio de uma revolução, ou uma convocatória: os poemas não servem à revolução, eles são parte da revolução. Caso ainda, como Edson Borges o faz, seja possível considerar que esses poemas apresentem o recurso ao eco do realismo socialista soviético, considerado então como uma “bandeira pré-formatada e empobrecedora”, talvez essa consideração devesse ser estendida à revolução em forma de Estado como um todo que, assim como os poemas de combate, apresenta limitações, reproduções, inovações, silêncios e hesitações.

Prova maior do caráter “estatal” dessa poesia, por assim dizer, é a forma como ela foi largamente propagada pelos veículos atrelados às estruturas do Estado e foi-se, paulatinamente, transformando numa poesia “oficial”. Russell Hamilton observa que a subsistência de uma poesia de combate no Estado independente responde a um esforço de exaltação da vitória, por um lado, que surge como uma estratégia de estabilizar o novo Estado, por outro lado, face às “ameaças, tanto internas como externas” que agora renovam e atribuem novo significado à antiga lógica belicosa, herdada do combate independentista (HAMILTON, 1984, p. 71). Por isso é, a propósito, que a

terminologia “combate” se renova, em face da necessidade de provar publicamente que aquele combate iniciado nas matas contra o colonialismo ainda não havia acabado, mas, sim, agora enfrenta diversas oposições, das quais a maior delas, sem dúvida é a guerra civil (“dos bandidos armados”, como preferia a FRELIMO à altura) que destroça o país. Observa o prof. Hamilton que neste contexto, “a poesia pública, como um instrumento didático e mesmo pedagógico alcançou certo êxito no nível da produção e consumo por estudantes primários e secundários” (ibid., loc. cit.).

Fátima Mendonça (2011, p. 22), observa que era possível evidenciar uma “aceitação por parte de um público” aos conceitos de arte e de literatura que eram, de algum modo, prescritos nos prefácios das coletâneas *Poesia de combate*. Essa aceitação era devida também à “ampla divulgação no ensino”, o que teria influenciado “a produção de um horizonte de expectativa centrado em pressupostos que conferem à arte uma função utilitária” (ibid., loc. cit.). Segundo Mendonça, o público que anuiu às condições teórico-prescritivas veiculadas pelas coletâneas era uma camada da sociedade que se identificava com “as condições políticas trazidas pela independência”, o que praticamente era o mesmo que dizer que se identificavam com a “FRELIMO e com os valores por ela representados”. Neste sentido, as *Poesia de combate* consistiam numa “voz que reproduzia as suas próprias aspirações, desejos e memórias” (ibid., loc. cit.). Ainda segundo a pesquisadora, “justificasse, assim, uma recepção quase espontânea de textos, cuja temática dominante era a denúncia do colonialismo e a exaltação de valores trazidos pela independência” (ibid., loc. cit.). Logo, é possível dizer que existisse, afinal, uma significativa intersecção entre a aceitação da independência, a aceitação da política do partido e aceitação do modelo poético que dava voz às duas outras instituições anteriores. A poesia, portanto, é vista como a emanção do Estado – aceitar o Estado independente era aceitar também aquela retórica.

Diante da óbvia “euforia” representada, afinal, pela independência, seria previsível que esse modelo poético se revestisse de um significativo capital simbólico, o que levaria o modelo a ser glosado em larga escala nas produções poéticas que se sucederiam. Além disso, a larga divulgação no ensino de base e nos meios de comunicação faz prever que houvesse uma geração toda a quem essa poesia, precisamente, somada à poética ancestral dos “nacionalistas” das décadas de 1940 e 1950 (alguns “revalidados” no *corpus* da poesia revolucionária, como Craveirinha e Nogar), representasse um único horizonte de referência literária a que tinham acesso. Não surpreende, portanto, que ao desejarem escrever, passassem automaticamente a produzir “poesia de combate” – a adoção desse modelo significava uma forma de “lutar” pela construção do socialismo e contra o “inimigo”, afinal. Segundo Russell Hamilton, a glosa repetitiva dos mesmos motes revolucionários na

produção poética representava, um sentido de “comunalidade” na construção nacional e, por fim, a definitiva institucionalização dessa literatura no novo Estado (HAMILTON, 1984, p. 72):

As influências e a imitação de certos poemas – e a imitação constitui uma glosa reflectiva de um certo sentido de comunalidade numa sociedade ainda em vias de formação nacional – apontam dois factores importantes no que respeita à função social da literatura nos primeiros anos pós-independentistas. Primeiro, a influência dos poemas incluídos em *Poesia de Combate* sugere que estas duas antologias tiveram uma distribuição extensiva no nível nacional, ou, ao menos, que determinados poemas se incluíam como matéria pedagógica em livros escolares. O segundo ponto a ser considerado é a introdução da poesia no currículo, como matéria de leitura e exercício de escrita, dos níveis primário e secundário. Seria talvez exagerado supor que o uso da poesia nas escolas representava um vagalhão propício à institucionalização da literatura na vida nacional.

Ora, se se trata de um discurso que insistentemente se propõe como agregador de uma unidade pretendida, contra o divisionismo, se elege como representante de luta contra um inimigo, logo temos que a única forma de se somar enquanto indivíduo a essa unidade pretendida era aderindo ao modelo, e não produzindo uma poesia diletante ou “reacionária”, por assim dizer, que poderia ser considerada como uma arma em favor do inimigo. Sim, o alcance do valor social, do capital simbólico, enfim, contido na forma estética da poesia de combate era muitíssimo abrangente, representava, enfim, a independência, a unidade, o Estado. Neste sentido, a inserção da figuras-chave do partido como cânone, ou modelo por excelência da poesia revolucionária que poderia – e deveria – ser imitada à exaustão tratava de situar essa onomástica no panteão daqueles tais heróis que tanto representavam para o combate sempiterno.

De acordo com essa estratégia, de inserir os altos quadros do partido como cânone de uma poética revolucionária, não deixavam de representar, eles próprios, exemplos máximos do tal homem novo, cuja consciência e postura individual e subjetiva tinha passado pela definitiva forja do combate, depurado todos os hábitos morais dos vícios individualistas, reacionários e degenerados na experiência mítica da luta armada ainda nas zonas libertadas (BORGES, 2001, p. 231). Essa estratégia, por fim, mais do que canonizar uma prática poética de um autor específico, tratava-se de uma estratégia de promover uma aceitação cultural das figuras que compunham o comitê central do notório “Bureau Político” da FRELIMO. Se se considera precisamente o momento estratégico em que a coletânea *Poesia de combate II* é lançada, ou seja, às imediações do III Congresso, torna-se muito mais significativo que, ao passo em que a frente se torna partido e a noção de vanguarda do socialismo torna-se uma política de Estado, a FRELIMO precise lançar mão de articulações a partir das quais essa vanguarda possa ser reconhecida nominalmente no interior da sociedade. Do mesmo modo, “reeditar” a coletânea *Poesia de combate*, agora acrescida do numeral I, em 1979 era, de algum modo, reforçar a narrativa da guerra e da construção de uma nova cultura forjada pelo

“combate”, um apelo, enfim, para se reconstruir um imaginário idealizado das zonas libertadas como imanência da revolução e do Estado presente.

Apesar da larga abrangência como prática poética oficial, no entanto, não se deve levar ao engano de que esse modelo tenha sido aceito com espontaneidade por todo o meio cultural moçambicano sem debates e rejeições. Com efeito, a repercussão de um modelo que se queria “revolucionário” há de ser diferente da recepção de um modelo que se queira “estatal” *ainda que* revolucionário, por assim dizer; afinal, totalmente inscrita nas esferas do poder político, essa poesia há de se contaminar de toda a desconfiança que atingia frontalmente o Estado conforme o dilaceramento social e as imensas dificuldades de abastecimento agudizavam-se face à intensa pobreza e avanço da guerra civil. Como expressão estética e retórica de uma classe política dirigente que se ufana em vanguarda de um socialismo que se esboroava, essa poesia, decerto, há de representar tudo aquilo que era preciso questionar e debater fora da retórica estrita do partido ocupante do Estado a partir de certo momento, assim como os próprios conceitos da revolução como um todo passariam a estar em questão a certa altura, ou, como prefere dizer Patrick Chabal (1994, p. 51):

Todavia, se a literatura política desempenha um papel positivo ao denunciar os problemas sociais e políticos, torna-se menos positiva ao promover pontos de vista ideológicos estabelecidos. Por duas razões. Primeira, quanto maior o problema, maior a unanimidade em lutar contra ele. A imensa maioria da população pôde tomar partido em torno do grito nacionalista. O mesmo não acontece quando as escolhas políticas são feitas depois da abolição do “problema” que, primeiramente, incitou à luta. Neste caso, as opiniões diferem, e a literatura política, especialmente quando segue a linha do partido, torna-se meramente seguidista. Já não pode reflectir os sentimentos populares.

No que concerne à recepção do modelo na imprensa, precisamente, é possível acompanhar alguns debates em que se apresentam diferenças de posição, contestando ou contradizendo o modelo oficial de literatura a serviço do Estado. Maria-Benedita Basto identifica certo debate ocorrido entre os anos de 1980 e 1981 que ela chama, a propósito, de “caso do concurso literário” (2006, p. 23-62). Este episódio é desencadeado a partir de um concurso literário empreendido pela revista *Tempo* que acaba por não premiar nenhum dos concorrentes, uma vez que, segundo explicação do júri publicada na revista, “a literatura faz-se de palavras”, e o material apresentado ao concurso confundia “literatura com palavras de ordem ou qualquer outro suporte de boa consciência ideológica” (ibid., p. 24-25). A esse resultado, segue-se um profundo debate acerca de uma conceptualização da arte e da poesia, que revisitará os locais da cultura de acordo com as diretrizes do Estado, para aceitá-los ou para negá-los. Há que se considerar aqui também a existência de um corpo teórico relativo à arte e à estética, divulgado pelo Instituto Nacional de Cultura nos meios de

imprensa por ocasião da *Ofensiva Cultural das Classes Trabalhadoras* ocorrida em 1977 (cf. BASTO, 2006, p. 34).

Russel Hamilton também faz referência a um esboço de debate teórico acerca da literatura em função da revolução divulgado em 1977 na mesma revista *Tempo* através de um ensaio anônimo chamado “Literatura: Nota Introdutória”, no âmbito da mesma Ofensiva, em que o ensaísta diria que os poetas moçambicanos teriam de “educar-se esteticamente; isto é, não devem escrever poesia que é uma simples transcrição da linha do Partido – para tal fim temos os meios de propaganda normais” (HAMILTON, 1984, p. 74). Ainda segundo Hamilton, os caminhos decorrentes do período imediatamente após a independência “fomentaram certas hesitações e dúvidas quanto à função social da literatura” (ibid., loc. cit.). O pesquisador consegue definir essa hesitação em termos de um “conflito” ocorrido entre “a voz intimista e a voz colectiva na transmissão de uma mensagem socialmente significativa” – esse conflito seria a maior preocupação de “escritores experimentados e aspirantes” (ibid., loc. cit.).

Evidentemente, a centralidade do Estado e a retórica insistente da lógica dualista decerto operaram no sentido de neutralizar maiores e mais explícitas críticas, uma vez que a própria noção de “crítica” era vista como uma ilusão burguesa, contribuição interna para o lado do “inimigo”. Apesar disso, assim como definiu Leite de Vasconcelos (1996, p. 140) em relação à imprensa, não consta que em Moçambique tivesse havido alguma forma institucional de controle censurador que tivesse agido de modo significativamente ostensivo. Ademais, é preciso pensar em como, efetivamente, a lógica dualista impunha *per se* formas de autoc coerção que bastavam para que os produtores de cultura, num contexto de guerra, não quisessem “fornecer armas para os inimigos”. Roberto Darnton (2016), em análise a diferentes formas de censura que se desempenharam em diferentes momentos da história, define como a censura na República Democrática Alemã em seus anos finais sob o governo de Erich Honecker (1971-1989) compunha-se de um aspecto muito mais constitutivo que repressivo, substancializada através de planejamentos anuais estratégicos para a literatura e complexas negociações entre autores, editores e censores que faziam de uma obra um trabalho praticamente coletivo, coordenado sempre pelos *apparatchiks* do partido. Evidentemente, devido ao tamanho do alcance psicológico da retórica do Estado na RDA, os autores imbuíam-se de uma disposição própria para aquilo que “poderiam” ou “não poderiam” dizer em seus livros – para Darnton, esse fenômeno de autocontrole e autoconsciência sobre as limitações da linguagem é que se chamava, a propósito, de “autocensura” (2016, p. 217):

A censura ocorria por meio de todo um processo – e até além dele, pois autores e editores continuavam vulneráveis a sanções pós-publicação. Entretanto, a parte mais importante do processo é a mais difícil de identificar, porque acontecia no interior da cabeça do autor. A autocensura deixou poucos vestígios nos arquivos, mas os alemães orientais a mencionaram muitas vezes, sobretudo quando se sentiram livres para falar, depois da queda do Muro.

Em Moçambique há relatos significativos acerca da existência de uma autocensura. Em entrevista realizada em 2015 com os cineastas moçambicanos Isabel de Noronha e Camilo de Sousa, por exemplo, vê-se a certa altura Isabel de Noronha rememorando a geração que se formou tendo como núcleo social e cultural a Associação dos Escritores Moçambicanos, durante os meados da década de 1980 (geração a que ela própria se integra); ela relata como a censura em relação ao que “podia ou não dizer” era realizada mais subjetivamente do que através de algum tipo de coerção interpessoal, ou, como diz (SOUZA; VECCHIA, 2015, p. 435-454):

Ali na Associação não me lembro de alguém dizer: ‘tu não podes dizer isto’ ou ‘não podes dizer aquilo’. As pessoas diziam e escreviam aquilo que achavam, nas suas consciências, que podiam e queriam dizer e fazer. Se havia alguma censura talvez fosse mais uma autocensura que uma censura instituída.

O relato de Isabel de Noronha é fundamental para se perceber que a possibilidade e o “dever dizer” encontrava-se totalmente subordinado a uma dimensão de “consciência” – é neste lugar em que as prováveis censuras poderiam acontecer. Outros exemplos há em que a norma das *Poesia de combate* não era seguida e, em face da consciência do escritor de que sua obra fugia ao espectro conceitual e estético da poesia revolucionária, tratava de fazer um *mea culpa*, uma autocensura pública prévia, que neutralizava a possibilidade de que houvesse maiores complicações no sentido de que sua obra ser recebida como sendo “arte reacionária”. Ao menos uma recorrência desse fenômeno pode-se encontrar na figura do próprio Albino Magaia que, por ocasião do lançamento de uma coletânea de seus poemas chamada *Assim no tempo derrubado*, em 1982, introduz uma nota ao volume principiando da seguinte forma (MAGAIA, 1982, p. 5):

Esta colectânea de poemas não é nem poderia ser uma obra revolucionária. Para o Moçambique de hoje, em que se trava um cerrado combate ideológico para liquidar o individualismo e construir uma consciência colectiva proletária, há uma coisa que em alguns destoa. Trata-se da introversão egocêntrica que se manifesta no uso da primeira pessoa do singular.

Ora, para Magaia havia um incomodo em produzir poesia lírica construída a partir da primeira pessoa do singular, uma vez que uma poesia revolucionária deveria apresentar uma consciência “colectiva proletária”. Evidentemente, está em seu horizonte de expectativa o tipo de poesia construída a partir de um eu lírico expandido e coletivista que se enuncia a partir do “povo” e da “classe”. O depoimento de Isabel de Noronha confirma-se aqui no sentido de que esta autocensura

assim definida possa ser compreendida muito mais como uma questão de adesão voluntária ao princípio revolucionário do Estado em âmbito da consciência dos indivíduos que, decerto, só percebiam como possibilidade para se integrar àquele senso comunitarista a partir da adesão aos pressupostos do Estado – doutro modo, deve-se considerar a dimensão da guerra e da destruição que ela gerava, não havia interregno para o estabelecimento de uma “crítica distanciada” num contexto tão marcado por uma lógica dualista que se impunha à força de tantas mortes.

Apesar da ênfase no caráter “voluntário” dessa adesão aos pressupostos num contexto de lógica dualista, não se deve minimizar os efeitos dos mecanismos de coerção ideológica e política desempenhados com rigor pela centralidade do Estado que funcionassem, por fim, como um *argumentum ad baculum* diante dos debates. Sobretudo, se houver em conta experiências como as “operações”, das quais se destacam a *Operação limpeza*, de 1974, a *Operação produção*, de 1983, e a existência dos campos de reeducação e trabalho. Ambas as operações consistiam em formas de repressão aos “desvios” dos comportamentos morais propugnados pelo Estado: no caso da *Operação limpeza*, encetada antes mesmo da independência, o objetivo era deter “agitadores e marginais”, mas atingiu sobretudo prostitutas da famosa Rua Araújo, de Lourenço Marques (THOMAZ, 2008, p. 178); já a *Operação produção* consistiu numa ação de caráter policial desencadeada após o IV Congresso, que tinha o objetivo de deter os que se definiam como delinquentes, ociosos, parasitas, marginais, vadios e, novamente, as prostitutas, e encaminhá-los para campos de trabalho forçado em regiões de baixíssima densidade demográfica, como a distante província do Niassa (ibid., p. 191). Carlos Quembo reflete acerca desta operação, que durou até 1988, definindo que, a partir dela é que se inventa a categoria social dos “improdutivos urbanos” no período socialista (QUEMBO, 2017).

Resultado dessas operações eram os próprios campos, que tinham objetivo “produzir” alimentos em “machambas” para o abastecimento das cidades – os efeitos desses campos foram um sem número de detidos por questões morais ou políticas que, com o avanço da guerra, acabaram ficando absolutamente excluídos da sociedade em províncias distantes, muitos mortos e sem a possibilidade de retorno. Considere-se aqui o espaço que havia nos campos para a entrada dos dissidentes, considerados “inimigos” ou “sabotadores da revolução”. Todas essas práticas estavam intimamente relacionadas com os ideais do “homem novo moçambicano”, como define Omar Ribeiro Thomaz (ibid., p. 180):

Para os campos de reeducação iriam todos aqueles que, de uma forma ou outra, traziam consigo ou em si elementos da velha ordem que se desejava eliminar – régulos (autoridades tradicionais), feiticeiros, “comprometidos” (indivíduos sobre quem pesava a suspeita de algum tipo de compromisso com a antiga ordem colonial), prostitutas; para os campos de

trabalho, todos os que deveriam passar por uma ressocialização marcada pelo trabalho em grandes campos de cultivo (*machambas*): sabotadores, inimigos, vadios. Em ambos os casos, estavam previstos, e foram realizados, cursos intensivos de “marxismo-leninismo”. Para os distantes campos do Niassa, os inimigos ou a maioria daqueles que, em 1983, foram vítimas da *Operação Produção* [...]. E, por fim, a esmagadora maioria da população deveria ser concentrada em grandes *machambas*, ora organizadas não segundo parâmetros “tradicionais”, mas a partir de uma cuidadosa análise “científica” da realidade camponesa.

A existência dessas formas ostensivas de coerção psicológica decerto deveria desempenhar uma importância muito grande em relação à disposição “voluntária” que os intelectuais apresentavam em relação aos pressupostos culturais da revolução – afinal, intelectuais e artistas do peso do próprio pintor Malangatana Ngwenya estiveram na “reeducação”. Não se deve, no entanto, descartar que o voluntarismo pode, sim, ter sido motivado por uma adesão de “boa fé”, por assim dizer, à revolução, no sentido de que, sobretudo nos primeiros anos, houvesse quem acreditasse de fato nos princípios do Estado; outrossim, não se deve minimizar por outro lado a existência de debates que circundaram a crítica contrária aos pressupostos de uma literatura revolucionária, apesar de ainda restar alguns anos para que as definitivas rupturas se apresentassem. De todo modo, a *Poesia de combate* estará desde o início em discussão nos meios culturais moçambicanos, o que faz ver a literatura, mesmo quando dirigida pelas diretrizes do político, como um espaço de embate e disputas. Doutro modo, o próprio desenvolvimento ulterior da literatura moçambicana há de demonstrar novas articulações estéticas que, de algum modo, representarão distanciamentos e subversões estéticas à centralidade do Estado – o deve restar explicitado a partir da segunda parte deste trabalho.

Segunda parte

Dissenso e pluralidade

2 Três estruturas de *Ualalapi* (1987): a fábula inconclusa

Eu nunca tive problemas ideológicos com este país. Nunca fui contra. O problema nasce quando eu coloco um personagem a afirmar que a pátria está a fornicar-me. Mas a cópula é sempre um acto de amor...

Ungulani Ba Ka Khosa. MATUSSE, Gilberto; CUNHA, José. “Sou um contador de histórias” – Ungulani Ba Ka Khosa em entrevista à “Gazeta [de artes e letras]”. Revista *Tempo*, Maputo, nº 875, 1987, p. 44.

Numa conferência proferida em 2011 intitulada “Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique”, o historiador João Paulo Borges Coelho (2015, p. 153-166) analisa o problema da memória no interior de uma sociedade considerando uma divisão entre o que define como memória coletiva, aquela que aglomera todas as tensões, pluralidades e contradições discursivas e narrativas no espaço social amplo, e a memória política, aquela oficializada pelo controle de um Estado. A partir dessa divisão primária, o historiador moçambicano passa a delinear o que considera algo próximo a uma memória política moçambicana acerca do processo de emancipação política daquele país. Ao buscar identificá-la, concebe essa memória política como uma “grande narrativa oficial” que, nucleada precisamente no confronto armado pela libertação, garante, pelo menos no âmbito de um discurso oficial, a legitimidade para a ocupação do espaço de governação pela FRELIMO no interior do Estado moçambicano desde sua fundação, ou, como diz, uma *carte blanche* para as decisões do partido (ibid., p. 155).

Ao reconhecer essa memória política como uma grande narrativa, o historiador identifica as suas principais estruturas e, sobretudo, o fato de essa narrativa se mover essencialmente sobre binarismos opositores. O primeiro binarismo decorrente da narrativa que embasa a memória política moçambicana se calca em definir um “inimigo” (do Estado, da independência, da revolução, de Moçambique), que será sempre o colonialismo português, no passado, e as forças consideradas neocolonialistas no presente, o apartheid sul-africano e rodesiano e o imperialismo e o capitalismo ocidentais – esse binarismo, se, por um lado, legitimava a defesa de um projeto independentista, por outro deslegitimava qualquer possibilidade de questionamento ou de oposição ao modelo proposto pelo partido. O binarismo oferece subsídios para o entendimento da independência de Moçambique como uma missão épica e gloriosa, uma empreitada destinada a concretizar um grandioso destino nacional, que era, em suma, o próprio projeto político encetado pela FRELIMO na governação do país. Segundo afirma o historiador moçambicano, “a luta de libertação era uma ideia do passado que

veio a formar o núcleo e a substância” do processo de nacionalismo e construção nacional (ibid., p 155). Esse fenômeno de linguagem já foi abordado – é, a propósito, a tal da lógica dualista que havia surgido como analogia ao conceito de classe do marxismo clássico e que permeava toda a retórica das coletâneas *Poesia de combate*. Ainda segundo Borges Coelho, é justamente a extrema simplicidade desta lógica binária no interior da história oficial o que lhe garantiu perene eficiência social, e porque é intrinsecamente dotada de um fundo moral imanente, o historiador a analisa precisamente como uma fábula.

Para que essa fábula se construísse, no entanto, ela dependia inequivocamente de uma rígida seletividade que operasse sobre as múltiplas experiências sociais vividas no tempo colonial, seletividade esta que garantia o privilégio daquelas experiências ligadas às zonas libertadas onde o modelo de Estado e sociedade moçambicanos foi gestado pelos pressupostos políticos da FRELIMO. Segundo a fábula, essas experiências seriam a forma mais autorizada e correta de vivência anticolonial – e novamente está-se diante de mais uma definição analítica que vem de encontro com a “correição” pressuposta no conceito de *partiinost*, mas agora aplicada às narrativas de experiências históricas. Esta seletividade abrangeria também a preferência por certos tipos de testemunhas, e, preferencialmente, valeriam mais as experiências que estariam em condição de concordar melhor com a versão oficial da experiência do combate – nem todos podem contar sua história, pois a história verdadeira é definida, antes, pelo partido. Construída assim como a versão mais verdadeira e mais correta da história de Moçambique, essa grande narrativa deixou muito pouco espaço para o debate e para a contraposição de ideias, experiências e visadas diferentes, divergentes ou opostas à versão oficializada na memória política engendrada pelo Estado. Justamente por isso, segundo afirma Borges Coelho, é que a fábula entraria em conflito com outras formas de conhecimento e expressão acerca do passado geradas no interior mesmo da sociedade (COELHO, 2015, p. 160):

Por outro lado, na sua qualidade de “narrativa fechada”, a fábula convive dificilmente com outros mecanismos sociais de lidar com o passado, nomeadamente a história, enquanto disciplina acadêmica, os arquivos, ou ainda várias formas de expressão artística, incluindo a literatura de ficção.

Isso, segundo Borges Coelho, justificaria o fato de a historiografia ter recebido tão pouca atenção das autoridades no pós-independência (conjuntamente ao inegável déficit educacional e científico herdado do tempo colonial), e explicaria também, ao menos historicamente, o polêmico e controverso fechamento de importantes arquivos pela FRELIMO, como é comum até hoje. Vale dizer que, segundo analisa Peter Fry (2001), os primeiros quadros de ciências sociais só surgiriam em Moçambique a partir da liberalização da economia pós-1990, num crescendo que buscava deslocar

a análise social científica da ortodoxia doutrinária marxista-leninista que havia praticamente imperado no ambiente intelectual acadêmico do país, representada, sobretudo, pela Universidade Eduardo Mondlane. Esse surgimento de uma ciência social em Moçambique passava, principalmente, por aquilo que Fry chama de “consenso de que a luta da Frelimo contra a heterogeneidade linguística e cultural tinha, de fato, fortalecido a Renamo” e a guerra civil, portanto (FRY, 2001, p. 16). Segundo Fry (ibid., loc. cit.):

Com isso começaram a surgir interpretações que fugiam da ortodoxia marxista. Surgiu a vontade de fortalecer as Ciências Sociais em Moçambique. Mas havia pouca gente formada em Antropologia, Sociologia e Ciência Política, e ainda não havia uma faculdade de Ciências Sociais na Universidade Eduardo Mondlane.

Se no ambiente científico a abertura para a fratura da fábula só ocorre após o fim do regime de partido único em Moçambique, na esfera artística e da produção estética as vicissitudes foram mais intensas e mais antigas. Se considerar que essa tensão entre a narrativa oficial fechada e as outras formas de produção de saberes em relação ao passado afeta e condiciona também o ambiente da produção literária, será preciso lembrar momentos em que tal tensão produziu embates e debates, desde a década de 1980, quando ocorriam os questionamentos públicos acerca de como deveriam mesmo ser os pressupostos de uma literatura em função da revolução na “Gazeta de artes e letras” da revista *Tempo* e com o surgimento da chamada “geração Charrua”. A definitiva ruptura, como se espera que reste evidenciado, será justamente a partir do surgimento do romance em prosa. O primeiro e mais importante gesto neste sentido estará implicado no lançamento de *Ualalapi* em 1987.

Seu autor, Ungulani Ba Ka Khosa, é hoje considerado uma das mais prolíficas vozes da literatura moçambicana em prosa, ao lado de nomes como Mia Couto e Paulina Chiziane, para citar alguns representativos exemplos. Khosa é autor de seis romances, *Ualalapi* (1987), *No reino dos abutres* (2002), *Os sobreviventes da noite* (2008), *Choriro* (2009) e *Entre as memórias silenciadas* (2013), *As mulheres do imperador* (2017), dois livros de contos: *Orgia dos loucos* (1990) e *Histórias de amor e espanto* (1999) e também uma coletânea de crônicas: *Cartas de Inhaminga* (2017). Sua *magnum opus*, no entanto, é justamente *Ualalapi*, considerada “uma das obras maiores da ficção moçambicana” (como define Maria Fernanda Afonso, 2004, p. 297). A fortuna crítica de Ungulani começa a tomar corpo nas últimas décadas e a traçar algum perfil da obra desse escritor. Algum reconhecimento está a ser-lhe atribuído em momentos como a outorga da comenda da Ordem Infante Dom Henrique pelo governo português a Khosa e a Paulina Chiziane, nos princípios de 2014.

Francisco Esaú Cossa nasceu em 1957 na cidade Inhamitanga, na província de Sofala. Lá fez seus primeiros estudos, e o ensino secundário o fez uma parte na então Lourenço Marques e outra parte na Zâmbia, onde passou toda a sua adolescência. Com onze anos, em 1968, se submeteu a um ritual iniciático em que recebeu o nome de um seu tio-avô, Hungulani Ba Ka Khosa Banhinhe (que, segundo ele, significaria “diminuam os khosas, que são muitos”), do qual ele extrairia o nome que assinaria a partir do momento em que se tornasse escritor. Em 1977 vai para Maputo onde recebe a determinação do governo de fazer um curso intensivo de formação de professores. Em 1978 é direcionado à Lichinga, no Niassa, para dar aulas nos campos de reeducação em que estará de frente ao lado mais coercitivo do Estado. Essa temporada do escritor no Niassa configuraria aquilo que Khosa define com “ruptura com o Poder” (LABAN, 1998, p. 1051; SAÚTE, 2010, p. 358; CHABAL, 1994, p. 310). De volta a Maputo em 1980, Khosa passa pelo funcionalismo público até se tornar membro e funcionário da Associação dos Escritores Moçambicanos. Em 1984 se associa a um grupo para a fundação da revista *Charrua*.

Em 1987 lança *Ualalapi*, obra controversa que inscreveria o nome de Ungulani Ba Ka Khosa para sempre na literatura moçambicana por ter carreado atrás de si um rastro de polémicas. Segundo depoimento do próprio autor a Michel Laban (1998, p. 1067), seu primeiro impulso teria sido publicar um capítulo, “A morte de Mputa”, nas páginas da “Gazeta de artes e letras” da revista *Tempo*. A proposta teria sido feita ao seu diretor, à altura, o próprio Albino Magaia, que recusou instantaneamente a publicação do capítulo, segundo Khosa, porque era demasiado “agressivo”. Khosa replica o argumento em sua entrevista, desta vez atribuindo-o ao Rui Nogar, que teria feito o mesmo comentário – “agressivo” – em relação a *Ualalapi*, quando este, quando publicado em livro pela primeira vez na coleção “Início” da Associação dos Escritores Moçambicanos, recebeu uma apresentação do poeta. À publicação de *Ualalapi* teria se seguido uma grande polémica, sobretudo por conta das implicações históricas relativas às opções estéticas contidas na obra. Com efeito, uma recensão publicada no jornal *Domingo*, de Maputo, em 6 de setembro de 1987, escrita por Adelino Jorge Fernandes, caracteriza *Ualalapi* como “um SIDA histórico”, acusando-o de plágio por citar fontes históricas na malha do texto, mescladas com trechos narrativos autorais próprios sem a devida notação referencial. Segundo o resenhista²²:

“Ualalapi” além de ser um talento, é também um erro imperdoável, porque o autor rebaixa a projecção social e dá uma projecção ideológica falsa de Ngungunhane. Ungulani preocupou-se somente em citar de uma ou outra maneira os defeitos de Ngungunhane,

²² Adelino Jorge Fernandes, “‘Ualalapi’: um talento, um SIDA histórico. Jornal *Domingo* (Maputo), em 6 de setembro de 1987, s/p.

enquanto que as glórias que “pesam” sobre ele são maiores. Ungulani, deste modo, questiona Ngungunhane e, como se não bastasse, ainda caminha para o pior: deturpa a imagem histórica de Ngungunhane.

Perceba-se na terminologia utilizada pelo jornalista certa reverberação dos princípios revolucionários: “ projecção ideológica falsa” pressupõe uma correição ideológica, “deturpar” a imagem histórica de Ngungunhane pressupõe uma história positiva acerca desse nome. O debate entre a história constrangida pela literatura em relação ao *Ualalapi* não é uma petição de princípio da crítica naquele momento de lançamento da obra, mas, sim, uma indagação invocada pela própria obra e da qual ela nunca mais se livraria. Cumpre à crítica analítica, portanto, buscar compreender com precisão as condicionantes estruturais da estética da obra que provocam tamanha cizânia entre a literatura e a história. Afinal, todo o tema da obra já exige, por princípio, uma reflexão que foge ao domínio restrito da literatura, o que é causado, sobretudo, por uma intensa e eficaz referencialidade ao dado histórico do Reino de Gaza. Ao demandar um conhecimento histórico grandioso, o leitor estará inserido nas dinâmicas que envolveram o estabelecimento definitivo do poder colonial português no território moçambicano no final do século XIX. Gaza, no entanto, faz referência a acontecimentos *in statu quo ante* aos interesses imperialistas dos portugueses, especificamente da forma como se encontraram influenciados pelo espírito de disputa entre potências durante a partilha da África na segunda metade do século XIX e início do XX.

2.1 O *mfecane*, Gaza e Ngungunhane

Para compreender Gaza, é preciso retroceder ao final do século XVIII para encontrar as raízes de um processo histórico chamado *mfecane*. Trata-se do deslocamento de um contingente massivo de população nguni em fuga da centralidade militar e política empreendida pelo grande líder Shaka kaSenzangakhona (1783-1828). Shaka era um grande general de guerra que esteve primeiramente a serviço de uma unidade autônoma nguni, os Abathetwa (ou Mtetua), mas em 1816 consegue depor Dingiswayo, seu líder, e conquista o poder desse grupo. Logo em 1818, faz guerra e subjuga outro grupo nguni autônomo que disputava a hegemonia entre os nguni, os Ndwandwe, e constrói uma centralidade nguni ao redor da sua autoridade, o que é conhecido hoje como Reino Zulu²³ (M'BOKOLO, 2011, p. 79; LIESENGANG, 2000, p. 88; NGCONGCO, 2010, p. 121). Shaka foi, sobretudo, um grande revolucionário da tecnologia militar naquela região da África Austral: uma vez que os nguni eram antigos metalúrgicos habilidosos, Shaka desenvolveu o uso militar de uma arma nova, a

²³ Na verdade, ao consolidar seu poder, Shaka substituiu as antigas denominações (Abathetwua, Ndwandwe, ou mesmo nguni), pela palavra *amazulu*, “os do céu” ou “andorinhas”, extensiva a todos os seus súditos (M'BOKOLO, 2011, p. 83).

azagaia, em substituição ao *isi jula* (a lança de cabo comprido), de difícil manejo e que só poderia ser letal à distância; além disso, Shaka desenvolveu um regime militar rigorosíssimo e permanente, conectando o desenvolvimento da guerra à cosmologia dos geomantes e oráculos, imbricando a guerra ao exercício do poder político e racionalizando todas as instituições sociais com fins voltados à guerra.

A centralidade absoluta e, segundo parte significativa das fontes, despótica e cruelíssima, desempenhada por Shaka na constituição do Reino Zulu gerou um efeito geográfico humano de desagregação imenso, espalhando um contingente massivo de ngunis em fuga que buscavam se situar além do domínio direto do poder de Shaka. Essas ondas migratórias foram caracterizadas pelo saque, assalto e desestabilização de muitas estruturas políticas locais pré-existentes, e se espalhou por regiões imensas concernentes ao que hoje são os seguintes países: Zâmbia, Zimbabué, Tanzânia, Malawi e Moçambique. Esse processo de dispersão de destacamentos ngunis por essa vastíssima região da África Austral ficou conhecido como *mfecane* (*difacane* em língua sotho significa algo como “movimento tumultuoso de populações”²⁴). Durante o *mfecane*, no entanto, vários grupos acabaram por se centralizar em novas instituições estatais, aproveitando o conhecimento militar decorrente da revolução militar zulu, que serviria de arquétipo político e institucional para esses grupos. Um desses destacamentos, liderados pela figura do general nguni Sochangana, estendeu seu poderio pela região litorânea da costa índica do continente num processo que estaria consolidado até 1821, subjugando inúmeras populações num tipo de centralização política que se manifestava precisamente através das esferas tributária e militar. Segundo analisa Gabriela Aparecida dos Santos (2010, p. 39):

A migração nguni, atrelada à progressiva expansão da autoridade de Manicusse, gerou uma série de conflitos com as populações dessas regiões em particular porque a passagem dos ngunis pelas povoações era acompanhada muitas vezes pelo confisco do gado que criavam e dos cereais que cultivavam. A resistência que esses grupos etnoculturais [*tsongas*, *chopes* e *bitongas*] interpuseram às ações que visavam ao domínio gerou uma presença constante e significativa de cativos de guerra no Reino de Gaza.

A denominação utilizada por Santos, na verdade, se refere a Manicusse, o nome que adotaria Sochangana após ter estabelecido seu domínio por toda a região centro-sul do que hoje é Moçambique (da Baía de Maputo até, pelo menos, o Vale do Zambeze), e ser considerado o primeiro soberano do Reino de Gaza. Em 1821, segundo a análise das fontes disponíveis efetuada por Gabriela dos Santos, é possível dizer que Manicusse já estivesse com seu poder totalmente consolidado na

²⁴ Esta tradução encontra-se em Elikia M'Bokolo, 2010, p. 81. Há outras leituras, no entanto: Leonard Ngcongco 2010, p. 106, registra que a palavra “*mfecane*” significasse “esmagamento” em língua nguni e que “*difaqane*” significasse “golpe de martelo” em sotho-tswana.

imensa região que dominava politicamente através de uma estrutura institucional centralizada no seu poder militar e econômico, e que controlava toda a vida social e econômica do espaço dominado. Seu reinado foi longo, e sua morte em 1858 abriu uma crise por sucessão que pôs os portugueses aterrorizados, uma vez que as batalhas entre os grupos beligerantes quase varreram a presença portuguesa do litoral (LIESENGANG, 2000, p. 91). A disputa pela sucessão circulava primeiramente entre três herdeiros prováveis: Muzila, Chuóne e Mawewe. A permanência de cada um desses herdeiros como soberano acarretava uma série de implicações na política externa de Gaza, uma vez que Muzila era filho de uma esposa ndau de Manicusse, o que atenderia melhor aos interesses dos povos aliados do norte, e Mawewe era filho de uma esposa swazi de Manicusse, o que atenderia aos interesses do Reino Swazi, vizinho aliado ao sul; além disso, acarretava também implicações de ordem legal, uma vez que cada um desses herdeiros poderia reivindicar o poder segundo direitos consuetudinários distintos (SANTOS, 2010, p. 65). O fato é que Mawewe teria sido empossado por apoio dos “grandes do reino” em 1858, e desferiu intensa guerra até conseguir eliminar todos os irmãos, dos quais escapou Muzila que, conseguindo apoio de bôeres, vizinhos atingidos pela hostilidade de Mawewe e dos portugueses, consegue depor Mawewe em 1862 (ibid., p. 24-95).

O apoio português a Muzila já se baseava nos interesses crescentes de construir uma colonização efetiva nas “partes de África” de modo que as receitas portuguesas pudessem se equilibrar após a perda do Brasil em 1825 (ALEXANDRE, 2000, p. 141-146). A guerra de Mawewe contra Muzila era um obstáculo a isso. Durante o reinado de Muzila, Portugal tentaria impor diversos “tratados de vassalagem” ao soberano que eles chamariam “régulo de Gaza”, de modo que Portugal conseguisse estabelecer um cinturão de reinados vassalados leais aos portugueses ao redor de suas frágeis possessões. Quando Muzila morre em 1884, Portugal está às voltas pela reivindicação de seu “direito histórico” de domínio de terras que agora estão sob a ambição britânica. Isso significa que o reinado de Ngungunhane começará já sob entraves graves, e os interesses portugueses no controle efetivo das terras de Gaza já não poderão mais depender da diplomacia e de tratados de vassalagem, dependerão agora, da “ocupação efetiva” do território – e para obter tal fito, não economizarão nos investimentos militares em campanhas até verem o poder de Gaza totalmente eliminado (HERNANDEZ, 2008, p. 507).

2.2 As três estruturas

Ualalapi apresenta três formas de articulação de linguagem e organização do discurso estético que aqui serão consideradas como estratégias enunciativas com implicações na ordem do

social e do político. Devido à sua recorrência e abrangência em toda a obra, e justamente por conta de que é somente através dessas articulações que a obra ganha significado social, essas organizações específicas serão tratadas como estruturas estéticas. São elas: uma construção do discurso que enfatiza um etnocentrismo nguni, por assim dizer – esse tipo de organização será chamada somente de “etnocentrismo nguni”; uma dimensão temporal diegética dupla que se dobra sobre si mesma, composta, geralmente, de anúncios e presságios que anunciam o desfecho da narrativa desde o início e também por retroações e prospecções na organização das narrativas – essa estrutura será chamada de “tempo dobrado”; e uma miríade polifônica de vozes que se alternam no turno narrativo, roubando a voz a um narrador primário em terceira pessoa, e cada uma dessas vozes narrando a história de seu próprio ponto de vista, esta composição polifônica é acrescida de um grandioso acervo paratextual anexo aos trechos evidentemente narrativos autorais – essa estrutura será chamada de “pluralidade de vozes”. Para reiterar os propósitos dessa análise, cada uma dessas configurações estéticas terá implicações consideráveis se a análise em conjunto dessas características objetivar uma interpretação histórica da literatura. Cada uma dessas configurações são analisadas amiúde na sequência.

2.2.1 Etnocentrismo nguni

Para que restem evidentes cada uma das articulações estruturais, convém analisar em detalhe passagens específicas de *Ualalapi* de modo que seja possível identificar no interior da organização estética como é que a linguagem se define para a composição de cada estrutura. A obra tem em seu princípio um discurso de Mundungazi no momento de sua posse, justamente após a morte de Muzila, antes de se tornar Ngungunhane. O discurso de Mundungazi lança mão de toda uma narrativa histórica com uma “mestria” retórica, de modo a construir uma legitimidade ancestral em seu direito pelo trono. O trecho é longo, mas sua leitura é fundamental, pois a abre se abre inaugurando uma das estruturas em questão (*Ualalapi*, p. 28-29)²⁵:

Numa voz entrecortada, chorosa, mas que ia ganhando força ao longo do discurso, como é próprio das pessoas que têm a mestria de falar para o povo, Mudungazi começou o seu discurso perante os chefes guerreiros afirmando que as coisas da planície não têm fim.

²⁵ Este trabalho considerou as seguintes edições da obra: 1) a primeira edição, moçambicana (Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1987, na “Coleção Início”); 2) a segunda edição moçambicana (Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1990, na mesma coleção), 3) a primeira edição portuguesa (Lisboa: Caminho, 1990), 4) uma quarta edição moçambicana (Maputo: Alcance, 2016); 3) a primeira edição brasileira, esta muito diferenciada, com alguns problemas e trechos ausentes (Belo Horizonte: Nandyala, 2013); 4) a novíssima edição brasileira, destarte lançada conjuntamente de *As mulheres do Imperador*, num tomo chamado de *Gungunhana* (São Paulo: Kapulana, 2018) – esta edição apresenta diferenças em relação à primeira que demandam futura pesquisa na ordem da crítica textual. Como este trabalho se concentra na crítica literária, para efeitos de transcrição e análise, será utilizada apenas a edição 3, lusitana, doravante chamada apenas de *Ualalapi*.

Há muitas e muitas colheitas que aqui chegamos com as nossas lanças embebidas em sangue e os nossos escudos fartos de nos resguardarem.

Ganhamos batalhas. Abrimos caminhos. Semeamos milho em terras sáfaras. Trouxemos a chuva para estas terras adustas e educamos gente brutalizada pelos costumes mais primários. E hoje essa gente está entre vocês, Nguni!

Este império sem medida ergueu-o meu avô depois de batalhas incontáveis em que sempre triunfou. Nele espalhou a ordem e os costumes novos que trouxemos. E ao morrer indicou o seu filho Muzila, meu pai, como sucessor. Muzila tinha um coração de homem. Era bondoso. E muitos aproveitaram-se da sua bondade. Entre eles Mawewe, seu irmão, que no meio de cabalas vergonhosas quis e conseguiu usurpar o poder sem anuência dos espíritos e dos maiores do reino que tinham aceite Muzila como sucessor. Pois fora ele o primeiro a abrir a sepultura onde seu pai repousaria para todo o sempre. Mas Mawewe esqueceu-se disso e tomou o trono por um tempo que a história na registará, e se registar será com a perfídia estampada no rosto desse homem que não ousou chamar tio.

Muzila morreu, meus guerreiros. À beira da morte indicou-me como seu sucessor. A sua sepultura deverá ser aberta por mim. Acha que a história se vai repetir?

A fala de Mudungazi invoca em favor de sua legitimidade enquanto herdeiro de Muzila toda a história de construção do que chama de império. Neste sentido, coloca-se como um nguni, falando aos nguni e proclamando o direito desse grupo à dominação do império utilizando-se de um discurso etnocêntrico bastante reforçado: aos nguni compete o mérito de terem aberto caminhos, trazido a chuva e semeado o milho, e por isso educaram “gente brutalizada pelos costumes mais primários”. Quanto ao cisma que sucedeu à morte de Manicusse, Mudungazi é peremptório em afirmar que Mawewe fosse um usurpador do direito que pertencia ao irmão. A invocação do episódio da sucessão de Manicusse é pragmática no discurso de Mudungazi, e está em função de evitar que sobreviesse outra fissura no comando do reino assim que Muzila morresse. O assassinato de Mafemane (o outro filho de Muzila concorrente ao trono) após a posse de Mudungazi é o mote de todo o primeiro trecho narrativo da obra, chamado, a propósito, de “Ualalapi”.

Quando Mudungazi se posiciona diante de seus guerreiros como um nguni falando a nguni, invocando um direito histórico e natural de dominação daquelas terras, desenha uma justificativa de cunho lógico que apela para um argumento civilizatório. A “civilidade” trazida pelos nguni às “terras sáfaras” é um benefício que justifica o domínio. Esta civilidade é manifesta por quatro dimensões distintas da vida social, expressas em forma de ações que têm como único agente a presença nguni nas tais terras sáfaras. Essas quatro dimensões encontram-se enumeradas no início do discurso de Ngungunhane, são elas: a vitória nas batalhas, a abertura dos caminhos, a semeadura do milho e o porte da chuva. Todas essas quatro dimensões distintas, uma militar, outra geográfica (no domínio da infraestrutura oferecida pela abertura de caminhos), outra agrícola e outra climática (que invoca um universo metafísico, responsável por fazer com que o clima respondesse ao imperativo sociopolítico), são elementos que compõem uma nova civilidade e um projeto social e político modernizador trazidos pelos nguni à “gente brutalizada pelos costumes mais primários”.

É possível perceber, portanto, certa polarização que caracteriza o discurso de Mudungazi: de um lado a brutalidade, a ausência de educação, a vida selvagem (implícita na ideia dos caminhos que ainda não foram “abertos” e da agricultura não desenvolvida), e a falta de domínio da natureza (por isso a terra adusta, sáfara e a seca), no outro polo, a educação, a civilidade, o desenvolvimento, a agricultura e a fartura. Os nguni se impõem por vias militares, já que chegaram a essa terra com as “lanças embebidas em sangue”, e por força de uma lógica militar vitoriosa e triunfalista é que os nguni enquanto casta têm o direito histórico de impor seu modelo de civilidade, unicamente por que ganharam as batalhas. Trata-se, enfim, de uma lógica histórica teleológica, autojustificativa e triunfalista, em fim de contas, que tem a abrangência de legitimar logicamente, ao menos no discurso nguni representado pela preleção de Mudungazi, a dominação que exercem em relação à “gente bruta”. Neste sentido, é muito significativo que Mudungazi lance mão de uma ancestralidade que o legitime enquanto único herdeiro digno de ser soberano de Gaza: contra as fraturas vividas no seio da elite da nobreza nguni, contra qualquer tipo de secessão no poder, deve prevalecer o projeto civilizatório modernizador representado pelo próprio Mudungazi, alimentado por raízes históricas que remontam Sochangange e Muzila – deste projeto, exclui-se, portanto, Mawewe e o divisionismo, reproduzido pelo valor simbólico do irmão Mafemane, supostamente concorrente ao trono.

Apesar de a estrutura estética inserir esse discurso na obra através das palavras de Mudungazi, há inúmeras passagens em que gravitam outras configurações de um discurso etnocêntrico nguni. Veja-se logo no início do primeiro episódio, quando Ualalapi, o guerreiro, retorna da caça à aldeia acompanhado de soldados, e, ao ver o pangolim, sinal de mau agouro, medita acerca das possibilidades de que esse presságio atingisse os membros de sua família, nos seguintes termos (*Ualalapi*, p. 24-25):

Não, ela não pode ser, pensou, deixei-a sã de corpo e espírito. E como mulher, mulher nguni, ela vaticina o seu destino. O meu filho também não, é impossível, pois como pode uma criança de pai e mãe nguni morrer inesperadamente aos dois anos, sem que esteja adestrada no trato das armas como os pais e avós?... Não, é impossível, à sua família os ventos do infortúnio não chegarão tão já. Talvez a estes guerreiros, pensou, e viu-os cabisbaixos, como se tremessem [*sic*] que a terra se lhes abrisse aos pés, tropeçando por tudo e por nada. A estes também não, pertencem ao vulgo, e ao vulgo a infelicidade sempre lhe surgiu, desde os princípios dos tempos, sem enigmas, às claras, como suas vidas vulgares e sem história e destino senão o de nascerem para servirem aos superiores até à morte.

Ora, a dimensão etnocêntrica da meditação de Ualalapi é pungente: segundo a lógica de seu discurso, a significação da predição representada pelo pangolim não poderia atingir sua família, simplesmente porque eram nguni, e a esse grupo nenhuma maldição poderia se abater, uma vez que os nguni vaticinam seu próprio destino. Do mesmo modo, quando se questiona acerca da sorte dos

soldados que o acompanham, também descarta a possibilidade de que o mau agouro venha se abater sobre eles, porque a infelicidade é corriqueira a esse grupo que aqui ele chama de “vulgo”, de modo que a desdita dos subalternos prescinde de enigmas dispersos em oráculos. Esse outro grupo, inserido pelo contraste que apresenta em relação à superioridade dos nguni, é apresentado como “vulgar”, “sem história e destino”, cujo único vaticínio é propriamente a servidão até a morte. Diante disto, que sentido teria uma predição oracular em relação a tamanho e tão inexorável fado? Neste sentido, uma projeção futura de vida que concebe a existência de um vaticínio predestinado a cada indivíduo segundo a casta que ocupa, nguni ou “vulgo”, é construída de modo explícito e permeada pela crença na superioridade dos primeiros sobre os segundos. Momentos há, no entanto, em que essa crença na superioridade de uma casta no âmbito de uma predestinação honrosa é desafiada pelo decorrer das ações, como, por exemplo, quando Muzila, o segundo soberano de Gaza, morre, de uma forma que não correspondia exatamente a uma morte “digna” de um nguni. Numa cena em que Ualalapi conversa com Mputa, outro guerreiro, acerca desta incongruência é possível acompanhar os seguintes comentários (*Ualalapi*, p. 27):

- O que é que se passa, Mputa?
- Morreu Muzila.
- Como?
- Dizem que morreu de doença, pois há várias noites que não tirava os olhos da sua casa.
- Uma morte desumana para um nguni.
- Há quem afirme que o pai morreu da mesma forma.
- Não era o desejo deles, Mputa.
- Conheço poucos reis que morreram em batalhas.
- Mas todos afirmam que é a melhor morte.
- Quando se dirigem a guerreiros.

Trata-se de um diálogo em tom conspiratório, em que Ualalapi se mostra mesmo em condições de questionar um princípio (implícito) de que a nguni convém morrer de forma nobre em batalhas – a melhor morte. Os guerreiros se apercebem, entretanto, que nem Mudungazi nem seu pai, Sochangane, teriam morrido de acordo com este princípio, e logo deduzem disso que a afirmação dessa “melhor morte” só convém como verdade quando dirigida a guerreiros, que devem empenhar a vida em favor do reino. Esse etnocentrismo nguni que percorre toda a narrativa conserva como pressuposto implícito toda uma narrativa acerca da composição do reino a partir do *mfecane*, apesar de poucas vezes enunciá-lo diretamente (exceção é mesmo o primeiro discurso de Mudungazi). Veja-se, a exemplo, quando a esposa de Ualalapi, no mesmo episódio, sonha com sua morte e do filho, após a morte do marido. Neste instante, a consciência de uma dominação brutal sobre outros povos vem à tona no discurso da esposa, cercada de uma incompreensão e de certo inconformismo – faz ver no horizonte certo temor por implicações negativas que, metafisicamente, se poderiam abater

sobre os nguni por viverem “do sangue dos inocentes” que agora dominam. Em resposta, o esposo, Ualalapi, invoca em seu discurso novamente a lógica da superioridade nguni, agora descrita em caracteres eletivos, ou seja, os nguni são um “povo eleito” para espalhar civilização entre a barbárie dos povos dominados; essa ideia de eleição reforça no horizonte da narrativa novamente a história triunfalista e teleológica, como se todos os acontecimentos conspirassem para este fim, a dominação nguni que, para existir, depende do sangue dos dominados – a anuência e resignação com que Ualalapi aceita este “destino vitorioso” faz prever este sangue como um tributo necessário para a civilização dos povos tidos como “bárbaros”, então. A ver como se configuram os discursos (*Ualalapi*, p. 32):

– Estou com medo, Ualalapi. Estou com medo. Vejo muito sangue, sangue que vem dos nossos avós que entraram nestas terras matando e os seus filhos e netos mantêm-se nela matando também. Sangue, Ualalapi, sangue! Vivemos do sangue destes inocentes. Porquê, Ualalapi?

– É necessário, mulher. Nós somos um povo eleito pelos espíritos para espalhar a ordem por estas terras. E é por isso que caminhamos de vitória em vitória. E antes que o verde floresça é necessário que o sangue regue à terra. E neste momento não te deves preocupar com nada, pois estamos em tempo de paz e luto.

Outras formas desse etnocentrismo há em que certa estratificação muito marcada se vê descrita em termos da nobreza da corte de Ngungunhane, que desfrutava de direitos, privilégios e benefícios muitíssimo diferentes dos demais – alguns até em dimensão metafísica, como se vê no caso de que um nguni merece uma morte nobre. No episódio que leva por nome “A morte de Mputa”, quando um certo diálogo em tom de comentário entre um “avô” e um “filho” anônimos engasta-se durante a narrativa do julgamento de Mputa, observam-se frases como “Mulher de rei é sagrada”, ou um relato de uma terrível maldição que se abatera sobre um indivíduo que lançara “impropérios ao rei” e por isso passara o resto da vida “carregando os testículos” (*Ualalapi*, p. 48-49). Neste sentido, não se trata de perceber que houvesse uma aura defensiva sobrenatural que repousasse sobre todo nguni, mas, especificamente, existia uma punição metafísica que se abatia sobre quem “lançasse impropérios” aos membros da corte – o rei e sua esposa – e não sobre nguni. De todo modo, se toda a corte é composta por nguni, a afirmação é redundante e ambos os princípios são interserccionais: há uma aura defensiva causada por uma punição metafísica. Mais adiante, há um excerto muito significativo que registra, também, um desdobramento em outra forma do tal etnocentrismo nguni (id., p. 49):

E quando o silêncio se refez, o soberano, calmamente, com o orgulho que os changanes herdaram, dirigiu-se à multidão, dizendo que Mputa é uma palhota sem capim. Espantou o coelho e não tem coragem de correr atrás dele. Estas foram as palavras primeiras que puseram em delírio o povo tsonga que esquecera que estava perante o invasor que poisara naquelas terras com o sangue dos inocentes guerreiros nunca lembrados, [...]. As palavras

exultava-os de tal modo que quando o rei lhes perguntou se devia ou não dar a palavra ao criminoso Mputa, animal semelhante aos machope, muitos duvidaram e outros recusaram tal direito. O rei sorriu, dizendo depois que daria a palavra ao cão, apesar de tal direito não lhe pertencer, pois os cães são cães!

Atente-se a certo caráter de crueldade que acompanha todo o episódio de julgamento de Mputa que investe numa ideia de injustiça, uma vez que Ngungunhane está convertido em elemento de juízo e de acusação diante do “tribunal”, o que determina que Mputa esteja acusado e condenado aprioristicamente, apesar de apelos, como do próprio Molungo, tio de Ngungunhane, e da utilização do mondzo, um ritual de ordália a partir do qual se obtinha uma prova definitiva do crime: diante da comprovada inocência, Ngungunhane executa-o mesmo assim. Interessa aqui, sobretudo, a existência nessa cena de reiteradas menções a diversos outros grupos em posições de desigualdades entre si. A primeira referência é aos “changanes”, como herdeiros do orgulho do soberano nguni – trata-se de uma referência ligeira e abstrusa, que não investe em nenhum aprofundamento, mas consideravelmente significativa, uma vez que dimensiona a narrativa a partir de um tempo diegético que não corresponde ao tempo específico da ação (a cena não é narrada a partir do instante em que o julgamento ocorre, mas muito posteriormente, com recuo de tempo o suficiente para que todos os “changane” pudessem herdar o orgulho nguni como característica de cultura: esse aspecto é a próxima estrutura estudada a seguir). Em seguida, o trecho faz referência aos tsonga, revalidando a tese de que estivessem diante do invasor nguni, portanto grupo que dominava as terras pelo sangue. E a última referência é construída em relação aos machope, aqui vistos como “animais”, sem direito à palavra.

O historiador português António Rita-Ferreira (1975, p. 26) demonstra que a denominação “tsonga” se refere, na verdade, a três grupos distintos: ronga, changana e tswa-hlengwe (trata-se dos matswa, precisamente), de modo que a utilização do termo “tsonga” pela instância narrativa do texto pode fazer referência a uma dimensão genérica que englobe os changana, imediatamente utilizado antes. Já o termo chagana, segundo Rita-Ferreira (ibid., p. 28), se refere ao grupo que acolhe o nome do primeiro soberano de Gaza devido à grande influência que os nguni exerceram sobre esses povos. Gerhard Lisengang observa que um grande número de grupos distintos como populações do vale do Limpopo e os “Khosas de Magude” integraram-se às estruturas sociais de Gaza, aderindo a aspectos relevantes de sua cultura, e por isso receberam o nome de “changana”, “que originalmente significava apenas ‘súbditos ou povo Sochangana’” (LIESENGANG, 2000, p. 95). Já o outro grupo citado, os chope, contam com uma história que descreve um fenômeno correlato à centralização dos nguni em terras hoje moçambicanas: segundo Rita-Ferreira, em meados do século XIX, quando um

soberano chamado Binguane, “um dos netos do grande chefe Dzowo, do vale do Limpopo, conseguiu dominar e unificar parte dos régulos chope, mobilizando-os numa resistência denodada contra Mawewe, Muzila e Gungunyane” (RITA-FERREIRA, 1975, p. 30). A referência ao grupo chope e à sua narrativa histórica em *Ualalapi* faz com que o etnocentrismo nguni flutue para um desenho de verdadeira rivalidade entre Gaza e os chope.

Passagens ligeiras permeiam toda a obra, construindo pequenas referências aos chope, como quando, por exemplo, Damboia, a tia de Ngungunhane, adoece com uma hemorragia letal, o soberano ordena a seu maior general, Maguiguane, a seguinte missão: “E para que os machope não se riam da nossa dor, tu, Maguiguane, vai por essas terras espalhar a morte e a dor” (*Ualalapi*, p. 63). O episódio mais significativo, no entanto, que demonstra a rivalidade entre Gaza e os chope em termos de uma superioridade cultural, é o longo episódio chamado de “O cerco ou fragmentos de um cerco”. Começando *in media res*, esse episódio principia a narração a partir do décimo dia de um cerco de trinta mil guerreiros nguni contra a fortificação dos chope (chamada nkocolene, cf. p. 80), comandado justamente por Maguiguane. O caráter de horror impingido à narrativa é forte, decorrente de inúmeras descrições escatológicas de fluídos e excrescências humanas, além de detalhes acerca dos chope isolados que, “enlouquecidos pela fome [...] devoram as crianças” (p. 83). Como na maior parte do capítulo os guerreiros encontram-se num angustiante estado de espera constante pelo ataque, que demora muito a ocorrer (só tem lugar ao final do episódio), as frases são muito descritivas e absolutamente curtas, atribuindo à narrativa um caráter de rapidez diametralmente oposto à letargia que cerca o acampamento nguni. Da mesma forma, do lado de dentro do nkocolene, Binguane e seu filho, Xipenyane, assistem aos horrores mais escatológicos decorrentes da miséria e da fome no interior da fortificação. Antes de atacar definitivamente, Maguiguane tem tempo de discursar aos guerreiros, afirmando que (*Ualalapi*, p. 86-87):

Durante dias não tivemos outro objectivo que dar oportunidade aos machope de virem a nós e entregarem as lanças, as zagaia e os escudos. Não o fizeram. E por uma razão muito simples: são animais. É isto que esquecemos, guerreiros. Um animal habituado à selva nunca conviverá com homens e muito menos seguirá as regras mais elementares da existência humana. E esta verdade não a inventei, mas disse-a nosso rei Ngungunhane há muitos e muitos anos. Nessa altura ele convidou-os para esta grande comunidade de homens que somos e que construímos. Recusaram a nossa mão caridosa e preferiram andar a monte, incomodando-nos à noite com os seus uivos e estragando as nossas machambas. Houve alturas que chegamos a construir currais para esses animais machope, mas eles preferiram a selva, aos dias sem rumo.

Novamente, os chope são descritos aqui como “animais” em face de uma “civilização” que não aceitam, e que houvera sido oferecida através de uma adesão aos costumes nguni, aliás. Decorrente da ideia de animalidade dos machope, é o caráter brutalizado que Maguiguane atribui a

eles: habituados à selva, não podem conviver com “homens” nem seguem as “regras mais elementares da existência humana”. Logo, o ataque que Maguiguane desferirá contra os chope não pode ser considerado uma guerra, pois, como diz, “não lutamos com animais. Nós matamos os animais” (ibid., loc. cit.). O resultado da guerra é uma matança imensurável em que a morte acaba por impregnar os “intrépidos guerreiros de Maguiguane” (ibid., p. 88). Xipenyane foge com alguns guerreiros, e o soberano Binguane morre. A narrativa faz questão de deixar claro que, entre os nguni vitoriosos, “ninguém, incluindo Maguiguane, sentiu-se aliviado da tensão, da solidão” (ibid., loc. cit.), precisando lançar mão, posteriormente, de rituais purificatórios para esconjuram a maldição que representava a responsabilidade por tantas mortes.

Outras formas de etnocentrismo nguni também percorrem a narrativa, sobretudo durante o capítulo que leva o nome de “O último discurso de Ngungunhane”. Neste caso, o soberano de Gaza já aprisionado e a postos para ser levado num pacote ao seu definitivo exílio das terras africanas, profere um discurso de caráter profético e premonitório, que tem a capacidade de formular uma narrativa que abarca a história toda de Moçambique, desde o efetivo estabelecimento da colonização em Moçambique até à guerra civil, de modo cifrado e totalmente imagético. Diante da “multidão que o vaiava” à beira do pacote do exílio, Ngungunhane “virou-se repentinamente [...] e gritou como nunca, silenciando as aves e o vento galerno, petrificando os homens e as mulheres com as palavras que saíam em catadupa” (*Ualalapi*, p. 115). Diante do escárnio que representava a vaia da multidão diante do seu exílio, Ngungunhane interpõe uma profecia de caráter terrível, prenunciando que “A noite terá caído definitivamente nestas terras que mudarão de face com o vosso suor” (p. 119) – tratava-se, efetivamente, de todas as catástrofes sociais decorrentes da agressão imperialista que só passava a se consolidar naquele momento, seguida da guerra pela independência, a miséria do desabastecimento da década de 1980 e a guerra civil – um futuro de infelicidade perene. Logo no início do discurso, no entanto, Ngungunhane, ironizando o vitupério que recebia agora, afirma (ibid., p. 115):

[...] podeis rir, homens, podeis aviltar-me, mas ficai sabendo que a noite voltará a cair nesta terra amaldiçoada que só teve momentos felizes com a chegada dos nguni que vos tiraram dos abismos infindáveis da cegueira e da devassidão. Fomos nós, homens, que vos tirámos da noite que vos tolhia à entrada ao mundo da luz e da felicidade. As nossas lanças tiraram as cataratas fossilizadas que ostentavam e os nossos escudos esconjuraram os males de séculos e séculos que carregavam no corpo putrefacto. E hoje, corja de assassinos e cobardes, ousais achincalhar-me com toda a força dos pulmões rotos que tendes. É a paga, eu sei, dos bens que os nguni fizeram.

Novamente, neste trecho, uma missão civilizatória de caráter triunfal é atribuída à presença dos nguni nas terras de Gaza: a despeito de Ngungunhane estar na posição de derrotado, sua ação

premonitória soa como uma maldição infligida contra o escárnio da multidão. Diante da pretensa boa vontade dos nguni ao civilizar a suposta barbárie, se contrapõe a ideia de uma recusa e de uma obstinação por parte dos povos dominados em aceitar a nova ordem; as imagens que o trecho apresenta para a construção da ideia de uma barbárie, uma antiga “desordem” a ser superada pela introdução de uma cultura superior é significativa: cataratas fossilizadas tiradas por lanças, males de século carregados no corpo putrefato esconjurados por escudos. Evidentemente, a ideia que subjaz a essa descrição é que a superação da antiga desordem a ser suplantada só é possível a partir de uma certa dose de violência “benevolente” por vias militares – é justamente a partir de uma guerra que se pressupõe a ascensão de uma nova ordem.

Esse fenômeno estético aqui chamado de “etnocentrismo nguni” abarca outras dimensões de construção de etnocentrismo que não se referem necessariamente a uma articulação da linguagem que construa qualquer tipo de superioridade em termos étnicos em favor dos nguni: uma forma se refere a uma dimensão que atribui superioridade a elementos da corte, não necessariamente descrita em termos de uma superioridade cultural ou étnica, mas em termos de uma superioridade política que se sobrepunha, entretanto, à superioridade étnica; outra forma de superioridade faz referência a certa estratificação social provavelmente existente no interior da sociedade formada a partir de Gaza; e uma terceira forma de etnocentrismo concorrente em *Ualalapi* se refere precisamente a uma ressonância do etnocentrismo luso-europeu prevalecente a partir das investidas colonialistas afinadas com os princípios imperialistas do final do século XIX. A seguir cada uma dessas formas concorrentes de etnocentrismo são analisadas.

A primeira forma concorrente de etnocentrismo, que se refere à certa estratificação social existente no interior de Gaza encontra-se em algumas referências dispersas em um só capítulo, “Damboia”. Neste capítulo, a tia do soberano, que dá o nome ao capítulo, padece de uma terrível doença inexplicável que lhe causa uma hemorragia fatal. A obra desenha um quadro terrível para a sua doença, ao menos em um dos relatos (a questão dos relatos será trabalhada adiante), de modo que a toda a natureza se contamina de uma desgraça misteriosa manifesta através de prodígios, como uma chuva “pegajosa” que atinge as aldeias (menos Mandlakazi, nome que as capitais de Gaza levavam) por sete dias e sete noites (*Ualalapi*, p. 64), ou os cadáveres “sem nome e rosto” que apareciam à “superfície de águas lodosas” (ibid., loc. cit.). Segundo este relato, “a pior coisa que aconteceu durante aqueles meses foram as palavras”, que se proliferavam descontroladamente por todo o reino, a despeito da violência que “Ngungunhane usou para sustá-las” (p. 65). Ainda segundo

o relato, essas palavras descontroladas eram devidas a pessoas que ocupavam um tipo específico de função na corte (ibid., loc. cit.):

E tudo por causa dessas tinhloco – nomeação em tsonga dos servos – que saíam da casa de Damboia com os sacos cheios de palavras que as lançavam ao vento. Malvadas! Onde já se viu um indivíduo sem rosto vituperar uma pessoa da corte, uma mulher que todos servíamos com respeito e amor?...

Há no trecho referência, portanto, a um tipo de servo, o tinhloco, que leva um nome em “língua tsonga”. Pelo que se deduz deste relato, são pessoas “sem rosto”, portanto, sem identidade, que não poderiam, jamais, “vituperar” alguém da corte. Evidentemente, existe uma implicação na ordem de um tipo de etnocentrismo daquele que está apto a diferenciar elementos da “corte” do restante – no entanto, aqui a ênfase recai, necessariamente, sobre a outra ponta – os “tinhloco”, ou servos. Logo mais adiante, quando se inserirá na narrativa outro relato acerca da doença e da morte de Damboia, há outra referência abstrusa aos tinhloco (*Ualalapi*, p. 70):

Recordo-me que quando trouxe mais tinhloco para limpar o chão e tratar da Damboia a casa estava cercada pelos guardas e o átrio estava inundado de sangue que a terra recusava digerir. As bilhas partiram-se aos bocados quando tentamos enchê-las de sangue. Optamos por tapar o sangue com areia. E o sangue, para espanto de todos, exsurgia sempre, atingindo a altura dos tornozelos.

Nesta passagem, a referência ao tinhloco é acompanhada de uma nota de rodapé que, novamente, reitera a tradução da palavra, desta vez não dizendo que fosse a designação de “servos” em língua tsonga, mas sim de “escravos” – a nota é seguida de um parêntese onde se lê (N. do A.). Ademais, acresce-se a este relato o exercício da função desses “escravos”: a estas pessoas restava a tarefa de limpar o chão do sangue escorrido pela hemorragia de Damboia. Com efeito, a historiografia registra a existência dos tinhloco em Gaza: Gerhard Liesengang (200, p. 91), propõe que houvesse uma rígida estratificação social em Gaza, que ele interpreta por vias da terminologia de “classe sociais”. Segundo o historiador, Gaza era dividido entre um núcleo central em que se encontrava uma alta aristocracia “de elementos da linhagem do rei”, seguida por uma média aristocracia composta por “Nguni de menor categoria”, e por fim, uma camada de “assimilados”, ou “*mabulundlela*”, “muitos dos quais tinham sido originalmente cativos de guerra” (ibid., loc. cit.). Estes mabuludlela que fossem cativos de guerra levavam por nome um termo que designava “cabeças” em língua tsonga, ou seja, “*Tinhloko*” (ibid., loc. cit.). Liesengang observa ainda que o estatuto de cativo não era hereditário, e também não era vitalício – ou seja, tratava-se de uma “escravidão temporária”, em que o cativo teria como obrigação desempenhar “tarefas produtivas, como o cultivo dos campos dos aristocratas Nguni, a pastagem do gado, e o corte e transporte de lenha” (ibid., p. 94). Malgrado a insistência do historiador em delinear a existência da “luta de classes” no interior de Gaza, o que

decerto encontra-se no espírito de construção de uma historiografia supostamente “marxista” em Moçambique nos anos da revolução, seu relato é útil para que reste fixada essa terminologia específica que exhibe uma estratificação significativa que o romance explora de uma forma estrutural ao se desenharem inúmeros discursos de caráter “etnocêntrico”, como tem-se buscado enfatizar.

A outra forma concorrente de etnocentrismo no interior de *Ualalapi* referia-se, precisamente, ao etnocentrismo luso-europeu prevalecente a partir das investidas colonialistas afinadas com os princípios imperialistas do final do século XIX. A presença do colonialismo português em *Ualalapi* se dá de forma muito difusa, em que portugueses quase nunca se constituem personagens envolvidos em ações específicas narradas. Um caso em que se registra essa presença, de algum modo, é no capítulo que leva por nome “Diário de Manua”. Trata-se de um capítulo que tem por base um suposto diário encontrado nos escombros da capital de Gaza, cujas folhas estavam envolvidas numa caveira. De algum modo, o narrador consegue afirmar que o seu autor é Manua, “filho de Nungunhane, que em finais de julho de 1892 embarcou no paquete Pungué de Moçambique [a ilha?] a Lourenço Marques” (*Ualalapi*, p. 97) – a partir dessas folhas desse diário e de supostas consultas a “registros da época” esse narrador passa a reconstituir episódios da vida de Manua. Exemplo disso é o episódio em que o filho do rei “contraria o hábito secular dos nguni” e come peixe; recebe por isso uma punição de dimensão metafísica que o faz regurgitar de modo a inundar o convés do navio com o vômito. A partir desse episódio, é possível ver inúmeras referências ao etnocentrismo luso-europeu, inclusive, de *manu propia* de Manua (ibid., p. 99-100, *sic*):

Escreveu. Falou do pai e chamou-o ignorante e feiticeiro. [...] O comandante do navio nada entende de feitiço. Se compreendesse alguma coisa talvez entendesse o facto de eu ter sido dos poucos na minha tribo, que teve acesso ao mundo dos brancos, à sua língua, aos seus costumes e à sua ciência. [...]

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

Neste episódio do vômito, se registram inúmeras outras formas de etnocentrismo em chave ocidentalista que redundam num retumbante racismo, como por exemplo quando um passageiro interpela o capitão do navio a respeito da plausibilidade de se admitir “pretos nestes barcos” (*Ualalapi*, p. 100) – a justificativa que imuniza Manua de quaisquer investidas mais violentas por parte dos passageiros que se encontravam profundamente irritados pelo vômito é o fato de que ele é filho do “rei que os portugueses tanto temiam” (ibid., p. 99) ao que o passageiro prontamente rebate: “Qual rei, qual merda, os pretos nunca tiveram reis capitão! Isso é história. No seu lugar atirava-o pela borda fora. É o que ele precisa, preto de merda” (ibid., p. 100). A interpelação ao comandante

gera um diálogo entre este e alguns passageiros em que inúmeros prodígios são relatados em caráter de deslumbramento, terror e perplexidade face às “bruxarias” dos “pretos”. Em dado instante, toda a “missão civilizatória” portuguesa põe-se em questão quando um passageiro diz que “Se eu fosse rei tirava os portugueses destas terras e deixava os pretos na sua vida selvagem, pois de nada nos vale estar aqui com histórias de civilização. Estes pretos gozam conosco, capitão” (ibid., p. 103), prova da inutilidade do caráter civilizatório português para o passageiro era o próprio Manua, já que, como argumenta ao capitão: “Você diz que o moço esteve a estudar. Mas eu aposto consigo que o miúdo, ao chegar à terra, tira as calças e os sapatos e volta a vestir os saíotes de pele” (ibid., loc. cit.).

É possível, portanto, dizer em caráter conclusivo, que *Ualalapi* registra como estrutura estética a recorrência de quatro formas distintas de etnocentrismo, a saber: i) uma forma de etnocentrismo nguni que situa este grupo em contraste de superioridade a outros grupos dominados e explorados sob a justificativa de que deveriam sair do estado de barbárie e selvageria em que se encontravam a partir do estabelecimento de Gaza; ii) uma forma de etnocentrismo diastrático, que enfatiza a superioridade moral e ontológica de uma corte face aos seus subordinados (considerando que a corte de Gaza era composta necessariamente por indivíduos nguni, i e ii são interseccionais e redundam); iii) um tipo de etnocentrismo que enfatiza o estrato oposto da corte, exibindo a inferioridade dos tnhloco e sua baixa moral (eram indivíduos sem rosto) ao propagarem infâmias acerca de elementos da corte; iv) um tipo de etnocentrismo luso-europeu que invoca o discurso da missão civilizatória portuguesa. Essas formas de etnocentrismo que gravitam pelo romance reiterando-se insistentemente investem-se de pelo menos duas significações distintas decorrentes das implicações sócio-históricas que assumem a partir de suas próprias articulações linguísticas.

A primeira significação evidente é uma implosão de quaisquer possibilidades de discursos que idealizassem Gaza e propusessem a existência de um passado “pré-colonial” do território moçambicano no interior de uma ideologia modernizadora. Ao enfatizar as inúmeras diferenças e animosidades existentes entre os diversos grupos envolvidos na narrativa de Gaza, *Ualalapi* está em condições de entrar em rota de colisão com qualquer tipo de narrativa que propugne a existência em bloco dessas diversas pertenças etnoculturais distintas, que, face às suas próprias historicidades, demandariam que fossem consideradas em suas próprias autonomias, e nunca poderiam ser confundidas e amalgamadas, tamanhas as diferenças: como confundir as culturas chope e nguni em uma só categoria, a “tradição”, após *Ualalapi*? Outrossim, as diversas formas de etnocentrismo presentes em *Ualalapi* conspiram contra discursos unitaristas que buscam fazer da diferença uma unidade centralizadora, uma vez que remonta outras formas de centralização política que teriam, na

lógica da narrativa, produzido formas de opressão cruelíssimas no passado. O apelo de *Ualalapi* caminha em direção a uma ênfase, desenhada a partir de traços superlativamente carregados, à fratura, à inconciliação, à descentralização e à pluralidade, uma vez que seu retrato maior é de uma intensa desigualdade.

A segunda dimensão de significados que a estrutura do etnocentrismo produz em *Ualalapi* é justamente uma possibilidade com características paródicas e satíricas de glosar, ainda que de modo velado, discursos modernizadores e elitistas. Neste sentido, o romance acena para três tempos históricos distintos: o discurso civilizatório nguni criado pela ficção através das palavras de Ngungunhane, Maguiguane e outros nguni; o discurso civilizatório do colonialismo português, chaga histórica e de recente memória na vida social moçambicana do fim dos anos de 1980; e, sobretudo, o discurso modernizador da vanguarda nacionalista da FRELIMO que, através dos ideais cientificistas, buscava construir o homem novo moçambicano às custas do sacrifício das diversas pertencas etnoculturais. São fundamentais, neste sentido, as ressonâncias que se estabelecem entre o discurso frelimista de constituição do homem novo, composto, sobretudo, por uma lógica que se calque num ideal de um desenvolvimento que se enseja por via do incremento e dinamização da produção agrícola e os discursos de Ngungunhane em que o soberano nguni afirma que teria tirado aquelas terras “adustas” da “escuridão” através da introdução de culturas agrícolas. Não espanta, neste sentido, ligeira traição à historiografia de Gaza que mostra que uma das suas principais bases econômicas era a criação de gado e não a agricultura.

Considerando o momento de produção do romance, precisamente numa altura em que o regime modernizador e desenvolvimentista do Estado socialista moçambicano entra em decadência (o tal esgotamento revolucionário a que se refere Bessa-Ribeiro, 2008), a analogia a outras formas de desenvolvimentismo progressistas que tiveram lugar no mesmo espaço (no caso, um fictício desenvolvimentismo agrícola nguni e o colonialismo civilizatório português) atribuem um caráter comparativo à estrutura estética do etnocentrismo como um todo, de modo que os discursos se confundem e se sobrepõem, restando somente uma grandiosa e significativa ênfase à dimensão corporativa e hegemônica dessas formas de poder e o ataque ao desprezo que alimentam em relação às culturas que supõem “dominar” sob um argumento de justa causa – são bárbaros e inferiores, necessitam de se desenvolver. A insistência no caráter bélico e militar da vitória nguni é muito significativo neste sentido: assim como no discurso oficial triunfalista e teleológico do Estado, a vitória se justifica por si, e só pode ser compreendida face ao recurso da lógica dualista e da noção do

combate sempiterno, também no discurso nguni o progresso e o desenvolvimento daquela terra “obscura” só se compreende face à guerra que moveram para que Gaza se estabelecesse.

Frise-se aqui o caráter metafórico e paródico que a referência ao modelo desenvolvimentista do presente de 1987 pressupõe. Quer dizer, em nenhum momento as estratégias do Estado socialista se nomeiam como tais no romance, não existe, por fim, nenhuma possibilidade de que *Ualalapi* se reduza a uma mera “crítica contra a FRELIMO”, mas, para que a dimensão fictícia do desenvolvimentismo nguni se construa, a articulação estética o constrói a partir da operacionalização de um tipo de discurso desenvolvimentista que encontrava-se ativo e muito presente naquele momento: especificamente, a terminologia discursiva progressista do Estado socialista, acrescido de suas incômodas semelhanças com os discursos civilizatórios coloniais, como o romance faz questão de demonstrar. Assim, passam-se a confundir numa profusão propositadamente amalgamada o que é discurso socialista, o que é discurso colonialista português e o que “teria sido” o discurso nguni: todas as formas é que recebem agora sua contradita através de uma insultuosa e provocativa comparação, produzida pela justaposição e alternância de turnos. Ressoam ao fundo da narrativa referências a termos repetidos à exaustão como “barbárie”, “atraso”, “obscurantismo”, “feitiçaria”... Contra a visada “em bloco” com que esses progressismos todos observaram as culturas endógenas, o romance subverte o discurso, provocando e conduzindo a uma visada “em bloco”, mas desta feita do *elitismo* proposto por todas essas formas de poder. Evidentemente, cada ordem de discurso encontra-se na devida boca de seus agentes específicos, mas todos dizendo os mesmos “argumentos” em uníssono, em todos os momentos da história a que recorre.

2.2.2 Tempo dobrado

Há outras articulações estéticas que colaboram para reforçar a ideia de que *Ualalapi*, ao produzir uma visada específica sobre o passado, apresenta implicações na ordem do social e do político muito mais em relação ao presente do que ao passado ao qual se direciona e constrói a referência temática que ocupa o primeiro plano da obra. Uma dessas articulações se refere a uma dimensão temporal diegética dupla que se dobra sobre si mesma, composta, geralmente, de anúncios e presságios que anunciam desfechos das narrativas desde o início e também por retroações e prospecções na organização da narrativa. Essa dimensão temporal, precisamente, faz o tempo da narração ser diferente do tempo do narrado, articulando narrativas no interior de outras narrativas, ou narrativas em *mise-en-abyme*. Dado o feitio abrangente dessa articulação, deixa-se de lado a possibilidade de tratá-la somente como uma característica para dimensioná-la criticamente

como uma estrutura estética do romance, a partir da qual a própria prosa se organiza e ganha significação em âmbito social e histórico.

O primeiro aspecto dessa dimensão temporal diegética de *Ualalapi* se refere a certa composição de um tempo narrativo presente, aquele em que as personagens e ações se apresentam, e por diversas fraturas desse tempo que anunciam, desde o primeiro momento da narrativa, as consequências do desfecho. Tudo está anunciado desde o início, o princípio e o fim das histórias estão já narrados e previstos. No interior das narrativas encontram-se indícios, como sinais dados de como serão os desfechos, restando ao leitor perscrutar esses indícios e às personagens persegui-las para cumprir seus destinos. As manifestações desse fenômeno são encontradas, sobretudo, em narrativas específicas das histórias pessoais das personagens, em formas de presságios, pressentimentos, anúncios e agouros. Exemplo disso é o caso de Mputa: em sua primeira entrada na narrativa, curiosamente, já se tem explícito como será seu final. Observe-se a primeira cena de Mputa, quando Ualalapi se aproxima dele, vindo da caça, em busca de saber acerca da morte de Muzila (*Ualalapi*, p. 27):

[Ualalapi] acercou-se de Mputa, guerreiro que morreria de forma estúpida e inocente mas cujo rosto permaneceria na memória de todos, como o afirmaram ao pressagiarem o seu destino, sem no entanto detalharem as causas da sua morte, pois em histórias que entram reis e rainhas, todos se apartam, até o swikiros que tudo prenunciam.

Com efeito, o capítulo que leva por nome “A morte Mputa” tratará de deslindar todos esses prenúncios acerca da trajetória de Mputa. Tal episódio desenha um quadro de julgamento despótico realizado por Ngungunhane que culmina no cruel assassinato de Mputa, diante disto, o anúncio de sua morte realizado no primeiro capítulo de *Ualalapi* trata, inclusive, de antecipar o juízo acerca deste fato: Mputa morreria mesmo de forma “estúpida e inocente”. É preciso atentar, no entanto, para o tempo de enunciação do presságio que anuncia a morte futura de Mputa: os verbos no futuro do pretérito “morreria” e “permaneceria” não indicam nenhuma forma de imprecisão, mas somente que, naquele momento que o guerreiro Ualalapi acerca-se de Mputa, seu destino ainda irá acontecer num futuro próximo àquele passado. A forma como a morte no futuro do pretérito é descrita, inclusive, deixando o “rosto [de Mputa] na memória de todos” faz compreender que o tempo de enunciação desta fala é bastante remoto a todos os acontecimentos narrados, tanto o presságio, quanto o diálogo entre Ualalapi e Mputa quanto a própria morte de Mputa. Ou seja, o tempo da narração é diferente do tempo do narrado: o tempo da narração estabelece um presente temporal que se encontra de tal modo avançado no futuro que se refere a um passado (presente do narrado) e um futuro do pretérito (futuro do presente narrado).

A propósito, a trajetória do próprio Ualalapi é marcada por uma série de anúncios e presságios de sua morte. Quando o soldado chega à aldeia vindo da caça junto de outros guerreiros do vulgo, ou seja, guerreiros não nguni, depara-se com dois pangolins, “animais de mau agouro” (*Ualalapi*, p. 24). Este mau agouro representado pela presença dos pangolins se refere a três significados distintos a um só tempo: o primeiro é a própria morte de Muzila e o tempo de luto que adviria daí; o segundo, se refere mesmo à morte terrível de Ualalapi enlouquecido após matar Mafemane, o irmão de Mudungazi, supostamente concorrente ao trono de Gaza; e o terceiro significado pode ser, inclusive, um mau agouro acerca do reinado de Ngungunhane que apenas se gestava naquele momento. Ademais, os sonhos da esposa de Ualalapi acerca de sua morte, do marido e de seu filho, apresentados num diálogo de onde esta análise extraiu informações relevantes acerca do etnocentrismo nguni (ibid., p. 32-33), já anunciavam a morte do guerreiro nguni de forma trágica, a ponto da própria esposa implorar para que o marido não aceitasse as ordens de assassinar Mafemane porque já tinha certeza do fim catastrófico que daí adviria.

Voltando ao capítulo “A morte de Mputa”, o próprio Mputa apresenta sua defesa, afirmando, enfim, que conhecia o fato de que morreria, o que, no interior de *Ualalapi*, representa uma retroação ao presságio narrado no primeiro capítulo, “Ualalapi” (ibid., p. 50): “Podeis matar-me, rei, pois há muito que foi dito que morrerei desta forma inocente”. Além disso, sua filha, Domia, assiste ao assassinato brutal do próprio pai aos treze anos de idade. Em seguida, após um corte na narrativa, apresenta-se a cena em que Domia planeja um atentado contra Ngungunhane, quando se deixa levar pelo assédio do rei para tentar esfaqueá-lo. Após o fracasso do atentado, que resultou apenas numa facada na coxa do rei, Domia é condenada à morte. Quando Domia sai de sua cubata em direção à “casa real”, no entanto, no dia definitivo em que poria em prática o atentado que planejava há anos, sua morte já é anunciada pela narrativa, sem que haja mistério ou qualquer tipo de suspensão de sentido, como se vê (ibid., p. 51):

Após arrumar as suas coisas, Domia saiu da cubata, endireitou a saia vergastada pelo vento que anunciava a chuva que desabaria na altura da sua morte, e pôs-se a caminhar em direcção à casa real, duvidando do seu acto, depois de quatro anos de espera. Sabia que ia morrer. Algo interior lhe anunciava a morte, uma morte terrível.

Outras formas de retroação e prospecção no tempo narrativo há que saltam as dinâmicas das narrativas internas ao romance, deixando entrever um tempo muitíssimo adiantado dos acontecimentos narrados. Exemplo disso é encontrado após a matança perpetrada pelo exército de Gaza contra os chope no episódio “O cerco ou fragmentos de um cerco”. Após o definitivo ataque dos guerreiros nguni contra a fortificação chope, tem-se a descrição de que a “matança foi de tal

ordem que gerações vindouras sentiram o cheiro de sangue quente misturado ao capim” (*Ualalapi*, p. 88). Ora, o tempo de narração a partir do qual o acontecimento é narrado é, precisamente, após a matança, após o fim da guerra, após, enfim, a sucessão de “gerações vindouras”. O tempo da enunciação narrativa não acompanha o tempo do acontecimento narrado, pelo contrário: tem condições de observar o narrado a partir de um recuo muitíssimo significativo, no sentido de que observa fragmentos e reminiscências de outros tempos. O mesmo fenômeno ocorre, por exemplo, quando o narrador quer remontar a história de Manua, no capítulo “O diário de Manua”. O narrador encontra a documentação necessária para reconstituição daquela história, precisamente o diário, em um outro tempo muito recuado: “Por entre os escombros daquilo que fora a última capital do império de Gaza encontraram um diário com uma letra tremida, imprecisa, tímida” (*ibid.*, p. 97). Novamente, o tempo de narração é posterior ao fim de Gaza, ao fim da sua última capital, posterior à morte do próprio Manua, posterior mesmo ao achamento do diário, diferentemente do tempo presente estabelecido pela narração da história de Manua.

A narrativa acerca de Gaza, especificamente, enquanto trecho inserido no domínio da história, anuncia-se pelas brechas da narração em *Ualalapi* a partir de referências que não estão presentes no interior dos capítulos da obra. Trata-se de referências esporádicas e passageiras a fatos que só podem ser conhecidos externamente à obra, com acesso à historiografia e manuais de história, e que o texto não se detém em remontar, mas apenas a construir pequenas e ligeiras referências. Após Mudungazi se dirigir pela primeira vez aos seus guerreiros após a morte de Muzila, recolhe-se acompanhado de sua tia, Damboia, e a narrativa dá a conhecer esta cena da seguinte forma (*Ualalapi*, p. 30):

Assim finalizou Mudungazi o contacto com os guerreiros. A noite entrava. Seguido pela tia, de nome Damboia, Mudungazi dirigiu-se à palhota grande, bamboleando as carnes fartas que pouco mudariam até à morte que teria em águas desconhecidas, envolto em roupas que sempre rejeitara e no meio de gente da cor do cabrito esfolado que muito se espantara por ver um preto.

Ora, a partir de um detalhe do mais comezinho, as “carnes fartas” que o rei vai “bamboleando” ao entrar na palhota grande, dá-se acesso ao fato de que este rei, que apenas se entronizava nesta cena, será derrotado, destituído de seu poder, e levado em exílio para terra de brancos (cor de cabrito esfolado) que nunca tinham visto um “preto”. Mais do que isso, é possível saber que este rei, gordo, teria seu porte físico conservado do mesmo modo até sua definitiva morte naquele exílio. Ora, o tempo do narrado (total) em *Ualalapi* encerra-se precisamente no momento em que sua captura o leva ao pacote que o conduzirá ao seu exílio, mas a nada mais é informado,

uma vez que a obra tem seu termo nesta cena. *Ualalapi* não narra o exílio e a morte do rei. O tempo da narração, no entanto, aquele a partir do qual a enunciação se constrói, está muitíssimo distante do tempo de sua captura, de sua derrota, de seu exílio e de sua morte, e conta a história de modo objetivo, ainda que não se detenha em narrar esses detalhes. No caso específico do episódio transcrito, enfatize-se, principalmente, que a referência à morte de Ngungunhane é uma fratura no tempo da ação narrada, qual seja, especificamente, o primeiro discurso de Mudungazi após a morte de Muzila.

O mesmo fenômeno pode ser encontrado durante “A morte de Mputa”, quando Molungo intercede em favor de Mputa, consciente da inocência do guerreiro face à acusação de este ter molestado a nkosikazi (a primeira esposa do nkosi, o soberano). Quando Molungo entra em cena pela primeira vez na narrativa, solicitando a palavra, o narrador está em condições de revelar que: “Molungo, tio do soberano, homem que acompanharia o rei no infortúnio dos anos intermináveis de exílio, pedira a palavra ciente de que Mputa não cometera tal crime [...]” (*Ualalapi*, p. 47). Ora, novamente o final da vida de Ngungunhane está invocado, sem que este final esteja, definitivamente, narrado no interior de *Ualalapi*. Aqui sabe-se que Ngungunhane será acompanhado do tio, Molungo, em seu desterro, e que esse exílio ocorrerá por “anos intermináveis”, qualificados aqui de verdadeiro “infortúnio”. Ora, essa dimensão temporal dupla é reforçada pelos tais “Fragmentos do fim”, analisados adiante, mas que, agora, convém esclarecer que o provável significado do vocábulo “fim” utilizado na alcunha do termo possa mesmo ser o “fim da história de Gaza”, sem que este fim esteja definitivamente narrado de *manu propria* pelo narrador no interior da obra.

Assim como numa estrutura trágica, todas as personagens estão acometidas por uma espécie de *daímon*, uma dimensão fatal (no sentido etimológico do termo) de origem divina que, ao passo que é individual, é externa à personagem, como observa Trajano Vieira (2007, p. 29). Ao passo que o *daímon* trágico se reveste de um caráter enigmático que se abate inesperadamente sobre a personagem, trata-se de um destino que está evidente de modo subterrâneo na tragédia desde o início – é o herói trágico que persegue seu fado de modo inevitável. Ainda que assim seja, Trajano Vieira observa que, ao menos em relação ao *Édipo rei* de Sófocles, o herói trágico situa-se numa posição paradoxal entre a razão e o *daímon*, em que, ao passo que o herói deixa-se atingir por um desígnio divino, não deixa de situar-se como sujeito ativo diante desse destino, que resulta de suas próprias ações (ibid., p. 33). Como teria dito Fredrich Schiller numa expressão acerca do herói trágico muitíssimo difundida: “Tudo existe de antemão, e vai apenas se desenvolvendo. Some-se a isso o fato de que o evento, enquanto irrevogável, é por sua natureza muito mais aterrador” (Schiller, carta a

Goethe em 2 de outubro de 1797, apud VIEIRA, 2007, p. 166). Do mesmo modo, a presença de diversas formas oraculares de presságios no interior de *Ualalapi* define de antemão destinos múltiplos das personagens que são vistas, desde uma distância temporal considerável, cumprir os desígnios vindo de origem diversa: pangolins, maus agouros, sonhos terríveis, swikiros.

Do mesmo modo, assume uma dimensão daimônica, por assim dizer, o próprio destino histórico de Ngungunhane e de Gaza, que se anuncia com parcimônia nas fraturas do narrado, destino este que não se narra, mas se antevê com total clareza. No entanto, conceber que o “destino” histórico de Ngungunhane tenha origens no divino, assim como ocorre com os desígnios fatais que acometem as personagens de um modo geral, pode ser excessivo, uma vez que em nenhum momento a narrativa oferece esse dado. Ocorre que em relação ao “destino” histórico de Ngungunhane e de Gaza, *Ualalapi* lança mão de uma referência a uma dimensão narrativa externa, que está presente mas não enunciada: a história enquanto disciplina, mimetizada no suposto acesso a fontes documentais que um narrador central remonta e faz questão de nomear.

Assim sendo, narrador e narrativa não hesitam em destruir qualquer possibilidade de suspensão de sentido e antecipar o quanto for possível todos os “fins”, sejam eles das personagens e de Gaza, previstos ou não previstos pela razão sobrenatural que subjaz aos presságios e agouros. A finalidade e a implicação sócio-histórica que decorrem desse fenômeno é reconstituir pelas vias de uma nova abordagem, agora estética, uma história e uma narrativa histórica que circula no contexto de produção e lançamento da obra, precisamente em 1987. Ngungunhane não é apresentado de forma introdutória, e o relevo dado à Gaza não quer “ilustrar” a história: *Ualalapi* entra num jogo de forças que se embatem, entre fontes que se contradizem, por isso a história está dada como conhecida e pressuposta desde o início. Não há mistério, não há nada que esteja oculto e será desvendado – tudo está evidente e anunciado desde o início, assim como uma tragédia clássica atualizava e reatualizava o mito constantemente, justamente porque o mito tinha uma existência social largamente difundida. A estrutura estética do tempo dobrado de *Ualalapi* faz perceber que a narrativa de Gaza e de Ngungunhane estão implícitas e são pressupostas e têm uma existência social difundida: trata-se de um discurso preexistente no presente da narração (e não do narrado). Mas para que esse aspecto reste evidente, se faz necessário uma análise à diversidade de materiais que compõe *Ualalapi*.

2.2.3 Pluralidade de vozes

A outra característica que carece de ser analisada e complementa todas as demais é precisamente a pluralidade de vozes que se ladeiam no turno narrativo em concorrência com uma voz narrativa central. A essa pluralidade de vozes, acresce-se um numeroso acervo paratextual composto de inúmeros excertos da mais diversa origem. Todo esse material aglomerado na organização estética de *Ualalapi* contribui para que a narrativa se constitua do conjunto obtido pela justaposição de cada um desses materiais. Como essa justaposição é uma articulação muito mais que abrangente a toda a obra e é traço definitivo com implicações na ordem do social e do histórico, também essa característica será tratada como uma estrutura estética passível de análise e posterior interpretação.

A primeira forma de articulação dessa pluralidade de vozes se refere precisamente à presença de um narrador primário central que eventualmente “perde” o turno narrativo, por assim dizer, para personagens que, através de estratégias específicas, “tomam” o turno e passam a narrar a sua versão da história enunciando-se em primeira pessoa. A primeira vez em que isso ocorre no interior de *Ualalapi* se encontra no primeiro discurso de Mudungazi, antes de se tornar Ngungunhane, no momento em que o narrador o apresenta (*Ualalapi*, p. 28-30). O trecho se inicia com uma construção discursiva que tem lugar no trecho e compõe um narrador em terceira pessoa que apresenta Mudungazi e descreve o tom adotado por ele no início de seu discurso. A tópica do discurso da personagem em questão é apresentada por esse narrador em terceira pessoa: “Mudungazi começou o seu discurso (...) afirmando que as coisas da planície não têm fim” (p. 28), em que a expressão “afirmando que” caracteriza um discurso indireto evidentemente transcrito na malha narrativa pela voz deste narrador em terceira pessoa. Ocorre, no entanto, que no parágrafo seguinte a voz de Mudungazi, despojada de mediações narrativas (o discurso indireto), sobe ao primeiro plano, ao turno narrativo, por assim dizer, e é possível ouvi-lo já a dizer: “Há muitas e muitas colheitas que aqui chegamos (...)” (ibid. id.). O que se tem, então, é que o primeiro discurso de Mudungazi não é mais narrado a partir de uma mediação objetiva de um narrador central em terceira pessoa, mas trata-se do próprio Mudungazi a discursar (em “primeira pessoa”, se o contrário fosse possível) na malha textual que compõe a narrativa.

A maior parte das vezes em que Ngungunhane aparece em cena para decretar qualquer ordem ou emitir qualquer juízo o mesmo procedimento estético se repete. A mediação do narrador central primário em terceira pessoa serve às falas de Ngungunhane somente como introdução e construção de uma situação de fala, a partir da qual o próprio nkosi aproximar-se-á e, sem maiores esclarecimentos por parte de qualquer instância, tomará abruptamente a palavra. Inúmeros são os

exemplos de *Ualalapi* em que o mesmo fenômeno relativo aos discursos e decretos de Ngungunhane se repetem. O capítulo “A morte de Mputa” apresenta exemplos significativos, como quando se narra que a nkosikazi, a primeira mulher do nkosi, vai até Ngungunhane para lhe denunciar a afronta que recebera de Mputa, e o rei promete vingança (*Ualalapi*, p. 45, sublinhado inserido na transcrição):

[O] rei que jurara pelo avô Manicusse que Mputa, cão sem nome e história, beijaria a terra por todo sempre, porque palavras de tal malvadez não eram permitidas no seu reino, e muito menos à mulher dum rei cujo respeito os súbditos lhe deviam prestar com toda serventia, e dizendo isto com gestos largos e o rosto contraído, mandou o chitopo [...] convocar a grande assembleia [...] pois uma afronta à sua mulher era um ultraje para si, rei de terras vastas, e a todo o povo do seu império que lhe deve dignidade e o orgulho de serem homens pois fui eu e todos os que me precederam que dissipamos a noite infindável que cobria essas terras [...].

Ora, nesse excerto as mediações por parte do narrador central que introduz Ngungunhane em ordens numa situação de fala são muitas, sobretudo quando há descrição do estado de ânimo e a ordem do soberano: “dizendo isto com gestos largos”, “mandou o chitopo”. A sequência de orações justapostas sem uma pontuação que as interrompa em sequência frenética é correlata à pressa descrita do rei. Isso faz com que o período se encontre num ritmo acelerado. Com a mesma velocidade com que transcorre o trecho, Ngungunhane assume o turno narrativo de modo totalmente corriqueiro, abstraem-se os termos essenciais à oração, tem-se: “o povo lhe deve dignidade pois fui eu e todos que dissipamos a noite”. O pronome pessoal se refere ao rei, e após o “pois” é o próprio rei que se enuncia. A oscilação dos turnos é abrupta e rápida, e não admite maiores introduções e preparações. O mesmo procedimento estético ocorre no capítulo “O último discurso de Ngungunhane” em que, cessadas as construções relativas à descrição de uma situação de fala, o rei começa seu discurso do seguinte modo (*Ualalapi*, p. 15): “[...] como agora em que Ngungunhane dizia a todos, podeis rir, homens podeis aviltar-me [...]”. A oscilação da terceira pessoa para a primeira é tão abrupta como as demais. Outros exemplos desse fenômeno merecem ser registrados, como por exemplo, quando Damboia, acometida pela doença que a mataria, ordena o cancelamento do nkuaia, ritual que anunciava a estação das colheitas (ibid., p. 62):

Por isso, dizia Ngungunhane, mais importante era ela [Damboia] que os assuntos do império, e enquanto eu estiver vivo as assembleias podem faltar, eu represento a todos, homens, mulheres, velhos e crianças deste império sem fim [...].

Ou ainda, quando a doença de Damboia se converte num terrível abalo à ordem climática, e Ngungunhane intenta acalmar os súditos (ibid., p 64):

Nos primeiros dias era normal ver Ngungunhane dirigir-se aos arredores, acompanhado pelos maiores do reino, e contemplar aquela chuva azeda, apelando para a calma, tudo vai passar, a gazela não dança de alegria em dois lugares, homens, é preciso calma, muita calma.

Resulta dessa estrutura que dá forma aos discursos de Ngungunhane que o poder e despotismo do rei é tão grandioso que se torna impossível fazer-lhe as vezes quando é momento de narrar sua própria fala – como se seu poder fosse tão grandioso no interior de *Ualalapi* que ele prescindisse até mesmo de um narrador onisciente alheio a si. Há a ocorrência de que ao menos uma personagem tenha acesso ao turno narrativo do mesmo modo que Ngungunhane o faz, com implicações distintas. Refere-se ao momento em que Molungo, o tio de Ngungunhane intercede contra a pena de morte que o rei sentencia sobre Mputa. De posse da palavra, utiliza-se de inúmeros elogios que colocam Ngungunhane como “protagonista primeiro e único que a História registrará”, de modo que o nkosi estivesse satisfeito com os elogios e tivesse a ira abrandada. A forma como a intervenção de Molungo chega à narrativa, no entanto, é precisamente a tomada de assalto do turno narrativo das mãos do narrador central. Talvez o direito de Molungo à posse da palavra por assalto só possa ter ocorrido deste modo na narrativa por que tenha havido prévia anuência de Ngungunhane, porque se tratava de alguém experiente e arguto, alguém da família do nkosi, e também devido à pressa que o tio tinha de abrandar a pena de Mputa, face à consciência de que o guerreiro fosse inocente. Veja-se (*Ualalapi*, p. 47):

Este [Molungo], com a argúcia que a vida ensinara, disse ao rei, em jeito de síntese, que a morte não seria digna para um homem que ousou cobiçar o corpo da rainha. Era necessário um castigo brutal e memorável na mente dos súbditos; por que não cegá-lo como faziam os tsongas em tempos que não importa recordar? Caso faças isso o teu poder imperial sairá fortificado nestes tempos tumultuosos em que homens da cor de cabrito esfolado assediam teu reino vasto. Cegai-o, imperador, perante os seus [...].

Há outros procedimentos estéticos narrativos que concorrem com a constância da voz narrativa central além da tomada do turno narrativo de assalto. Trata-se de um tipo de composição caracterizada pela voz narrativa central como “comentários” ou “palavras” que são “próprias do vulgo”. Trata-se de vozes anônimas que surgem sem nenhum tipo de mediação na malha da narrativa e tecem comentários judiciosos sobre os episódios que ocorrem em primeiro plano, algumas vezes são comentários maldosos, desempenhando uma função narrativa muito próxima de um coro trágico (novamente, a recorrência de caracteres trágicos na obra).

Esse procedimento é verificável durante o mesmo episódio do julgamento de Mputa em que a narrativa é interrompida por travessões que representam um diálogo entre um tal “avô” e um “filho”. Neste diálogo, o avô concorda com a condenação de Mputa, uma vez que o soldado “esqueceu-se que a trovoada produz chuva” (*Ualalapi*, p. 48); contrariando a opinião do avô, o “filho” questiona-se sobre o porquê uma mulher de rei era tão sagrada a ponto de nunca poder ser assediada: “O que ela tem entre as coxas outra mulher não terá?” (p. 48). Para que o diálogo se

conclua, no entanto, o avô pede silêncio ao “filho”, de modo que possam assistir ao desfecho do julgamento, como se fossem espectadores e falassem presentes no acontecimento: “Se Mputa tem razão sairá ileso, pois o macaco não se deixa vencer pela árvore” (p. 49).

Também no capítulo “O cerco ou fragmentos do cerco”, após a terrível matança que os nguni procedem entre os chope, os subitens VIII e X representam o mesmo tipo de interrupção dialogal da narrativa para a construção de comentários corais sobre os sucedidos. O subitem VIII traz travessões que descrevem de modo lacônico e telegráfico o terror da matança, sem que essa descrição venha compor um diálogo precisamente, uma vez que cada travessão complementa o sentido do anterior trazendo apenas palavras ou períodos curtos que definem a matança: “– Chamas. Sangue. Gritos. Choros. Morte. Fuga.... / – Cadáveres. / – A solidão acima de tudo. O silêncio depois da matança. O mundo sem sentido que fica. O vazio que paira depois do crime. / – A morte não está com os mortos. / – A morte ficou nos intrépidos guerreiros de Maguiguane” (*Ualalapi*, p. 87-88). Já o subitem X é composto por dois travessões e um parágrafo que representam um diálogo especulativo a respeito de saber se Ngungunhane teria se regozijado ou não com a matança entre os chope. O último travessão, por sua vez, apresenta-se como uma opinião acerca da reação do nkosi: “– Não, creio que não. O único gesto que fez foi agradecer aos guerreiros pela batalha heroica e recolher à cubata sem contemplar a cabeça de seu inimigo” (ibid., p. 89).

Outro episódio em que ocorre uma construção estética que pode se enquadrar nestes “comentários do vulgo” está no capítulo “O diário de Manua”, após o filho de Ngungunhane regurgitar por todo o convés do navio. Após a limpeza do navio, alguns portugueses concentram-se no convés a conversar, em termos muito racistas, acerca da inutilidade da colonização portuguesa naquelas terras. Após o desembarque de Manua, introduz-se um longo período em que, após a introdução de algumas falas anônimas pelo discurso indireto, acrescentam-se falas que se sucedem com um mesmo vocativo: “compadre” (p. 103-104), a ver: “Alguns estavam atemorizados pelas histórias que os passageiros contaram, pois não foram poucos os que afirmaram que o moço, além de vomitar, meteu o vento pelos camarotes adentro [...] E o pior compadre, foi a vez que acordámos sobressaltados com os peixes que entravam pelos lençóis adentro”. Durante a conversa, os tais “compadres” (cujos turnos se embaralham, sem travessões, restando somente à lógica discursiva desbaratar quem é que fala e quem é que responde) concentram-se em contar sortilégios e maravilhas frutos da “bruxaria dos pretos” no “sertão”. Além disso, fazem referência aos “Albasine,

uns mulatos” [sic] que estariam em condições de hospedar Manua (p. 105), e ao fato de que consideram que “o vinho é o negócio forte aqui. É da raça, bebem que nem uns cães”²⁶ (p. 104).

Outro tipo de narração ocorre novamente no capítulo que leva por nome “Damboia”. Este capítulo principia com o narrador central, mas desta vez, mostrando que a narrativa acerca da história de Damboia precisa ser respaldada por testemunhos que funcionam aqui como “fontes”, por assim dizer: “Tirando o dia, a hora, e pequenos pormenores, todos foram unânimes ao afirmar que Damboia [...] morreu de uma menstruação [...]” (*Ualalapi*, p. 61). Em seguida, ao longo do capítulo, ao questionar a respeito do dia em que Damboia sentiu a hemorragia pela primeira vez, o narrador central afirma que as opiniões divergem, e portanto, nomeia estas vozes divergentes. Fala então de Malule, que teria guardado a casa de Damboia dos “olhares intrusos”. Segundo o relato deste Malule, o dia em que a hemorragia de Damboia chegara teria sido repleto de sinais naturais que ali funcionam como um presságio da desgraça, um “vento maldito” que arrasava tudo: como se toda a natureza estivesse partilhando o mesmo infortúnio, que, além de estendido à natureza, é também estendido ao reino, uma vez que “os homens, tremendo, recolheram tudo o que de essencial tinham fora das cubatas e entraram nas casas que gemiam com o vento e esperaram pela noite, rogando aos espíritos a cessação imediata daquele vento maldito” (p. 64).

É preciso atentar, no entanto, para o fato de que o relato acerca do dia em que Damboia sentira pela primeira vez o “sangue viscoso” principia pela introdução de uma situação de fala pelo narrador perscrutador que “consulta” Malule: “Malule, que guardara a casa sinistrada de olhares intrusos, dissera-me que nesse dia [...]”. Em seguida, esta mediação se perde, e o relato transcorre sem que haja qualquer referência a quem está, de fato, narrando o episódio. Na verdade, é Malule quem fala, agora como narrador, e só é perceptível que os narradores não são exatamente os mesmos e se alternaram quando o primeiro narrador, aquele que havia apresentado Malule, interrompe o relato deste (*Ualalapi*, p. 65-66):

Pécoras, bestas sem nome, eram elas que levavam no saco histórias inventadas, dizendo que Damboia sofria da doença do peito que faz vomitar sangue pela boca, mas que ela vomitava entre as coxas em paga da vida crapulosa que levava.

– Crapulosa?

– Não liguês. São palavras do vulgo. Não têm fundamento. Damboia teve a vida mais sã que eu conheci [...]. Deixa-me falar. Eu conheço a verdade. Vivi na corte... [...]

– É tudo mentira o que por aí ouviste. Da boca dessa gente só saem chifres de caracol. Inventam histórias, fazem correr palavras, dormem com elas, defecam-nas em todo lado. É tudo mentira, eu vivi na corte. [...]

²⁶ A referência à família Albasini introduz uma reflexão acerca dos irmãos José e João de *O brado africano*. A referência ao vinho, se refere à complexa questão do chamado “vinho de preto” em Moçambique, na qual o próprio João Albasini foi um dos principais polemistas. Cf. a esse respeito ROCHA, 1996, CAPELA, 1996 e ZAMPARONI, 1988.

Os olhos coriscaram na noite. Colocou duas achas no fogo que morria e recusou-se a abrir a boca. Não insisti.

Ressurge então, tergiversando Malule, aquele narrador central que até então tinha o tinha consultado acerca da integridade de Damboia. Este narrador central que interpela Malule parece querer encontrar, na fala do guarda, razões que provassem que a terrível doença de Damboia era, na verdade, uma punição pelo seu mau proceder. Malule recusa veementemente essa hipótese, negando que Damboia fosse algum tipo de devassa. Inclusive, o relato apresentado por Malule está em condições de provar que toda a natureza e todo o reino padeceram do mal que atingia Damboia, substancializado até mesmo nas condições climáticas e em certos prodígios que tiveram vez durante aqueles dias. Não deixa de ser notório o fato de que, malgrado as insistências do narrador primário, a discussão se encerra sem uma conclusão, não é possível saber se Damboia foi uma devassa ou se foi uma mulher proba. Sem conseguir obter de Malule uma afirmação terminante, o antigo guarda se cala e o narrador primário acha por bem não insistir.

A situação narrativa a respeito da reputação de Damboia encontra-se plena de contradição quando o narrador central desta vez trata com Ciliane, serva de Damboia. O mesmo fenômeno que ocorreu com Malule ocorre também com Ciliane, ou seja, sua fala principia como discurso indireto e rapidamente ascende ao discurso direto, tomando o direito da narração: “Ciliane, que fora serva de Damboia, contou-me com sua foz roufenha, uma versão diferente, afirmando que [...]. Pela manhã [Damboia] conversou com o curandeiro” (*Ualalapi*, p. 66). Ciliane defende veementemente que Damboia houvera sido uma “megera e crapulosa mulher da corte de Ngungunhane”, que matara os homens que recusaram a sua ordem de se deitar com ela. Os últimos assassinados nesta mesma situação, Sidulo e Mosheshe, teriam lançado maldições contra Damboia, o que talvez explicasse a terrível doença que a matou. Para que o relato de Ciliane constitua-se como a perfeita contradição do relato de Malule, a narradora “por sua vez” faz questão de dizer que, no auge da agonia de Damboia, num momento em que sai de sua cubata, “notei que o Sol tinha as mesmas cores de sempre. As árvores estavam no mesmo lugar e as aves trauteavam cantigas já conhecidas desde o princípio de todos os tempos” (*ibid.*, p. 69). Ou seja, diferentemente do relato do antigo guarda, Ciliane afirma que nada no mundo natural havia se alterado devido à doença de Damboia.

A mesma estrutura que apresenta um narrador primário a investigar diversos relatos de várias origens distintas, sejam eles escritos ou não, está presente no capítulo “O diário de Manua”. Além do fato evidente do capítulo ser constituído a partir de um diário deteriorado encontrado nos escombros da “última capital do império”, o narrador faz referência a consultas em “registos da época” que

tratassem do pacote que havia trazido Manua da Ilha de Moçambique para Lourenço Marques (*Ualalapi*, p. 97). Mais adiante, o narrador se depara com o fato de que entre “1892 e 1895, ano da sua morte, o diário nada diz, pois as folhas foram comidas pelos ratos” (ibid., p. 105). Então passa a consultar quatro outras fontes distintas, quais sejam 1) Kamal Samade, que “pela capital passou, deixou suas impressões em árabe, escritas em folhas desordenadas. Pela sua pena sabe-se que Manua [...]” (ibid., loc. cit.). 2) consulta também um irmão de Manua, que leva por nome Buinsanto, “que se refugiara no Transvaal depois da queda do império, afirmou que o seu irmão Manua [...]” (ibid., loc. cit.). 3) Manhune, “que transmitira ao filho e ao neto de que Manua fora envenenado pelo pai [...]” (ibid., loc. cit.), e, por fim, 4) “Sonie, que fora a inkosikazi de Ngungunhane, contara, depois do desterro do marido que Manua estava já louco quando entrou na capital [...]” (ibid., p. 106, em tempo: será está Sonie responsável pela morte de Mputa? Aqui pode estar mais uma forma de retroação). A consulta a tantas fontes distintas faculta a este narrador afirmar dados com ambição de precisão cronológica, como quando diz que Manua “no dia de sua morte, ocorrida em Março de 1895 [...] acordou às cinco da manhã” (ibid. loc. cit.).

Também o último capítulo da obra, o “O último discurso de Ngungunhane” apresenta-se um procedimento estético semelhante a aquele de “Damboia”. O princípio do capítulo apresenta uma narração objetiva em terceira pessoa em que predomina o turno narrativo na voz de um aparente narrador central: “Virou-se repentinamente para a multidão que o vaiava, a uns metros do pacote que o levaria ao exílio e gritou como nunca [...]” (*Ualalapi*, p. 115). Logo em seguida, quando Ngungunhane passa a declamar o seu último discurso, e, como soera acontecer até aqui, ele toma o turno narrativo abruptamente, através da construção do discurso indireto livre: “os olhos reluziam e as mãos tremiam ao ritmo das palavras que cresciam, de minuto a minuto, como agora em que Ngungunhane dizia a todos, podeis rir, homens, podeis aviltar-me, mas ficai sabendo [...]” (ibid., loc. cit.). O discurso de Ngungunhane então toma corpo na narrativa, percorrendo em tom profético a respeito de um futuro tenebroso que aguardava agora a todos os povos dominados que festejavam a partida do soberano derrotado. O rancor de Ngungunhane salta à vista, assim como o gigantesco etnocentrismo nguni. Ocorre, no entanto, que o discurso de Ngungunhane é abruptamente interrompido por um travessão que enuncia uma situação de fala em que um tal “velho” aparece, pelo que se vê (*Ualalapi*, p. 116):

— Há pormenores que o tempo vai esboroando — disse o velho tossindo. Colocou duas achas no fogo e soprou. Novelos de fumo passaram pelo rosto. Pequenas lágrimas saíram dos olhos cansados e tocaram na pele coberta de escamas. Afastei os papéis. Olhei-o. Era noite.

– Era miúdo ainda – prosseguiu – quando meu avô me contava histórias de Ngungunhane. E eu tinha medo. Um medo que hoje não consigo explicar.

Ora, o narrador que apresentou Ngungunhane em sua situação de fala, e que logo perdeu o turno narrativo para o próprio nkosi, não era a tal voz narrativa central que teria consultado Malule e Ciliane no episódio de Damboia. Antes, era, por sua vez, também um “velho”, que está agora a ser consultado pela antiga voz narrativa central. Oculta, aquela primeira voz narrativa central está na posição de mero espectador, ouvindo do “velho” sua versão da história da Ngungunhane. Só deixa sua posição de espectador para obter maiores informações a respeito de pontos que considera obscuros – assim como procedeu com Malule e Ciliane. É possível entrever no detalhe algo da metodologia de trabalho que cerca essa “consulta” a velhos agentes e testemunhas daquela antiga história de Ngungunhane: quando ele afirma “Afastei os papéis” é possível deduzir que ele fizesse anotações com base no que ouvia dessas personagens, agora narradores no interior de *Ualalapi*. O tal “velho” passa então a falar de seu avô, Somapunga, fonte primeira das “histórias de Ngungunhane”, e a discutir com a voz narrativa a respeito de prováveis omissões cometidas por esse consultor (*Ualalapi*, p. 117):

– E ele [o avô, Somapunga], ao contar-me as histórias de Ngungunhane, repisava alguns aspectos que o meu pai se esquecia e que tu omitiste. E são pormenores importantes.
– Não me recordo de ter omitido nada.

Este velho que conta ao narrador central de *Ualalapi* antigas histórias de Ngungunhane, que as teria ouvido de seu avô Somapunga, compõe uma estrutura estética que dá forma, portanto, ao último discurso de Ngungunhane e que se encontra no interior de um *mise-en-abyme*: a narrativa dentro da narrativa, ou, melhor, um narrador que gera outros narradores cedendo a todos eles o turno narrativo. Essa forma estética no interior da qual está inserido o último discurso de Ngungunhane, no entanto, é algo abstruso, periférico, e pode, eventualmente, passar despercebido, uma vez que o terrível tom profético do discurso do soberano de Gaza assume com força o corpo de quase todo o capítulo e suga grande parte da massa textual em seu favor. O tom profético do discurso do nkosi, no entanto, é composto por uma sucessão de imagens oníricas e metafóricas que assumem um caráter alegórico capaz de recobrir toda a história daquele território, que é, a um tempo, a história de próprio Moçambique: a dominação cruel desempenhada pelos homens de “cor de cabrito esfolado” (*Ualalapi*, p. 118), a destruição causada por essa dominação, a guerra que se segue contrária à dominação, a orientação por “novas doutrinas que rejeitarão os espíritos, os feiticeiros e curandeiros” (p. 122), a vitória desta guerra, descrita com muita semelhança com a noite do 25 de

junho de 1975: “Exultareis de alegria ao verem subir panos na noite chuvosa da vossa vitória” (ibid., id.), e um melancólico momento final em que “haverá chefes sem súbditos” (p. 124).

Já no final do discurso existe outra interrupção do discurso do Ngungunhane para que algo da situação de enunciação descrita pela estrutura “velho / narrador central consulente” se apresente. Neste momento, o narrador central se apresenta a par do velho para complementar um aspecto da história contada, ou seja, as condições em que se deram o último discurso de Ngungunhane. Em seguida, o discurso é retomado pelo próprio Ngungunhane de modo igualmente abrupto (p. 121):

- Ngungunhane babava – disse o velho.
- E já não via ninguém.
- Pois, é isso, já não via ninguém com os olhos reluzentes. Estava no auge do discurso. E o mais impressionante eram as nuvens a desaparecerem do céu e os brancos, sem nada entenderem, tinham os cabelos eriçados.

Ao final do discurso de Ngungunhane, o velho assume o turno narrativo definitivamente para narrar a entrada do soberano no navio, e de como lá do interior todos puderam ouvir seu lamento em voz de “barítono”. Enquanto fala, o velho manipula o fogo, e a voz narrativa central consulente toma o turno narrativo por sua vez para narrar esses momentos: “[O velho] Levou duas achas ao fogo e soprou” (p. 125). Por fim, após narrar que o império havia “desabado para todo o sempre”, o narrador consulente dialoga mais uma vez com o velho para, por sua vez, tomar a palavra novamente e, em um parágrafo, concluir *Ualalapi* (ibid., loc. cit.):

- É isso, redarguiu o velho. – Já tinha desabado [o império]. Os portugueses venceram.
- Mas perderam num campo mais vasto.
- Ngungunhane tinha predito.
- Tem razão. Não vai dormir?
- Vou dormir aqui, junto ao fogo.
- Levantei-me. Estava cansado. [...] Comecei a afastar-me da fogueira. Com a cabeça apoiada entre as mãos o velho soluçava. Comecei a andar depressa. Não sei porquê mas à medida que ouvia o choro do velho apressava o passo [...]. E eu afastava-me da cubata, do meu quarto, e atirava-me à noite de luar. Algo me intrigava no velho e no discurso de Ngungunhane.

É possível depreender entre tantas vozes se ladeando em disputa pelo turno narrativo de *Ualalapi* que essa disputa está posta como uma estratégia estética formulada para a narração da história de Ngungunhane desde sua entronização até sua queda e consequente exílio para as terras portuguesas (em 1895 o nkosi é capturado e enviado para Lisboa, onde permanece até 1896 – em seguida é encaminhado para o definitivo exílio nos Açores onde viria a falecer em 1906). Esta forma de narrar através da multiplicidade de vozes concorrentes que disputam o turno narrativo com um narrador central que depende do depoimento e da narração alheia, no entanto, fomenta um ambiente de contradição e incerteza por princípio, uma vez que se apresentam apenas versões,

perspectivas, abordagens e testemunhos distintos de diversas experiências pessoais e históricas relativas à Gaza e ao reinado de Ngungunhane. A voz narrativa central não impõe nenhum tipo de correção histórica ou censura aos depoimentos, nem tampouco evidencia qualquer seleção entre os depoimentos em busca dos mais acertados e fidedignos, pelo contrário, os expõe assim como eles se sucedem, e, inclusive, quando discorda ou encontra pontos contraditórios nos depoimentos, interpela os consultados – e esse processo de questionamento encontra-se exposto na malha narrativa com todo o naturalismo. Ora, essa estrutura estética “polinarrativa”, por assim dizer, precisa, necessariamente, ser conectada com outro fator estético de igual monta na economia estética de *Ualalapi*. Trata-se, efetivamente, de uma quantidade imensa de citações, epígrafes, excertos de cartas e de documentos oficiais, dedicatórias, versículos da Bíblia, enfim, diversos textos que, acoplados aos trechos narrativos iminentemente autorais, formam um acervo paratextual considerável.

Parte relevante desse acervo paratextual está afixado em trechos que antecedem os capítulos propriamente ditos que levam por nome “Fragmentos do fim”, que são enumerados de 1 a 6. Um provável motivo para que se chamem “do fim”, salvo engano, é que todos os tais “fragmentos” se referem à história de Gaza após as investidas portuguesas que culminaram na destruição do império nguni em 1897, e, portanto, narrariam o “fim” da história de Ngungunhane. Contrariamente aos capítulos autorais, que conservam a multiplicidade de testemunhos de experiências históricas endógenas, ou seja, de indivíduos africanos envolvidos nas dinâmicas sociopolíticas internas de Gaza, os “Fragmentos do fim” ressaltam documentos, cartas, depoimentos de europeus relacionados à chamada Campanha de Gaza. Desfilam nos “Fragmentos do fim” textos de suposta autoria atribuída a personagens como Ayres D’Ornellas (1866-1930), militar português envolvido nos combates que tomaram Marracuene e Inhambane; Dr. George Liengme (1859-1933), médico e missionário suíço, ligado à Missão Suíça e que teria inaugurado um posto médico e a missão no interior de Mandlakazi, centro de poder político de Gaza; o coronel (Eduardo) Galhardo (1845-1908), militar e diplomata português reconhecido pela tomada de Mandlakazi e Coolela; Mouzinho de Albuquerque (1855-1902), oficial de cavalaria português responsável pela captura de Ngungunhane, e, posteriormente governador geral de Moçambique²⁷; o conselheiro (Joaquim da Graça) Correia e Lança (1856-1900), que era governador geral da província de Moçambique quando Mouzinho capturou Ngungunhane

²⁷ A imagem de Mouzinho de Albuquerque em Moçambique teria uma história peculiar: durante o Estado novo português, o centro da então Lourenço Marques teria uma praça com seu nome e receberia uma estátua num fabuloso monumento que teria por título “Homenagem da Colónia de Moçambique ao Herói”. Esta estátua hoje está na Fortaleza de Maputo, e no centro da praça, hoje chamada Praça da Independência, encontra-se uma estátua do presidente Samora Machel.

em 1895 e derrotou Gaza em 1897. O último dos “Fragmentos do fim”, que leva o número (6), é o único a trazer um excerto que não se trata de algum documento escrito atribuído à algum europeu: trata-se dos primeiros versos do último discurso de Ngungunhane em língua zulu, seguida da tradução em português, a saber: “Jamais me vistes em vossas casas... / É verdade que me vou, mas sereis escravizados / com as vossas mulheres” (*Ualalapi*, p. 109).

Além dos “Fragmentos do fim”, os capítulos propriamente ditos são antecédidos de dedicatórias e epígrafes, em sua maioria compostas por versículos da Bíblia, que estabelecerão provável relação com o interior do capítulo que antecede: o capítulo “A morte de Mputa” é antecedido de uma miscelânea composta por versículos extraídos do Livro de Jó, entre os capítulos 38 (e não 39 como *Ualalapi* credita) e 42, em que Jó se mostra contrito diante da onipotência divina contra a qual não pode apresentar argumentos; antecedendo o capítulo “Damboia”, encontramos três versículos (6, 7, 8) do Apocalipse, capítulo 18, em que a grande Babilônia é castigada na mesma medida em que ostenta sua luxúria; antecedendo o capítulo “O último discurso de Ngungunhane” encontramos a transliteração de dois versículos do Evangelho segundo Mateus, capítulo 24:7,8, em que o mesmo tom profético utilizado pelo Ngungunhane em seu discurso tem eco na profecia de Jesus anunciando o “princípio das dores”, quando nações e reinos se enfrentariam no fim dos tempos.

Ora, todo esse acervo paratextual acoplado ao corpo narrativo da obra conserva uma funcionalidade narrativa ao lado das vozes dos narradores no interior do corpo do texto e também dos excertos inseridos nos “Fragmentos do fim”. Maria Fernanda Afonso, que, a propósito, classifica *Ualalapi* como um “xadrez paratextual” (2004, p. 297), observa que isso estabelece “uma relação dialógica” com o corpo de textos narrativos, de modo que esses capítulos narrativos estejam somente “aparentemente isolados”, uma vez que se encontram “unidos por uma progressão de sentido que provém da visão do passado colonial até à evocação do presente, representada no discurso escatológico de Ngungunhane” (ibid., p. 300). Segundo a hipótese de Afonso, a utilização de todas essas estruturas estéticas organizadas no interior de *Ualalapi* representa “uma tal vitalidade de recursos literários” que permitem à obra “situar-se no centro da imbricação de gêneros literários” (ibid., p. 302). E é justamente por conta desse apelo a diversos gêneros mistos unificados por um trabalho autoral que mais parece uma curadoria entre testemunhos de diversas ordens do que uma autoria convencional que *Ualalapi* já se tornou um exemplo clássico de uma discussão genérica: afinal, a que gênero pertence *Ualalapi*?

2.3 Economia estética e fatura histórica

Ora, o panorama estrutural obtido com a análise detalhada de cada uma das três estruturas de *Ualalapi* precisa ser visto em face de uma complexa imbricação que cada estrutura estabelece com as demais, de modo que isso possa constituir, como quer Maria Fernanda Afonso, uma única progressão de sentido. Com efeito, a imagem mais patente a esse complexo poliestrutural, poligonal e polifônico de *Ualalapi* é a do fragmento e da fratura, da impossibilidade de conciliação. No entanto, cada uma das “partes” que compõem a obra contribuem a seu modo para uma composição em mosaico de um sentido total para a obra. A partir da última estrutura estética aqui chamada de pluralidade de vozes, foi possível perceber como existe, afinal, uma instância autoral central e primária, cujo trabalho é remontar relatos e organizar a profusão de narrativas que obtém a partir de um processo muito próximo ao de uma pesquisa de fontes históricas. Na organização que propõe, acumulam-se diversos testemunhos documentais, orais e escritos, de uma diversidade acachapante. O resultado da organização que esse narrador propõe é o próprio *Ualalapi*, de modo que esse narrador, embora narrador de fato em grande parte do tempo, desdobra-se também numa espécie de curador de múltiplos testemunhos. Logo, seguir esse narrador-curador (que se revela de modo muito ligeiro, pelas brechas da obra), revelará, sim, um macro-enredo com um sentido de uma progressão só: ascensão, estabelecimento e fim do reinado de Ngungunhane a frente do império de Gaza.

Organizando todas as dimensões temporais e estruturais de *Ualalapi*, é possível sistematizar sua composição segundo um esquema visual como descrito na tabela abaixo: o etnocentrismo nguni trata de construir uma analogia a um tempo presente que não se refere exclusivamente a Gaza, mas também ao tempo presente da narração, momento em que o narrador-curador organiza a multiplicidade de relatos, ocasionado pela estrutura da pluralidade de vozes, num todo orquestrado a partir do qual é possível depreender um supra-enredo que narra a história de ascensão, apogeu e queda de Ngungunhane como soberano de Gaza. Resulta disso, portanto, que há diversas camadas temporais sobrepostas na obra, chamadas aqui de tempo dobrado, que revelam diversos eixos temporais distintos, contendo suas próprias narrativas. Como se vê na Tabela 1, a seguir, em que cada linha representa um eixo temporal distinto.

Tabela 1: Economia estética de Ualalapi.

final do romance, o final de Ngungunhane, o final de Gaza e o final da história, tudo absolutamente explícito, desde o início. O que está em questão não é a história factual, afinal, mas sim como a história pode ser composta, construída e reconstituída a partir de inúmeros testemunhos documentais, sejam eles de qualquer origem.

Por fim, organizando as três estruturas de *Ualalapi* de modo que se imbriquem todas, revela-se que o “etnocentrismo nguni” reconstrói uma forma de poder nguni hegemônica e opressiva por analogia à colonização civilizatória portuguesa e pela operacionalização do discurso do desenvolvimentismo modernizador, progressista e excludente do Estado socialista; para fazer isso, no entanto, o “tempo dobrado” toma a narrativa histórica como ponto passivo, problematiza e questiona sua composição e estruturação a partir das fontes, deixando implícito que aquela narrativa era corrente e muito bem conhecida à altura, e por isso nunca suspende o sentido ou vela quaisquer finais; e, por fim, a “pluralidade de vozes” apresenta de modo estético esse “narrador-curador” em seu trabalho de “tratamento de fontes”, articulando e organizando esses diversos testemunhos documentais orais e escritos, e faz o seu “trabalho” à frente dos olhos do próprio leitor, enquanto lê *Ualalapi* revelando todos os sinais de discordância, contradição e inconciliação narrativa acerca de Gaza e Ngungunhane.

Terceira parte

Unidade e diversidade

3 A gravitação das formas: épica e anti-épica em Moçambique

Toda a tentativa de uma épica verdadeiramente utópica está fadada ao fracasso, pois terá, subjetiva ou objetivamente, de ir além da empiria, e portanto de transcender-se no lírico ou no dramático. E essa transcendência nunca será frutífera para a épica.

Georg Lukács. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000, p. 44.

É possível depreender da análise crítica de *Ualalapi* que a obra é formada por um caleidoscópio formal que aponta para uma pluralidade de articulações estéticas capaz de gerar uma hibridação que constrange o ato crítico, muitas vezes cioso por definir seu gênero específico, algo entretanto sempre fugidio neste caso – como será discutido a seguir. Esta análise pretende perfilar hipóteses para que tal caleidoscópio formal possa ser interpretado desde o ponto de vista de seu valor social e histórico: para isso, é preciso recuperar a história da gravitação dos gêneros literários em Moçambique e conectá-la ao caso de *Ualalapi*. Além disso, é preciso pensar como a definição de uma poética revolucionária em razão do Estado independente em Moçambique se relacionará com as articulações formais da obra de 1987 no jogo intrincado de diálogos e referências de algum modo recíprocas. Tal proposta pretende trazer subsídios da teoria literária e dos estudos do gênero para que alguns métodos de abordagens das formas possam ser mobilizados, bem como a história dos gêneros em suas especificidades.

A mobilização de subsídios da teoria literária para o tratamento dos gêneros no caso moçambicano, ademais, já havia sido pressentida como uma necessidade premente para o professor Lourenço do Rosário (em excerto discutido no início deste trabalho), quando ele solicitava que seria necessário recorrer à “teoria literária” para se encontrar “elementos que expliquem estas oscilações aqui trazidas em jeito de subsídio à abordagem do romance, enquanto marco na história da literatura moçambicana” (ROSÁRIO, 2001, p. 25). Ora, uma vez analisadas formalmente tanto a poética constituída em razão do Estado quanto a explosão formal de *Ualalapi*, cumpre agora perceber como tais articulações estéticas podem ser compreendidas na sua constituição histórica enquanto gêneros literários *per se*, suas abordagens específicas, e, finalmente, de que modo as obras moçambicanas se articulam com tais constituições históricas, adotando expedientes com singularidade e respondendo a dinâmicas históricas que são próprias do campo literário moçambicano. Em outras palavras, é necessário, enfim, refletir acerca de como a inovação formal proposta por *Ualalapi* em 1987 se

relacionará com a adoção de expedientes romanescos que favorecerão uma constituição antiépica que subverterá a narrativa heroica, épica, teleológica e jactanciosa da poesia de combate.

Não se trata exatamente de remontar a história do romance enquanto gênero para definir o momento em que o romance nasce ou morre em Moçambique (como foi a inquietação de parte da crítica), mas sim de perceber que os expedientes próprios dos gêneros literários constituídos historicamente são apropriados e ressignificados no contexto moçambicano de acordo com novas demandas, pressões e impulsos que são específicos do campo. Isso é especialmente relevante para visualizar a constituição da literatura moçambicana como um espaço de disputas e debates no estabelecimento das hegemonias sociais e políticas do período, revelando, por meio da análise das estruturas estéticas das obras em análise, dimensões de significados completamente imbricados com a história social, cultural e econômica. Para isso, procede-se a seguir a uma discussão da constituição da épica e da antiépica em relação ao romance enquanto gênero, seguida de uma análise que perscrutará os modos como as obras moçambicanas em análise se relacionam com tais expedientes estéticos e, por fim, o delineamento de um painel histórico e contextual, tanto literário quanto social, de como tal discussão pode extrapolar as obras inseridas no *corpus* desta tese.

Antonio Candido, no clássico *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2013 [1959]), trata da composição dos primeiros traços de uma literatura romântica brasileira como “posição de espírito e da sensibilidade” (ibid., p. 341), a partir do advento do grupo envolvido na elaboração da revista *Niterói* (1836), que conta com Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre e Gonçalves Dias, que, segundo a argumentação do crítico, “consolida o romantismo” (ibid., p. 401). Após tratar desses momentos, o crítico precisa analisar o surgimento da ficção em prosa no Brasil, que se tornará, a seguir, um gênero privilegiado para a literatura romântica brasileira. Segundo Candido, será com o surgimento do romance enquanto gênero no romantismo brasileiro que se completará o panorama daquilo que chama de “Nacionalismo literário” (ibid., p. 429), já que apresentava uma forma de expressão da “realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades expressivas do século XIX” (ibid., loc. cit.). Buscando compreender, em seguida, por que o romance logra obter um verdadeiro “triunfo” durante o romantismo, Candido define que o romance se abre à característica de ser “complexo e amplo, anticlássico por excelência, é o mais universal e irregular dos gêneros modernos” (ibid., loc. cit.).

Conservando relativa equidistância da poesia lírica e “do estudo sistemático da realidade”, o romance trataria de realizar a ligação entre essas diferentes formas de produção do conhecimento humano, e, justamente porque percorre a distância entre uma forma e outra, toca locais inacessíveis a ambas. Essa característica, além de fazer com que o romance se apegue essencialmente a uma dimensão cotidiana que lhe atribui sempre verossimilhança, amplia a “largura do seu âmbito”, levando-o a “romper com as normas que delimitavam os gêneros”, “roubando” de todos os demais gêneros meios técnicos específicos que, por se aglomerarem numa nova forma estética, caracterizam o romance justamente como a mais aberta de todas as formas genéricas (ibid., loc. cit.). O tal triunfo do gênero no romantismo, segundo Candido, se deve a esse “motivo de natureza artística” (ibid., p. 430), acrescido de outros de ordem sociológica, como ampliação do leitorado, que demandava uma forma acessível e adaptável à imensurável diversidade de gostos, acrescido da avidez pelo detalhe histórico e sociológico que fez o romantismo se interessar pelo estudo do cotidiano. Compreendido esse advento do romance no romantismo, Candido está em condições de concluir que (ibid., loc. cit.):

Há pois, no romance, amplitude e ambição equivalentes às da epopeia; só que em vez de arrancar os homens da contingência para leva-los ao plano do milagre, procura encontrar o miraculoso nos refolhos do cotidiano. Mesmo o romance fantástico e tenebroso não escapa às limitações de tempo e espaço, embora as distenda até à fantasia; reciprocamente, a descrição minuciosa e fiel do “pedaço de vida” recebe nele um toque de fantasia inevitável, como a que empresta movimento quase épico às lavadeiras do *Assommoir*.

Neste argumento, o romance situa-se aquém da linguagem eloquente da epopeia antiga uma vez que tem rebaixado o seu assunto ao cotidiano e ao comezinho. Ora, Antonio Candido define com muita mestria os motivos estéticos, históricos e sociológicos que levaram o romance ao seu triunfo no final do século XVIII e durante todo o século XIX, e a mestria torna-se muito maior quando o crítico analisa a ambiência do gênero no romantismo brasileiro. No entanto, quando há de descrever o que caracteriza o romance enquanto gênero, acaba, justamente, por entrar no torvelinho teórico que acaba encontrando uma definição para o que seja o gênero romance através de um paradoxo e de uma negativa: o romance é um gênero que tem liberdade suficiente para abarcar todos os demais gêneros e não se constituir por uma qualificação genérica específica – este é o paradoxo (define-se o gênero pelo estatuto de não-gênero, ou de supra-gênero); e o romance é o gênero que se afasta do épico, devido a uma quantidade mais ou menos convencional de variáveis que costumam ser comuns a diversas abordagens teóricas, destacando-se, sobretudo, sua configuração indecorosa e a centralidade do comezinho – esta é a negativa (define-se o romance por aquilo que ele não é e contra o que ele existe, o épico).

Com efeito, ao analisar o romance justamente nos termos de um “gênero indefinido”, Marthe Robert (2007) analisa o prestígio ascensional do romance que, desde a completa desconsideração de que goza nos inícios do século XVIII, enquanto gênero menor, passa a ser o gênero que é “o único a reinar na vida literária, uma vida que se deixou modelar por sua estética e que, cada vez mais, depende economicamente de seu sucesso” (ibid., p. 13). Segundo Robert, a “única lei” do romance é justamente a da “expansão indefinida”, que, justamente por ser assim, abole o decoro aos antigos gêneros clássicos, que ela define em termos de “antigas castas literárias”, e “apropria-se de todas as formas de expressão”, construindo benefícios do ponto de vista de sua fatura estética sem que se sinta constrangido a justificar o emprego desses métodos expressivos (ibid., loc. cit.). É justamente a dependência de outras formas expressivas que o romance pretende aglomerar sob si que se impõe, por fim, como única regra formal válida de modo genérico, acrescido de outra dependência, agora em relação às “coisas reais cuja verdade pretende enunciar”: é justamente na concepção dessas duas dependências, uma, da incorporação dos demais gêneros e outra da realidade, que Robert afirma que o romance vive em situação de um “duplo parasitismo” (ibid., loc. cit.). Consciente do problema que acarreta a definição teórica do romance enquanto gênero através do paradoxo existente nas teorias do romance que enfatizam a excessiva liberdade do gênero justamente em ser um grande gênero agregador, Marthe Robert coloca a questão de fundo teórico que subjaz ao recurso argumentativo do paradoxo (ibid., p. 14):

[...] se o romance é indefinido e até certo ponto indefinível, constituiria ele ainda um gênero e poderia ser reconhecido como tal? [...] Podemos conceber uma teoria do romance que, fundada em certos princípios necessários, suficientes e relativamente estáveis, gerasse previamente uma classificação racional das obras e, depois, uma crítica livre, ao menos em parte, de seu empirismo, se não de seus preconceitos?

Malgrado a inescapável e complexa indefinição do romance enquanto gênero que repousa no fundo da teoria da literatura, Marthe Robert observa que a utilização instrumental do termo “romance”, enquanto gênero, prossegue cada vez mais ativa e operacional, tanto no mercado literário (2007, p. 15-16), quanto no meio crítico e teórico (p. 21) – tudo isso apesar da crescente e cada vez mais inatingível “anarquia do gênero”. “Como não existe crítica sem lei geral”, observa ainda Robert (ibid., loc. cit.), todo o teórico que se debruça em busca de uma definição abrangente para o gênero romance não deixa de ser “primordialmente um censor” ou um “juiz de sua moralidade”. Restando como única regra geral passível de ser depreendida a abrangência do romance por sobre um pretense decoro estático dos demais gêneros literários mais antigos, esta abrangência decerto ofereceu ensejo para que inúmeras elaborações críticas e teóricas se desenhasssem face a investigação dessa pluralidade de materiais originais que devem compor qualquer obra que se

pretenda um romance. Ora, se o romance se compõe com a condição de poder englobar sob si quaisquer dos demais gêneros, como é possível verificar essa diversidade de material no interior da tessitura textual das obras?

O crítico russo Mikhail Bakhtin apresenta talvez a proposta teórica mais sofisticada para o problema da diversidade de materiais verificáveis no interior do romance enquanto gênero quando procura sistematizar teoricamente o romance não como um gênero estático cujas formas estão preconcebidas, mas sim como um complexo sistema de incorporação de linguagens sociais distintas e vívidas, que se aglomeram e se acumulam numa organização mais ou menos articulada, de que é fruto o próprio romance. Assim sendo, a abertura do romance aos demais gêneros, tanto literários quanto textuais, só se dá na medida em que esses subgêneros se incorporam no romance como unidades básicas através das quais o heterodiscurso tem ensejo de permear a tessitura do romance (BAKHTIN, 2015, p. 30). A metodologia que decorre dessa concepção do romance enquanto um sistema de múltiplos discursos é aquilo que Bakhtin chama, a propósito, de “estilística sociológica” e “de gênero” (ibid., p. 21), uma vez que concebe que é preciso proceder a uma investigação em âmbito da linguagem e do estilo face às especificidades apresentadas pelo gênero, relacionadas com “seu *tom social* de base” (grifos próprios, ibid., loc. cit.). Já que o romance apresenta, segundo o teórico russo, “várias unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diferentes planos de linguagem e subordinadas às leis da estilística²⁸”, conveio a ele definir o romance, por princípio, como um fenômeno “pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (ibid., p. 27). Pelo que tem condições de concluir (ibid., p. 29, grifos próprios):

Quando essas unidades estilísticas heterogêneas passam a integrar o romance, neste se combinam num harmonioso sistema literário e se subordinam à unidade estilística superior do conjunto, que não pode ser identificada com nenhuma das unidades a ele subordinadas. [...] A originalidade estilística do gênero romanesco reside de fato na combinação dessas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (às vezes até heterolinguísticas) na unidade superior do conjunto: *o estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de “linguagens”*. [...] *O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual.*

²⁸ A tradução da *Teoria do romance* de Bakhtin que temos utilizado é a de Paulo Bezerra Neto, publicada em 2015, que, inclusive, inova ao substituir o conhecido termo “plurilinguismo” por “heterodiscurso”. No entanto, em outra tradução temos o período transcrito acima organizado da seguinte forma: “[...] certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos linguísticos diferentes e que estão submetidas a leis estilísticas distintas” (BAKHTIN, 2002, p. 73). A tradução mais antiga é interessante no sentido de afirmar que são distintas entre si as leis estilísticas que regem as unidades que compõem o todo heterogêneo do romance, diferente da tradução de Paulo Bezerra, que faz entender que as unidades estão subordinadas a um só conjunto de leis da estilística. Para que essa diferença fosse resolvida, no entanto, seria necessário acesso ao original russo. Infelizmente, os meandros teóricos das traduções de Bakhtin não estão em questão aqui, interessando-nos somente o fato de que, para a formulação do teórico russo, existem unidades distintas que compõem a heterogeneidade discursiva do romance enquanto gênero.

Subjaz à concepção do teórico russo a ideia de que qualquer língua nacional se encontra estratificada internamente em diversos dialetos que correspondem a diversos segmentos sociais (dialetos sociais), resultando disso diferentes modos de falar correspondentes a grupos distintos, linguagens dos gêneros, jargões profissionais, linguagens de gerações e de faixas etárias, de partidos, autoridades, enfim (BAKHTIN, 2015, p. 30). Assim sendo, é justamente dessa pluralidade de linguagens que o romance faz a sua matéria prima, constituindo-se num conjunto plural e diverso por princípio (este é o “*specificum*” da estilística romanesca), através desses dois traços constitutivos que Bakhtin chama de heterodiscurso e dissonância individual. Para Bakhtin, portanto, conviria à análise estilística explorar o romance face à sua dissonância e em busca de seu heterodiscurso, e não em busca de isolar diferentes unidades genéricas no interior do romance que comportassem dialetos sociais específicos – segundo o pesquisador, perder de vista a noção compósita e dissonante do romance, seu *specificum*, seria transpor “para o piano um tema sinfônico (orquestrado)” (ibid., loc. cit.). A presença, por fim, dos diversos dialetos sociais presentes em pluralidade no romance atribui ao romance uma “dialogicidade social interna” (o “*diálogo social das linguagens no romance*”) fundamental de ser percebida pelo analista crítico (ibid., p. 77 e p. 30).

Para Bakhtin, em suma, não importava exatamente perceber criticamente como esse fenômeno se materializa numa obra específica como característica individual de um autor – ou seja, não interessava perceber os traços estilísticos de uma obra enquanto individualização da língua geral, e, por isso, produzir uma estilística da *parole*, um estudo do estilo da língua enquanto enunciado específico e individual (retomando a terminologia da linguística de Saussure e da Escola de Genebra, ibid., p. 31). Subjaz à sua ideia de estudo do estilo um conceito de língua que a percebe justamente como um “meio concreto vivo habitado pela consciência do artista” e que, por isso mesmo “nunca é única” (ibid., p. 63). Desse modo, a abertura ao heterodiscurso é uma premissa do romance enquanto gênero, que se afasta oportunamente da univocidade linguística convocada pela normatividade abstrata dos sistemas gramaticais. Por fim, a “linguagem literária”, mesmo que se constitua na sua própria unidade, não deixa de ser “estratificada e heterodiscursiva em seu aspecto semântico-material concreto e expressivo” (ibid., loc. cit.).

Em um conjunto de formulações teóricas bastante excêntricas que Terry Eagleton definiu algures como “propostas escandalosas” (2011, p. 68), os teóricos franceses Pierre Macherey e Étienne Balibar buscam situar a literatura como um todo (e não somente o romance enquanto gênero) face às teorias de Louis Althusser dos Aparelhos Ideológicos do Estado (A.I.E) (cf. ALTHUSSER, 1980 e 1975). Ao fazer isso, Macherey & Balibar definem de modo bastante assertivo que “*na época*

burguesa” a literatura se define como “um conjunto de factos de língua (ou melhor de práticas linguísticas especiais) inseridos tendencialmente num processo geral de escolarização, onde produzem efeitos de ficção necessários à reprodução da ideologia burguesa como ideologia dominante” (MACHEREY; BALIBAR, 1976, p. 29). Por isso é que a literatura se encontra a par da escola como um dos mais eficazes aparelhos (A.I.E) de sujeição à ideologia dominante numa relação de contradição com essa mesma ideologia. Neste sentido, a literatura teria por material específico a “contradição das práticas linguísticas escolares” compondo, ao mesmo tempo, “*um dos termos* desta contradição” (ibid., p. 32). Assim sendo, a literatura teria uma função fundamental de intervenção no processo de reprodução “das práticas linguísticas contraditórias de uma língua comum, onde se realiza a eficácia ideológica da escolarização burguesa” (ibid., loc. cit.).

Malgrado uma insistência exagerada em termos consagrados como um jargão marxista que não assumem significados muito completos no texto de Macherey & Balibar²⁹; malgrado a busca exagerada para estabelecer uma estrutura conceitual específica como um *parti pris* com ares de “teoria pura”³⁰, a concepção teórica de Macherey & Balibar leva-os a obter um procedimento metodológico que, de algum modo, se afina à questão da diversidade de materiais que compõe o romance enquanto gênero, só que agora alçado à característica imanente a *qualquer* texto literário no interior desse grande e recorrente contexto chamado de “sociedade burguesa de classes”. Este procedimento metodológico consistiria, precisamente, numa disposição crítica que é enunciada da seguinte forma pelos teóricos (MACHEREY; BALIBAR, 1976, p. 36):

No início de uma análise materialista levanta-se a proposição seguinte: as produções literárias não se devem estudar do ponto de vista da sua *unidade* aparente e ilusória, mas do ponto de vista da sua *diversidade* material. Aquilo que é necessário procurar nos textos não são os signos da sua coesão, mas os índices das suas contradições materiais (historicamente determinadas) que os produzem e que neles se encontram sob forma de conflitos desigualmente resolvidos.

²⁹ Observe-se o uso reiterado dos termos “contradição” e “contraditório” para designar diferentes fenômenos (registre-se, em um só parágrafo, entre as páginas 31 e 32 dez recorrências dos termos entre demais correlatos). Observe-se também a ênfase excessiva sobre a formulação de “processos de determinação e reprodução” sem que estes tais processos estejam definitivamente deslindados no texto.

³⁰ A baliza cronológica que norteia o trabalho é especificamente “uma sociedade burguesa de classes”, ou seja, uma definição metodológica fora da história, não um recorte temporal definido, sobre uma situação específica, o que faz com que sua formulação teórica seja imanente, sem começo nem fim – quando, justamente, seu trabalho está intensamente marcado por uma circunstancialidade que condiciona seu olhar (será o cânone literário francês da década de 1960? Arrisca-se a indagar...), mas que aqui está revestida de uma universalidade “teórica”, bem ao gosto de um certo estruturalismo francês, e bem ao gosto de certo tipo de marxismo apriorista (cf. a esse respeito a crítica venal que Carlos Nelson Coutinho desferiu contra o grupo de Althusser, no qual tanto Balibar quanto Macherey se inserem, em *O estruturalismo e a miséria da razão*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 175-195).

Afinal, segundo a tese dos teóricos franceses, a análise materialista da literatura, justamente porque procura pelos signos das “contradições determinantes” da literatura, deveria recusar, por princípio, a noção de “obra literária”, no sentido de que esta noção pudesse significar uma coesão ou uma unidade textual que, segundo a hipótese, será sempre ilusória. Logo, a noção de obra deveria ser compreendida face à determinação material que provoca a necessidade de que a “ideologia literária” ofereça uma solução até certo ponto falsa e puramente quimérica das contradições que existem, *de facto*, na realidade material que determina as condições de produção do texto e que, por questões ideológicas com fundos de classe, devem ser disfarçadas e ocultadas pela tal “ideologia literária”. Segundo os teóricos, todo texto literário seria produto de contradições ideológicas irresolutas; uma vez que a conciliação dessas contradições não é possível nos campos ideológicos e da luta de classes, essas ideologias produzem formas linguísticas (os próprios textos literários) que representam “soluções imaginárias” aos impasses (MACHEREY; BALIBAR, p. 36-37). Resultado disso é que, para os teóricos, se a antiga categoria do “reflexo” realista da literatura (ou mesmo do “hiper-realismo” de Lukács) pode ser aplicado à prática crítica materialista assim definida, isso só seria possível considerando a literatura como um “espelho invertido” da realidade (ibid., p. 36-27).

Evidentemente que o caráter teórico que subjaz à sugestão metodológica e crítica do escrito de Macherey & Balibar inspira sempre uma desconfiança do ato crítico em relação ao que eles chamam de “ideologia literária”, no sentido de que a função do crítico, portanto, diante deste caráter ilusório e falsamente conciliatório da literatura, seria justamente de mostrar os índices de ilusão desses impasses irresolutos. Como diz Antonio Candido, no ensaio “Timidez do romance”, este tipo de “desconfiança” é sempre patente a pensadores e moralistas que buscam justificar a literatura “por motivos externos, mostrando que a gratuidade e a fantasia podem ser convenientes como disfarce de coisa mais ponderável” (2011, p. 99). Está claro, no entanto, que a análise dos estudiosos franceses ganharia em abrangência justamente se perdesse a aura de “teoria pura” (ironicamente, a ambição de abrangência) e justificasse que esse tipo de “falsa ilusão” não precisa ser patente à literatura de modo geral, senão ao menos a uma literatura produzida como um tipo de prática cultural relacionada a uma classe social específica. Já bem entrados no século XXI não é mais possível afirmar, por exemplo, que as “contraliteraturas” (como quer Mouralis, 1982), as literaturas anti-coloniais, as literaturas marginais e periféricas, um conjunto imenso de textos que desafiaram e desafiam as hegemonias, enfim, empenham-se numa conciliação imaginária da luta de classes que procurariam “ocultar” ao preço de seu próprio empenho e comprometimento.

Mas a definição primária que Macherey & Balibar propõem como uma dimensão essencial da literatura enquanto um compósito agregador e heterogêneo de discursos que atendem a diferentes estratos sociais com seus diferentes dialetos linguísticos e diferentes modos de pensar coincide, e em muito, com as definições do romance que até aqui temos analisado: todas essas formulações concebem que ou a literatura em geral, ou o romance enquanto gênero, justamente porque se compõe a partir de uma diversidade de material, orquestra uma grande heterodoxia do ponto de vista de sua organização interna. Terry Eagleton, em comentário à obra de Pierre Macherey, concorda que um dos pontos mais originais das formulações teóricas do francês seja justamente a ênfase “à falta de unidade constitutiva do texto [literário]” (EAGLETON; BEAUMONT, 2010, p. 155), e considera, em linguagem despojada, que, através desse “ataque contra algumas das vacas mais sagradas da crítica literária” Macherey introduzia argumentos que funcionariam como “um detonador debaixo da doutrina sagrada da crítica” (ibid., p. 156). Saindo do espectro das formulações metodológicas derivadas de ambições relacionadas à teoria pura, esse mesmo caráter heterogêneo de composição da literatura que ganha criticamente ao ser vista em face de sua incoesão e pluralidade de materiais ganhou outras formas de análise em diferentes contextos.

O crítico brasileiro Roberto Schwarz³¹, em análise a certos impasses e desigualdades formais que configuram a organização de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, apoia-se em Theodor Adorno para considerar que “quanto mais alto o nível, menos contingentes as fraquezas artísticas de uma obra”, que, analisadas historicamente, devem ter fundamento social, competindo ao crítico dialético considerar a “fratura da forma” apontada para “impasses históricos” que criam impossibilidades objetivas na realização da linguagem (SCHWARZ, 2000, p. 171). Neste sentido, ao analisar a obra de Machado de Assis, interessa ao crítico buscar uma interpretação dialética das “palavras de um narrador mal-intencionado, cuja volubilidade se governa por conveniências e inconveniências de uma posição de classe” (ibid., p. 177). Nesta esteira, Schwarz conecta a prosa machadiana a todo um contexto histórico mundial que pode ser relacionado com esta questão das fraturas formais: identifica nos acontecimentos das revoluções de 1848 um momento em que a guerra de classes definitivamente ascende como um fato contrário aos ideais da revolução burguesa. Neste sentido, afirma Schwarz: “no espírito da tradição marxista, digamos que a questão da honestidade narrativa muda de qualidade e toma feição atual a partir de 1848, quando a maré das revoluções populares

³¹ Não se ignora aqui o fato de que Roberto Schwarz nasceu em Viena em 1938.

obriga as burguesias europeias a reconhecerem o particularismo do próprio interesse” (ibid., loc. cit.), ou seja, ocorre uma definitiva ruptura com o universalismo da lógica burguesa.

Provado o caráter de interesse particularista de classe que subjaz (agora não mais velado) ao instinto universalista da lógica liberal da burguesia, o conjunto da linguagem contemporânea junto da “normalidade burguesa” passaria a viver em “estado de sítio”; o texto estético então estava assumidamente aberto a “acepções inimigas, produzidas pelo antagonismo social”, aglomeradas sob “uma discrepância aguda, na qual se refletiam, como um sarcasmo objetivo, a experiência histórica recente e o ódio próprio à guerra de classes” (ibid., p. 179). Schwarz então busca compreender como a prosa se apropria de esforços técnicos que não poderiam mais esconder as dimensões das tais contradições patentes à nova organização mental de uma sociedade cindida e fraturada de modo absolutamente franco e explícito, agora. Segundo diz (ibid., loc. cit.):

Por um paradoxo compreensível, a crise dos significados comuns concorreu para a objetividade *sui generis* da forma moderna. Para enfrentar o primado da desinteligência social, horizonte epistemológico novo, que dificultava o papel do narrador e lhe tornava problemática a desenvoltura opinativa, os romancistas mais consequentes trataram de inventar soluções técnicas a que não se pudesse objetar parcialidade. Fazem parte do quadro o esforço metódico de impessoalidade (Flaubert), a tentativa de dar padrão científico à ficção (Zola), o reconhecimento dos problemas ligados ao ponto de vista (Henry James), a utilização demonstrativa da primeira pessoa do singular – o prisma espontâneo por excelência – em espírito de exposição dela mesma, como se a pessoa fosse a terceira (Dostoievski nas *Memórias do subsolo*).

De todo modo, tratava-se de construir dispositivos estéticos que funcionassem como mediações, a partir de efeitos deslocadores, de posturas específicas no quadro geral de uma sociedade cuja a produção de significados com valor social encontrava-se em crise, grave. Tratava-se, enfim, de conceber como o romance abria-se a um dado contextual formativo que gerava impasses em âmbitos estéticos, que nada mais eram do que limitações objetivas na dimensão discursiva geradas por um ambiente que se encontra totalmente abalado pela “falência das ideias ou intenções consideradas em abstrato” (SCHWARZ, 2000, p. 181). Ora, a ideia de que o romance se torna uma organização heterogênea plural, incoesa e fraturada, encontra aqui em Schwarz, justamente por ocasião da análise da obra machadiana, uma historicidade muito precisa. Diferentemente das demais teorias, Schwarz não propõe de modo conceitual que as tais limitações objetivas na dimensão discursiva sejam inerentes a quaisquer objetos literários que se possa tomar, nem tampouco propõe que, face ao que chama de “guerra de classes” a literatura sempre tomará partido da facção dominante, mas observa como em relação à prosa machadiana, o contexto global de crise discursiva e ideológica gerava uma fratura da forma.

Não deve-se olvidar que todas as abordagens teóricas até aqui analisadas encontram-se sob à luz dessa tradição romanesca do século XIX, acrescida dos ganhos procedimentais do romance moderno que trataram de encaminhar o romance a todas as formas possíveis de “desrealização” e construções vanguardistas não figurativas e esteticistas, também elas geradoras de inúmeras fraturas estéticas que se relacionam com outras crises de discursos e de representações sociais (ROSENFELD, 1973, p. 76-77). Neste sentido, o que é possível depreender de uma avaliação sinóptica de todas formulações analisadas é que exista, enfim, uma tradição do romance especificada historicamente que contribui para sugerir sempre aos esforços de teorização do gênero seu caráter plural, abrangente, heterogêneo, incoeso, aberto, fraturado, indecoroso. Parece ser inevitável até certo ponto, portanto, construir enunciados teóricos paradoxais que afirmem que o romance enquanto gênero pode chegar, em casos extremos, ser a soma indefinida de todos os demais gêneros incorporados a uma orquestração *sui generis*.

A outra forma de definir o romance enquanto gênero se referia precisamente à enunciação de uma negativa: o romance é o gênero que se afasta do épico, devido a uma quantidade mais ou menos convencional de variáveis das quais se destaca, sobretudo, a configuração indecorosa do gênero e a centralidade do comezinho. Esteticamente, ao se considerar a antiga teoria dos gêneros clássicos fixos a que toda a obra deveria prestar decoro durante o desenvolvimento das culturas clássicas e neoclássicas, as continuidades entre a épica e o romance são muito mais fortes que suas diferenças. Segundo Anatol Rosenfeld (2004), a base das teorias dos gêneros estaria na *Poética* de Aristóteles e na *República* de Platão (que nos períodos neoclássicos seriam acrescidas da *Arte poética* de Horácio, de tradição latina); nesta tradição clássica, em que as obras eram avaliadas segundo a imitação do real que performatizam, os gêneros em que a figura do poeta desaparece para que as personagens possam agir, como a tragédia e a comédia, são diferenciadas dos gêneros em que o poeta intervém, como os ditirambos dionisíacos, as odes, as elegias, os hinos, enfim (gêneros que após a era moderna seriam reconhecidos como “lírica”). A épica, por sua vez, caracterizar-se-ia justamente por mesclar ambas as possibilidades de imitação, havendo apresentação livre de personagens e intervenções do poeta na narração de uma ação (ROSENFELD, 2004, p. 15-16).

Na cultura clássica, portanto, o gênero narrativo por excelência é substancialmente a épica. Não seria muito adverso, por isso, que durante o advento do romance se gerassem tendências de se valorizar o novo gênero a partir de uma filiação à antiga epopeia. Ian Watt observa neste sentido que, uma vez que a epopeia é o modelo mais antigo e mais prestigiado de gênero “narrativo extenso e sério, é razoável que emprestasse seu nome à categoria geral que abrange todas as obras do mesmo

tipo: e nesse sentido do termo, podemos dizer que o romance pertence ao gênero épico” (WATT, 2010, p. 254). Watt está a tratar precisamente da fórmula de Fielding da “epopeia cômica em prosa” que deveria definir seu romance, e enfatiza que, a partir de Hegel, era possível considerar o “romance como uma manifestação do espírito da epopeia sob o impacto de um conceito moderno e prosaico de realidade” (ibid., loc. cit.). O conceito “moderno e prosaico” de realidade é, precisamente, um conjunto grande de constituições sociais que permitiram o advento do romance entre o século XVIII e XIX e determinaram mudanças fulcrais na configuração estética do romance que, agora sim, o afastaria em demasia da épica, apesar das afiliações de que tratamos aqui.

Para o Lukács das primeiras horas (afastando-se de Kant e aproximando-se de Hegel), no entanto, tanto a epopeia quanto o romance são “objetivações da grande épica”, e se diferem apenas pelos “dados histórico-filosóficos” que os compõem esteticamente (2000, p. 55). Essa tal grande épica para o Lukács de 1920 se referia a um fundamento essencial comum tanto à epopeia quanto ao romance que, embora alterado em seu *principium stilisationis* devido a contingências históricas específicas (ibid., p. 36), o que teria gerado formas de arte diversas (a distinção entre os dois gêneros), não representava uma alteração na “mentalidade criadora de gêneros” (ibid., p. 37). Assim sendo, a grande épica seria a essência que dá forma à “totalidade extensiva da vida” (ibid., p. 44), ou seja, a materialidade do vívido, ou “o dado presente do mundo” é o seu “princípio último”, a grande épica é “empírica em seu fundamento transcendental decisivo e que tudo determina” (ibid., loc. cit.). As diferenças entre ambos os gêneros para aquele Lukács encontram-se justamente na contingência temporal que deforma (no bom sentido) a grande épica em estilizações genéricas distintas: “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente”, uma dimensão vívida em crise, já que, neste era, “a imanência do sentido à vida tornou-se problemática”, apesar de ainda ter por “intenção a totalidade” (ibid., p. 55).

Justamente por essa fratura em crise ocasionada por uma contingência histórica sobre as diversas formas objetivas assumidas pela grande épica é que a epopeia acaba por se diferenciar do romance por ser o modelo estético que “dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma”, enquanto o “romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (ibid., p. 60). Neste sentido, diferenças significativas existirão, enfim, sobre a configuração individual que as personagens assumirão no interior de cada uma das formas distintas: “enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo [no universo épico], os homens também não diferem qualitativamente entre si” e “o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão dos seus pares” (ibid.,

p. 66). Nesta configuração precisa do indivíduo personagem no interior do gênero épico resultará, em suma, a maior das diferenças entre o romance e a epopeia, pelo que diz Lukács (ibid., p. 67):

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade.

Com efeito, parte considerável das análises acerca da constituição histórica do romance enfatizam a dimensão individualista do romance como um dos pontos pelos quais se torna avesso à dimensão comunitária e arquetípica do herói épico, “um palmo acima da multidão”. Ian Watt observa que o interesse do romance por sobre o individual, o mezinho e o cotidiano só surge, a propósito, quando existe a organização de uma sociedade que passa a “valorizar muito cada indivíduo para considera-lo digno da sua literatura séria” e também que haja entre as pessoas comuns “suficiente variedade de convicções e ações para que seu relato minucioso interesse a outras pessoas comuns” (WATT, 2010, p. 63). Esta sociedade, segundo Watt, só terá surgido efetivamente quando estiver caracterizada por um fenômeno que se denominará de “individualismo”, que nada mais seria que o advento de uma organização social “regida basicamente pela ideia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado designados pelo termo ‘tradição’ – uma força que é sempre social, não individual” (ibid., loc. cit.).

A formação dessa sociedade moderna individualista, ainda segundo o argumento de Watt, terá como motores principais uma causa econômica primária, o advento do moderno capitalismo industrial, responsável pelo aumento da especialização econômica que conjugou uma estratificação social mais ampla e mais versátil; e uma causa intelectual, por assim dizer: a difusão do protestantismo, responsável pela quebra da hegemonia da igreja como grande reguladora da vida espiritual do mundo europeu ocidental durante o *ancién régime*. Sem sugerir qualquer incoerência a partir da sofisticada argumentação de Watt, a difusão do protestantismo parece abalar as estruturas do mundo anglófono (a partir da qual sua análise decorre) muito mais do que o mundo latino, cuja centralidade política da revolução burguesa parece ser definitiva para o alargamento do individualismo como condição social prévia de existência (essa é a opinião, por exemplo, de Eric Hobsbawm ao analisar o advento da sociedade moderna face ao que chama de “dupla revolução”: a revolução burguesa na França e a revolução industrial no Reino Unido, cf. Hobsbawm, 2009).

Ora, unindo as explicações filosóficas, históricas e estéticas que temos visto até acerca do romance, temos que o fim do período chamado “tradicional” relativo às eras do absolutismo, do controle da igreja e de forte interferência dos Estados nas vidas culturais parece ter levado a cabo o antigo decoro aos modelos preestabelecidos segundo as poéticas ao gosto clássico e neoclássico, decorrendo disso uma sociedade que estava capaz de difundir uma forma literária nova aberta à profusão de uma miríade imensurável de novas técnicas discursivas organizadas em uma só obra, cujo foco fosse, exatamente, o individual, o mezinho, o cotidiano, por oposição ao antigo gosto pelas grandes narrativas nacionais e comunitárias baseadas na figura de um grande herói arquetípico exemplar. O romance, portanto, dota-se de todas as características analisadas (pluralidade discursiva, somatória de gêneros, indefinição estrutural, forma fraturada, atenção ao cotidiano, composição a partir do mezinho, herói reduzido ao indivíduo comum) numa trajetória histórica que o define justamente por oposição a um decoro épico como forma essencialmente relacionada a uma sociedade antiga que encontrava seus estertores com o advento de uma nova sociedade. Essa narrativa que descreve uma trajetória histórica de ascensão do romance (para ficar na expressão de Watt) estará, porventura, implicada na adoção do gênero toda a vez que um escritor fizer a opção por ele alhures?

Ana Mafalda Leite considera *Ualalapi* como enraizado no romance histórico, mas cujo desenvolvimento se dá por contos como unidades (cf. LEITE, 2012 p. 79; e também 2010, p. 220). Do mesmo modo, Maria Fernanda Afonso identifica certa unidade representada pelos “contos”, o que supõe que tenha relações com os repertórios orais das culturas locais, mas entende que *Ualalapi* escapa, até certo ponto, a qualquer tentativa de classificação rígida, o que, a propósito, o aproxima do próprio romance como um gênero (cf. AFONSO, 2007, p. 302-303). É a própria Ana Mafalda Leite quem observa que, quando a crítica analisa a adoção da narrativa longa em Moçambique, o conjunto das obras “causa certa perplexidade ou estranheza, uma vez que não se rotula ou encaixa em formas previamente conhecidas, inaugurando outras, experimentais, e menos convencionadas” (LEITE, 2003, p. 93). O enquadramento de *Ualalapi* em qualquer modalidade genérica, portanto, só poderia ser feito mediante algum esforço, o que poderia parecer petição de princípio do ato crítico, e menos uma definição decorrente da leitura da própria obra. Entretanto, e isso é muito importante, o modo como a obra se apropria de expedientes romanescos é de fundamental importância se o objetivo é analisar *Ualalapi* em face de suas significações e implicações sociais e históricas e, sobretudo, das relações que estabelece na subversão dos modelos estéticos segundo a razão do Estado.

Parece evidente que uma obra cujo enredo e ação se empenhem na remontagem e recontagem de um dado histórico tenha invocado o interesse de parte da crítica para a definição genérica relacionada ao romance histórico. Com efeito, *Ualalapi*, se considerado romance, atira-se com força para o campo da história na tentativa de também escrevê-la. Mas essa classificação não abarca o fato de que o romance não se organiza de modo apropriadamente convencional e extrapola as estruturas estéticas abrindo-se para uma diversidade de gêneros e subgêneros que organizam uma pluralidade de narrações distintas e divergentes acerca de Gaza e do Ngungunhane. Em *Ualalapi* tem-se a oportunidade de ler materiais de diversas origens, desde cartas pessoais, diários, relatos de velhos, discursos historiográficos, discursos políticos, profecias, versículos da Bíblia, enfim, um sem fim de outros gêneros aglomerados sob a batuta de um grande gênero maior.

Atenta aos motivos que levavam *Ualalapi* a escapar também da pecha de romance histórico, Katerina Dosoudilová (2008, p. 11-15), numa consagrada tese acerca da obra, busca conectá-lo com teorias da pós-modernidade que auxiliariam a caracterizá-lo justamente como a “metaficção historiográfica” pós-moderna. Ora, sua análise é atenta, e propõe argumentos teóricos interessantes e pertinentes que permitem essa caracterização do romance, como por exemplo, o fato de que a tal “metaficção historiográfica” se caracteriza por traços como a reinvenção de versões tradicionais da história, a implosão de discursos oficiais através da justaposição de narrativas marginais, e um caráter metadiscursivo que origina uma narrativa paródica. Em face das dinâmicas literárias próprias da constituição dos gêneros literários em Moçambique, entretanto, parece forçoso supor que, por mais diálogo que possa haver entre *Ualalapi* e parte significativa da produção literária que serviu de base para a formulação teórica pós-moderna, uma apenas pecha teórica possa resolver um repertório acumulado de abordagens díspares acerca da obra. E, justamente, em *Ualalapi*, a ênfase desmedida sobre como se compõe a história, muito mais que sobre a composição da narrativa, é o que faria da obra muito mais uma “metahistoriografia ficcional” que uma “metaficção historiográfica”, por assim dizer. Explique-se.

A postura assumida por aquele narrador central em atitude de consulta a diversos narradores-testemunhos distintos, contando por sua vez distintas versões da mesma história; a seleção, organização e exposição de materiais de diversas origens, como documentos oficiais, versículos da Bíblia e outros; todos esses elementos convergindo para uma narração a respeito de Gaza e Ngungunhane que, por sua vez, só se compõe em vista do conjunto de todo esse acervo, tudo isso faz pensar em como esses diversos testemunhos e materiais assumem, no interior de *Ualalapi* o caráter de fontes, e o trabalho de agência desse narrador central investigador, questionador e

especulador como um trabalho de tratamento de fontes. A propósito, a epígrafe da obra de Agustina Bessa-Luís, “A história é uma ficção controlada”, leva justamente à reflexão de como se compõe a história em face de sua própria ficcionalidade. Justamente por isso, todos os materiais que estão inseridos em *Ualalapi* estão devidamente tratados esteticamente de modo que assumam uma condição de fidedignidade e autenticidade histórica diante do conjunto. A propósito dessa busca por fidedignidade, Nataniel Ngomane observa que (2010, p. 200):

In this sense, the author of *Ualalapi* not only attributes authenticity to his narrative but also injects certain believability to the work especially when we consider that these narrator-characters project reality from their own immediate world. Resultantly, we have in *Ualalapi* a list of characters who are vibrant with life, voice, and movement – developing great actions, telling their stories and simultaneously, telling the History of a great African empire such as empire of Gaza.

É justamente nessa busca por fidedignidade que as três estruturas devem ser compreendidas. Afinal, quando se tratava do tempo dobrado, referia-se ao fato de que, para que o fim se anuncie desde o princípio assim como uma razão daimônica trágica, *Ualalapi* pressupunha que a narrativa histórica fosse conhecida por princípio, assim como o mito era conhecido anteriormente à própria tragédia. Do mesmo modo, quando, para reconstituir por via da ficção o etnocentrismo nguni, *Ualalapi* operacionaliza uma ordem discursiva vigente à altura da produção da obra, isso fazia com que o romance entrasse num embate entre os campos de força ficcionais e dos discursos oficiais. Ainda assim, quando a obra tenta organizar os diversos testemunhos sob a égide de uma progressão total de sentido, o único signo que prevalece é o da mais completa permissão para a total contradição entre as fontes: e a contradição é muito mais que explicitada. Não deve agora haver dúvidas, portanto, de que todos esses vetores representados por essas estruturas estéticas apontam inevitavelmente ao modelo literário segundo a razão do Estado que agora está implícito *por inversão* na malha textual de *Ualalapi*.

Toda uma narrativa que aponta para a pluralidade, para o dissenso, para a fratura conspira contra os discursos unitaristas do tipo de narrativa teleológica, triunfalista, modernizante e progressista da FRELIMO, acrescida de toda a indiferença que essa narrativa nutriu pelas muitas pertenças étnicas e demais possibilidade de produção de conhecimento que não o pretensso método cientificista propagado pelo novo Estado e pelas *Poesia de combate*. A centralização política de Moçambique dependeu especificamente desse tipo de elaboração no campo ideológico e literário, como analisa Edson Borges (2001, p. 231), uma vez que, para criar legitimidade sobre a sua própria ocupação do espaço de poder nas estruturas do Estado, a FRELIMO precisara “inocular em todo o corpo social um conteúdo político-ideológico de acordo com a orientação de classe operário-

camponesa” (ibid., loc. cit.). É nesse contexto que surge então o apelo à Gaza como construção de uma mitologia nacionalista, que ligava o passado pré-colonial, por suposto, à atualidade do poder político autenticamente “moçambicano” encetado pela FRELIMO. Como bem observa Cristiano Matsinhe (2001, p. 223):

Os nacionalistas se consideram responsáveis pela mudança do quadro de exploração, que procuram retratar exaustivamente, e pelo retorno ao estado de harmonia que, no passado, havia sido preservado pelo empenho de alguns antepassados, como Ngungunhana e Maguiguana, apresentados como integrantes, em alguma medida, das genealogias dos aspirantes a posições de liderança e de representatividade, como fontes de legitimidade.

O apelo por parte da FRELIMO a Gaza para a constituição de uma mitologia nacionalista centralizadora é ela própria um processo histórico cheio de vicissitudes, no entanto. Desde o início da luta armada e das primeiras tentativas de sistematização de uma história oficial, a FRELIMO não se demonstrou inteiramente à vontade para lançar mão da figura ambígua e polêmica que era Ngungunhane. Afinal, como bem observa Gabriela Aparecida dos Santos, a derrota de Ngungunhane seguida da derrota de Gaza por parte das forças armadas portuguesas foram acompanhadas da construção e propagação da imagem de Ngungunhane como um déspota sanguinolento e cruelíssimo, que reforçavam, por fim, a crença etnocêntrica na inferioridade do africano e na necessidade da colonização europeia como “pacificação do estado de barbárie” (SANTOS, 2010, p. 169). Construir uma historiografia que alterasse os termos etnocêntricos e revisitasse Ngungunhane não parecia feto tão simples para a FRELIMO de 1971, por exemplo, que se refere muito pouco às estratégias políticas, estruturas e organizações institucionais e sociais de Gaza na sua *História de Moçambique*, mas, antes, concentra-se tão somente na exposição de Gaza num capítulo chamado “As guerras de resistência”, em que a ênfase está totalmente voltada às batalhas contra as forças portuguesas, aqui consideradas como “resistência” à dominação colonial (FRELIMO, 1971, p. 67-68).

Fernando Bessa-Ribeiro (2005, p. 14), em análise à revista *Tempo*, observa as mudanças políticas e institucionais na forma como a imagem de Ngungunhane é abordada. Em um número de setembro de 1978, Bessa-Ribeiro destaca um relato sobre Ngungunhane dado como resistente ao que lá está como “invasão portuguesa”, ao passo que a mesma matéria ressalta que Ngungunhane, enquanto “chefe feudal”, oprimiu o “povo”, mantendo escravos e impondo ritos, numa sobreposição comum do instrumental analítico europeu derivado de uma transmissão pretensamente histórico-materialista. Já em 1982, em um número da revista de dezembro daquele ano, as fissuras na história de Ngungunhane são totalmente obnubiladas, uma vez que se estabelece uma relação direta entre o nkosi de Gaza e Moçambique enquanto nação. Segundo Bessa-Ribeiro (ibid., loc. cit.):

A estratégia era muito clara. Ao agudizar da atividade operacional da Renamo no terreno havia que contrapor o reforço da identidade nacional e a fabricação de um herói que, pela sua oposição ao agressor comandado do estrangeiro, se constituísse numa referência ao novo “invasor” (v. *Tempo*, nº 687 de 11/12/1983), e num momento em que Moçambique dava os primeiros passos para a recuperação dos restos mortais de Ngungunhane, confronta-nos com o “herói da luta anticolonial” na sua mais acabada grandeza e força.

O momento ápice da eleição de Ngungunhane como “herói da resistência à dominação colonial” é o traslado dos restos mortais de Ngungunhane para Moçambique em 1985, no décimo aniversário da independência daquele país. Em outubro de 1983, o presidente Samora Machel faz uma visita oficial ao presidente português Ramalho Eanes, solicitando o traslado dos restos mortais de Angra do Heroísmo, nos Açores, onde o nkosi houvera falecido no exílio em 1906, para sua “repatriação” a Moçambique. As autoridades portuguesas autorizaram a exumação, e, em junho de 1985 um ataúde composto por madeiras nativas de Moçambique e ricamente decorado (suspeita-se até hoje que o ataúde se contivesse terra, sem ossos, uma vez que seria impossível localizar com precisão a ossada do nkosi, enterrado em vala comum) é recebido em Maputo com um cortejo de honras militares. À altura, divulgou-se um folheto informativo composto pela FRELIMO em que os motivos do traslado eram contados e ilustrados, e a história de Ngungunhane era relatada. Nele pode-se ler (FRELIMO, 1985, p. 2-3):

Deportado há 90 anos, o regresso dos seus restos mortais, representa para cada moçambicano um motivo de orgulho e patriotismo. [...]

Mas sua luta [de Ngungunhane] não foi travada em vão. Algumas décadas mais tarde, a Frelimo, sabendo o quanto é importante unir todo o Povo num mesmo ideal, consegue vencer, fazendo frente à superioridade da máquina de guerra que é igualmente montada contra nós.

Não somente a imagem de Ngungunhane era apresentada de modo que Gaza estivesse diretamente conectada à atual luta da FRELIMO (entendam-se as camadas de significação possíveis para “luta atual”: luta em favor da revolução contínua, luta pela consolidação da independência, luta contra a RENAMO que assolava o país, que era, no discurso oficial, ligada ao imperialismo e ao apartheid sul-africano – lembre-se também da mais conhecida palavra de ordem do presidente Machel, “a luta continua!”), mas também qualquer tentativa de que se ressaltassem as “contradições” de Gaza eram vinculadas imediatamente ao colonialismo e à exploração colonial, ao “inimigo” da revolução, por fim (FRELIMO, 1985, p. 23, *sic*):

Algumas das contradições do Estado de Gaza, especialmente a falta de união entre os diversos grupos, vassalos do Rei, são exploradas em alguns documentos dessa época.

É no entanto necessário que ao lê-los, ou ao vermos as imagens que se apresentam a seguir, se tenha bem presente que foram escritos pelo opressor colonial com um objectivo bem definido: enaltecer a sua acção, ultrajar os sentimentos e disvirtuar os valores da Resistência à ocupação.

Foi assim durante séculos de colonização: - oprimir, humilhar, despersonalizar.

Ora, aqui está a memória política a que se refere João Paulo Borges Coelho em termos de uma “fábula” (2015, p. 153-166): simples, sem fraturas, heroica, composta por oposições binárias, eficiente e totalmente fabular. João Paulo Borges Coelho chega ao ponto de afirmar que essa visão do passado desenhada a partir da “luta”, ao lado da própria FRELIMO, se constitui como um dos instrumentos de implementação da tal revolução socialista a que se queria levar o processo de emancipação política do país. Evidentemente, os aspectos de violência simbólica e crueldade das memórias e experiências históricas acerca de Gaza poderiam ser solapados no discurso oficial, na memória política proposta pela FRELIMO, mas, e para a memória coletiva, aquela que ainda se encontrava dispersa entre a população, e que bastava que se consultassem os *kotas* ou jovens para se ter acesso, seria possível controlar e determinar a correção ideológica segundo o partido?

A arquitetura estética sobre a qual *Ualalapi* está armado evidencia justamente que uma consulta às fontes diversas, desde fontes orais, aos testemunhos documentais, ou entrevistas a velhos à volta do fogo, todo esse infinito repertório humano que testemunhou a passagem do tempo, abre infinitas possibilidades de perspectivas e versões que fraturavam e implodiam por dentro o discurso oficial. Discurso oficial este que se mostra conhecido desde o princípio e está implícito na narrativa, através da estrutura temporal diegética que não faz mistério a respeito de como será o final do entrecho, desde o início – tudo já é conhecido por princípio. Contrariamente à ideia de reverberação controlada das experiências e testemunhos de um passado que deveriam todos se afinar com a correção da história ditada pela FRELIMO (ou então deveriam ser silenciadas nos campos de reeducação) e profundamente consolidada na *Poesia de combate*, *Ualalapi* abre-se para todos os testemunhos possíveis acerca de Gaza, e não só permite que todos contem suas versões, como despe-se da possibilidade central de um narrador onisciente que monopolize o discurso durante todo o romance. Com isso, *Ualalapi* desenha uma narrativa de perspectivas poligonais e múltiplas, em que nada pode ser afirmado em definitivo sem que a contradição se imponha em seguida. Ao desenhar essa narrativa poligonal, diversa e totalmente fraturada na sua estrutura, *Ualalapi* subverte o discurso oficial, não para afirmar outra certeza através da inversão dos polos da fábula, mas para que a fábula se abra definitivamente a toda a ordem de questionamentos, dúvidas e incertezas.

Portanto, modelo literário proposto por *Ualalapi* representaria, com efeito, naquele 1987, uma franca colisão com os modelos estéticos segundo a razão do Estado. Não só porque no interior da narrativa apresenta-se uma subversão da narrativa heroica, triunfalista e teleológica que se apresenta implícita por inversão na estrutura estética do romance, mas justamente porque essa

estrutura configura-se a partir de uma pluralidade de materiais infinita, desafiando a prescrição da poesia de combate que deveria colher sua “inspiração” unicamente a partir da experiência revolucionária para produzir uma poética que deveria ser a sublimação estética da palavra de ordem; diferentemente da lógica dualista e fabular da poesia oficial que estava em condições de designar apenas dois campos antagônicos, dos verdadeiros combatentes da liberdade e da revolução contra o terreno do inimigo, criminoso, representado pela cobiça, pelo individualismo e tudo o mais que compusesse uma ontologia nefasta a ser execrada pelo sempiterno combate, *Ualalapi* implode com violência quaisquer possibilidades de dualismo, uma vez que a obra se encerra sob o signo da mais completa contradição acerca mesmo da figura do antigo nkosi, a respeito do qual repousa a ambígua imagem de déspota cruel mas governante autóctone contra a colonização.

Mais do que isso, *Ualalapi* expande ao infinito a possibilidade de que cada indivíduo se torne enunciador de sua própria história, sem que para isso precise haver uma tutela de um Estado que defina uma correição ideológica e uma versão definitiva de uma narrativa histórica. A história é pluralíssima em *Ualalapi*, diferente da teleologia e dos dualismos das *Poesia de combate*. Se é fato que, à certa altura, o Estado deixou de ser expressão de uma revolução, mas tornou-se a forma operativa de uma burocracia que instrumentalizava uma terminologia e uma ideologia revolucionária em favor de uma estrutura administrativa que cada vez se distanciava mais dos anseios de uma população que se excluía do poder (como quiseram Bragança e Depelchin, 1986, p. 29-52), essas inúmeras diferenças que existem entre *Ualalapi* e as coletâneas *Poesia de combate* são efeito estético desse fenômeno social e político. Mas *Ualalapi* não seria o que é se o modelo oficial não estivesse justamente implícito por inversão em sua estrutura estética, que se constrói, precisamente, pela negação e pela alternativa ao modelo literário segundo a razão do Estado. Ambas as produções se movem pela necessidade imperiosa de contar, enfim, a história de um país: de modo unitário e consensual, para a narrativa do Estado, de um modo plural e dissentâneo, para a narrativa de *Ualalapi*. Se as *Poesia de combate* se compõem como um modelo estético épico em razão do Estado, *Ualalapi* subverte essa fórmula, constituindo-se como um modelo antiépico na desrazão do Estado, por assim dizer.

A constituição dessa estética subversiva, entretanto, deve ser vista muito mais em face das condições históricas que permitem a emergência desse discurso do que de suas autorias individuais. Se *Ualalapi* toma parte na constituição de um discurso nacional, mesmo que o tornando implícito por inversão, é temerário imaginar que ele esgote toda a subversão estética própria de uma curva histórica que lhe diz respeito, do mesmo modo que, como já havia observado Mendonça (2011, p.

26), a “aceitação por parte de um público” da poesia de combate a fará ter reproduções, emulações e reconstruções estéticas, muitas vezes fidedignas ao modelo chancelado pelo Estado, mas que derivam de opções voluntárias e menos dirigidas, de um grupo de escritores que desenvolverão essa estética. Existe, afinal, uma quantidade significativa de outras obras literárias do período que não foram produzidas necessariamente sob a égide do Estado mas que se afina de modo enfático aos ideais revolucionários. Essas obras instrumentalizavam a organização discursiva própria da poesia de combate, seja por glosa, seja por mera referência, ou seja mesmo pela subversão desses códigos. Vejam-se alguns casos em breve panorâmica.

Há uma parcela superlativamente significativa da imensa produção literária de Orlando Mendes que também se insere com força dentro da retórica revolucionária; são as obras *País emerso caderno 1*: poesia, contos, teatro (Lourenço Marques: Empresa Moderna SARL, 1975); *País emerso caderno 2*: poesia talvez necessária (Maputo: edição do autor, 1976); *Produção com que aprendo*: poesia e pequenas histórias (Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco / Publicações Notícias, 1978) e *Lume florindo na forja* (Maputo: Instituto Nacional do Livro do Disco, 1980); há que se fazer referência também à coletânea organizada pelo próprio Orlando Mendes e por Sol Carvalho intitulada *Palavra é lume aceso* (Maputo: Cadernos Tempo, 1980), que reúne poemas e conjuntos de poemas publicados na revista *Tempo* entre os seus números 487 e 498 e outros inéditos, cujo tom e temática são predominantemente revolucionários. Além dessas obras, é preciso fazer referência à publicação de obras de poesia de dois grandes nomes do partido: *Canto do amor natural*, de Marcelino dos Santos (Maputo: AEMO, 1984); e *Também memória do povo*, de Sérgio Vieira (Maputo: AEMO, 1983), ambas publicadas na “Colecção Timbila”, da Associação dos Escritores Moçambicanos. Tal colecção, a propósito, sob o pretexto de reunir obras poéticas de escritores consagrados³², acabou por divulgar obras poéticas de escritores eventualmente mais ligados à retórica revolucionária ou mesmo ligados ao partido – é nesta colecção que está publicado o único livro da veterana poetisa Clotilde Silva, *Testamento-1* (1985), que, malgrado não se tratar exatamente de literatura revolucionária, não deixa de ter vários poemas que podem se enquadrar sob esta pecha (Orlando Mendes reaparece também em 1985 com uma nova obra publicada nesta colecção: *As faces visitadas*, e as ressonâncias com a retórica revolucionária ainda são constantes nesta obra – a publicação da obra *A inadiável viagem* de Luís Carlos Patraquim em 1985 é uma exceção ao tom predominante da colecção).

³² As outras colecções da AEMO eram a “Início”, com o objetivo de revelar novos nomes, e a “Karingana”, com o objetivo de divulgar obras em prosa de escritores consagrados.

Apesar dessa aparente generalidade do alcance de ressonâncias da retórica revolucionária no interior de obras literárias que não são propriamente poesia de combate, algumas obras poéticas precisam de ser mencionadas, porque sugerem estar mais próximas (de um modo ou de outro) de tal retórica. No dia 25 de maio de 1975, exatamente um mês antes da independência, é publicada sob a chancela da FRELIMO uma coletânea de poemas chamada *Eu, o povo*, atribuída à autoria de Mutimati Barnabé João (na verdade, António Quadros, cf. MENDONÇA, 2011, p. 22). Eventualmente, esta obra é indicada como a quintessência da poesia revolucionária em Moçambique: há senões, porém. Ainda que seja possível observar uma eficaz instrumentalização da retórica revolucionária como espinha dorsal de todos os poemas dessa coletânea, em muitos momentos há uma fuga e uma subversão desses códigos. É preciso, para além de pensar no dirigismo que lhe caracteriza, compreender em que medida essa instrumentalização é um artifício de ironia, e os signos linguísticos de referência política se encontram exatamente subvertidos dentro de uma linguagem paródica, trópica, com alguma ligeira dose de sarcasmo – trata-se de uma obra de sentido profundo, enfim, cuja abordagem é muito complexa. Entretanto, ainda que sua primeira edição tenha ocorrido pela égide da própria FRELIMO de então, é de se ressaltar como partiu de um empreendimento voluntário de António Quadros (ou Grabato Dias), como bem o explicará José Forjaz anos depois (2008, p. 11-15, cf. também acerca dos índices de ironia a análise de HAMILTON, 1984, p. 76-79).

Outras obras a serem citadas que guardam relativa distância e relativa proximidade da retórica revolucionária seriam, por exemplo, *Os molwenes*, de Isaac Zita (Maputo: AEMO, 1988); *Requiem*: com olhos secos, de Juvenal Bucuane (Maputo: AEMO, 1987), *Silêncio escancarado*, de Rui Nogar (Maputo: AEMO, 1982), *Núcleo tenaz*, de Jorge Viegas (Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1982) e o significativo *Moçambicanto*, do Gulamo Khan (Maputo: AEMO, 1990 – este autor, como é sabido, falecido na tragédia de Mbuzini que vitimou também o presidente Samora Machel). Essas são obras de poética muito mais hermética que qualquer possibilidade de poesia de combate com seu didatismo; além disso, estas obras poéticas não são uma literatura que se assuma como uma mensagem da linha ideológica do partido nem tampouco uma produção literária afinada à revolução. No entanto, a forma como se impregnam e instrumentalizam formas discursivas próprias do jargão político revolucionário as fazem estar, de algum modo, relacionadas com aquela produção.

Destaca-se, em suma, uma vivificação poética ainda nos anos de 1980 ocasionada, sobretudo, por três nomes: Luís Carlos Patraquim, com as obras *Monção* (Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1985), *A inadiável viagem* (Maputo: AEMO, 1985); Eduardo White *Amar sobre o Índico* (AEMO, 1984); *Homoíne* (AEMO, 1987); *País de mim* (Maputo: AEMO, 1989) e Mia Couto com *Raíz*

de orvalho: poemas (Maputo: Cadernos Tempo, 1983). Que inspiram uma poética voltada, sim, para a dimensão nacional, mas completamente distantes do modelo revolucionário (muito embora o próprio Couto constasse na *Poesia de combate 3*, com os poemas “Quero”, p. 33 e “Ilha do Ibo”, p. 59-60). É a própria Fátima Mendonça quem observa que Patraquim constrói um caminho mais intimista, ao passo que não recusa a reflexão histórica, abrindo senda para inovações subsequentes (MENDONÇA, 2011, p. 24):

Luís Carlos Patraquim [...] orientando-se pela recusa de soluções estéticas de efeito fácil, virá a legitimar uma herança, que os mais jovens Eduardo White (*Amar sobre o Indico*, 1984) e Nélson Saúte (*A pátria dividida*, 1993) não recusariam. Poeta do intimismo, não foge, contudo, à historicidade que permeia quase toda a poesia moçambicana, fazendo emergir desse diálogo entre a subjetividade e a História uma poesia notável e persistente.

É fundamental neste panorama a “Coleção Depoimentos”, publicada pelos próprios Cadernos Tempo, que traz à luz uma sequência de obras em prosa longa ou curta, todas voltadas a assuntos que fazem referência à revolução, à reconstituição de narrativas ligadas à opressão colonial e organização do movimento armado ou então à narração de histórias ligadas à então atual guerra civil. Fazem parte desta coleção uma sequência de dois volumes de autoria de Licínio de Azevedo denominados *Relatos do povo armado* (1983, 1984); *Yô Mabalane!* (1983), de Albino Magaia; *Dumba Nengue*: histórias trágicas do banditismo I (1987) e *Duplo massacre em Moçambique*: histórias trágicas do banditismo II (1989), de Lina Magaia; e, por fim, *Órfãos em perigo* (1987), de Crisanto Cosme Nyusi.

A relação que essas obras estabelecem com a adoção de expedientes romanescos é muitíssimo mais complexa e demanda pesquisa específica. A maioria dessas obras são encabeçadas por notas que afirmam e reafirmam seu caráter depoimental, verídico, autêntico e, para fazer isso, negam, necessariamente, toda a possibilidade estética, ficcional, literária e, sobretudo, romanesca. A ver, por exemplo, o caso da obra de Nyusi, que apresenta uma “Nota do editor” em que se afirma que “‘Órfãos em Perigo’ é uma narrativa despretensiosa e sem voos literários” (NYUSI, 1987, p. 7) e, em seguida, uma nota assinada pelo próprio autor chamada “Caro leitor” em que este solicita que “Não espere encontrar nela fantasias intrigantes como se estivesse a ler um romance, não!” (ibid., p. 9). A negativa do expediente romanesco aqui, está em função de assumir o dado verídico da construção discursiva, para que isso contribua confessadamente para a construção da memória, e não apenas o deleite estético supostamente atribuído à leitura de romances. Nada disso significa, entretanto, que inúmeros expedientes romanescos não sejam apropriados no interior dessas narrativas. Tais obras revelam, entretanto, que o discurso combativo ligado à retórica da revolução, sobretudo quando

consolidado em prosa longa, o que, ademais, foi raro, apresenta uma hostilidade ao romance enquanto gênero e seus expedientes estéticos.

Outrossim, é preciso citar outras obras de prosa longa que, ainda que tenham sido publicadas, estiveram à sombra do olvido do tempo, não construindo ressonâncias no interior da literatura moçambicana. É o caso de *Norte*, de Virgílio Chide Ferrão, um romance (que se assume enquanto tal sem pejo) publicado momentos antes da independência, ainda durante o governo de transição. Trata-se de uma crônica de caráter militar que narra a história de Caliza, um jovem negro recrutado para o serviço militar obrigatório junto ao exército português durante a guerra de independência. De caráter profundamente crítico, messiânico e moralista, o romance descreve a tragédia pessoal de Caliza, que, mutilado em combate em Cabo Delgado, no extremo norte da colônia, retorna para Lourenço Marques, onde alimentava um relacionamento proibido com Paula, uma branca, filha de um militar português de alta patente que o abandona por conta de sua nova condição. O protagonista acaba por se suicidar, exibindo consciência das dinâmicas políticas implicadas no seu drama pessoal.

Cite-se também *N'lhomulo*, de Filipe Mata: uma pequena narrativa em prosa lançada como o quarto número da “Coleção Início”, da AEMO, em dezembro de 1985. Não obstante a incursão literária do autor por conhecidos veículos de imprensa periódica (refere-se à “Gazeta de Artes e Letras”, da revista *Tempo*) e sua inserção de poemas seus em *Poesia de combate 3*, *N'lhomulo* é sua única obra publicada em livro. Trata-se, em suma, de uma narrativa acutilante, composta por dez capítulos consideravelmente curtos que nunca ultrapassam a dimensão de quatro páginas impressas que narra, desde um ponto de vista confessamente moralizante, a história escandalosa de uma menina do interior que, fugindo da exploração sexual do administrador, vai para Lourenço Marques, onde se “perde” nas noites da rua Araújo (reduto histórico de prostituição). Ao final da narrativa, a menina acaba por se envolver num caso incestuoso com um irmão militar sem que ambos saibam quem são seus parceiros de fato. Numa noite, possuído de ciúme, o militar mata a prostituta: anos depois, quando descobre a dimensão do seu ato, acaba por se suicidar também.

Se, nesta panorâmica, enfatiza-se os meios editoriais e as coleções em que essas obras passam a circular, é devido a intensa escassez de meios que caracteriza o campo literário moçambicano após a independência. Em 22 de novembro de 1975 assiste-se à construção bem-sucedida do Instituto Nacional do Livro e do Disco que desencadeou uma série de publicações numa coleção chamada “Autores moçambicanos” (REPÚBLICA de Moçambique, 2007, p. 59-61) que, para Hamilton (1984, p. 84), se tratava de um esforço, por um lado, para legitimar uma literatura “clandestina”, no caso da

publicação, por exemplo, de *Cela 1*, de Craveirinha em 1980, e, por outro lado, recuperar um caminho de desenvolvimento da literatura, publicando nomes como Jorge Viegas, Sebastião Alba e Carneiro Gonçalves. Somente em 1982 surgirá um novo caminho aberto, entretanto, pela fundação da Associação dos Escritores Moçambicanos (CHISSANO, 2007, p. 71-82). Apesar disso, os anos da guerra e o intenso quadro de crise deixarão evidente o valor livro em face da alimentação e da sobrevivência, pelo que analisam António Sopa e Júlio Navarro (1998, p. IV):

Tanto a edição, como a impressão do livro, passava por terem de existir divisas para o fazer e, cada vez mais, elas deixaram de poder ser disponibilizadas para o livro. Com o avanço da guerra e a destruição organizada da nossa economia – ainda recuperando do passado colonial – o montante de divisas praticamente desapareceu. Para dar uma ideia, produziu-se de 1975 até 1989 mais de 700 títulos (sem contar com livros escolares) com as tiragens atrás apontadas. Mas, de 1984 até 1989 não publicámos mais de 20 títulos.

Apesar desse quadro catastrófico de grande instabilidade, ainda foi possível o desenvolvimento da literatura com seus embates e impasses. 1984 é marcado pelo lançamento da revista *Charrua*. Segundo Fátima Mendonça, *Charrua* será “o primeiro movimento literário organizado, surgido em Moçambique depois de 1975”, e seu surgimento trouxe no seu bojo, através da distensão em relação ao modelo de poesia revolucionária, a abertura para poética de “extremo lirismo intimista” e novos “experimentalismos” (MENDONÇA, 2011, p. 18). O periódico, que acabou atribuindo o nome pelo qual a geração ficou conhecida, recebeu oito edições que circularam entre junho de 1984 e dezembro de 1986, e revelou nomes que seriam importantes por inaugurar um novo tempo da literatura em Moçambique, agora maiormente concentrada na escrita em prosa: refere-se a nomes como Ungulani Ba Ka Khosa, Aldino Muianga, Marcelo Panguana, Juvenal Bucuane, Filomone Meigos e Hélder Muteia.

Ao lado de *Ualalapi*, em 1987, há outra obra em prosa longa, assumida como “romance” que, apesar de um relativo olvido do tempo, apresenta também estrutura estética favorável ao pensamento acerca da implosão do modelo estabelecido pela poesia de combate. Refere-se a *Malungate* (1987), de Albino Magaia, que apresenta uma estrutura estética *sui generis* dentro da literatura moçambicana. Escrito em primeira pessoa, enuncia-se desde logo Frederico Ntoninhana Malungate, alguém que abandonou sua aldeia natal, onde gozava de prestígio por ser parte de uma família de régulos, e vai para cidade buscar maiores oportunidades para alcançar objetivos puramente hedonistas. Por isso, enuncia-se desde o início como alguém cujo “nome levanta indignação ou desprezo. Nunca a indiferença. Sou apontado como um exemplo a não seguir” (MAGAIA, 1987, p. 11). Sua figura de anti-herói egoísta e displicente é constantemente contraposta, pendularmente, à figura do seu irmão Matxeme, um digníssimo herdeiro da grande posição do pai,

movido pelos interesses comuns de seu “clã” (forma como Ntoninhana denomina sua comunidade natal) e das funções de sua cultura. A presença do irmão na narrativa favorece um contraste forte entre a retidão de um, espírito abnegado e altruísta, e o caráter intensamente dissoluto e displicente do outro, contraste este que revela sempre conflitos entre a necessidade de preservação de uma cultura, que invoca constantemente a presença de Ntoninhana na cidade, por um lado, e seus objetivos meramente individuais, por outro.

Sua trajetória é marcada pela ascensão social que se dá através das brechas que desviam do racismo praticamente jurídico imposto pela sociedade colonial, uma vez que seu relato se inicia ainda em 1962. Interessante é perceber como Ntoninhana parece se incomodar muito pouco com os bloqueios racistas impostos por aquela sociedade colonial, pelo contrário: um arrivista metódico e calculista, a única dimensão reflexiva que lhe compete é justamente aquela que serve para encontrar os meios pelos quais pode desviar do bloqueio para alcançar mais objetivamente seu fito. Por isso passa ao largo das mudanças e inquietações políticas que marcaram esse período. Durante todo o relato, faz questão de deixar claro que (MAGAIA, 1987, p. 76-77):

– Só quero trabalhar e gozar a vida! [...] Não gosto de política. Se o que os senhores querem de mim é qualquer coisa relacionada com política, queria que compreendessem que isso não é do meu feitio [...] A minha política é o trabalho, o corpo e as pernas de uma gaja. Mais nada.

Seu caráter utilitarista e egocêntrico é desenhado desde o início, quando recusa com desprezo suas origens culturais para avançar em seu plano de ir para a cidade e ascender socialmente. Esse caráter acentua-se sobremaneira quando se ocupa de narrar a relação que teve com Isaura, uma antiga colega da missão que ele reencontra numa das raras visitas que faz ao seu povoado de origem. Sem assumir qualquer tipo de vínculo com a garota, ele mantém relações ocultas com ela, e só vem a saber que ela tivera um filho quando Tata Xiluvequi, um tio conselheiro de seu pai, vai à cidade levar a moça com o filho para que Ntoninhana assuma a família. A presença da garota na cidade, no entanto, é péssimo acontecimento: o anti-herói dispõe da esposa conforme bem entende, deixando claro que ele só aceitara a presença dela em sua casa na cidade para tentar esquecer um amor frustrado com outra garota. Indisposto com sua presença, e humilhando a esposa com relações extraconjugais explícitas, Isaura retorna à aldeia e Ntoninhana prefere nem obter notícias sobre a esposa ou o filho. Sua ascensão prossegue em ritmo vertiginoso, casa-se novamente de acordo com as conveniências, desta vez com Luísa. Seu cálculo confesso ocorre da seguinte forma (MAGAIA, 1987, p. 83):

E para nunca mais ser incomodado pela polícia política eu estava mesmo disposto a sacrificar a vida de solteiro, casando-me. [...] Estava indeciso. Para dizer a verdade, se por um lado queria casar-me (por calculismo), por outro a minha mentalidade viciada não me deixava ver para além do corpo das minhas sucessivas namoradas.

É interessante que, apesar de todo o alheamento que Ntoninhana alimenta em relação a todas as discussões políticas que ocorriam, do interior do seu texto é possível extrair momentos altos de reflexão política. A sua distância dos processos favorece uma visada muito mais cética e menos eufórica de tudo que ocorria. No último capítulo de seu relato, ele recebe com apreensão e certo ceticismo a notícia da independência. Somente diante de um acontecimento dessa magnitude é que ele procura despertar minimamente para uma reflexão política: “pela primeira vez deixei de ler no jornal apenas as páginas de espetáculos e as páginas desportivas” (MAGAIA, 1987, p. 87). Mas, diante da nova configuração social que se forma sob o governo de transição, em que os portugueses saem em debandada do país, e os militantes da FRELIMO vão assumindo posições de comando no novo Estado, a visão de Ntoninhana é desoladora, e coalhada de conflitos com as novas autoridades (MAGAIA, 1987, p. 89):

Eu sabia de muitos abusos que sucediam desde o golpe de Estado em Portugal, particularmente depois do 7 de setembro. Eu próprio, numa altura em que tinha o carro avariado, tive de andar de machimbombo. Só por ter pedido, em português, licença para passar, já que estava próximo da minha paragem, um homem implicara comigo perguntando-me em rona, se eu era assimilado. Não lhe respondi ao que ele implicou mais comigo perguntando-me se eu não tinha ouvido. Barrou-me a passagem, mas houve vozes de protesto dentro do machimbombo e só assim consegui passar.

Mas o fato mais relevante das configurações estéticas de *Malungate* talvez seja que o relato escrito por Ntoninhana em primeira pessoa está como num *mîse-en-abyme*, ele se chama na verdade “Memórias da longa caminhada”, e é interrompido pela morte abrupta de seu narrador. Ntoninhana termina seu relato da cama de um hospital, internado por conta de problemas pulmonares. Após isso, outro narrador, o jornalista Nelson Kapuri, recebe os originais de Ntoninhana das mãos da Luísa, a última esposa do primeiro narrador, e ambos começam, sob o pretexto de fazer uma reportagem sob os avanços da revolução na terra natal do autor dos originais, a vasculharem o país em busca das personagens do escrito que têm em mãos.

Trata-se em suma, de uma estrutura estética cindida entre dois relatos que oferece uma visada crítica, justamente porque distanciada, dos processos políticos pelos quais passava o país aquando de sua independência, e posteriormente na construção do Estado. *Malungate* traz à baila a figura de um sujeito absolutamente individualista e arrivista, em tudo contrário a qualquer modelo heroico da *Poesia de combate*. A narrativa de *Malungate* apresenta um movimento pendular, que faz Ntoninhana oscilar entre a imagem típica de liderança abnegada do irmão Matxeme e o tipo de

“mentalidade viciada” voltada aos prazeres mais comezinhos da cidade; tal pêndulo aponta para as discussões que tomam forma sob a questão do “homem novo moçambicano”, e o modelo de depuração moral e cultural adotado pelo novo Estado. Se, por um lado, a construção da narrativa de Ntoninhana constrói um retrato crítico de uma juventude urbana pré-independência, por outro lado, não deixa de construir outro tipo de significação que pode exibir uma historicidade e uma aguda individualidade dos comportamentos repudiados pelo novo paradigma moral propagado pelo Estado.

O caso de *Malungate* é profundamente sintomático para demonstrar como o esgarçamento do modelo estético em razão do Estado propugnado pelas *Poesia de combate* é um fenômeno que encontra seu epígono em *Ualalapi*, pela adoção de expedientes romanescos, mas que transcende a contingência da obra de Khosa, atingindo mesmo a produção em larga escala de romance nesta virada da década de 1980 para 1990. *Malungate*, ao apresentar uma personagem que se desvia das altas reflexões da história, a que assiste como espectador desinteressado e alheio, para se preocupar com os interesses mais arrivistas e comezinhos de uma ascensão pessoal, faz lembrar a definição que Marthe Robert apresentou para o “herói” romanesco, que se encontra “nos antípodas do herói trágico ou épico” justamente porque “é em seu próprio projeto um fomentador de distúrbio, um difamador das qualidades e das classes, até mesmo em seus esforços para conquistar as mais elevadas”, em suma, “um arrivista, portanto, que funda suas esperanças na intriga e na mitomania” (ROBERT, 2007, p. 29). É inevitável comparar o arrivismo e o egocentrismo hipertrofiados de Ntoninhana com o despotismo e o egocentrismo hipertrofiados de Mudungazi.

Como fenômenos de literatura, essas configurações estéticas próprias do romance e adotadas em 1987 devem ser localizadas em face das razões históricas que propiciam esse esgarçamento; elas estão ligadas a todo o esgotamento revolucionário a que Fernando Bessa-Ribeiro faz referência (2015, p. 369-381), causado por uma estrutura de Estado fortemente centralizado, a que já haviam se referido Bragança e Depelchin (1986, p. 29-52), pelo acirramento da guerra civil, alastrada por quase toda a extensão do território, como analisa o antropólogo Christian Geffray (1991, p. 155), o que obrigava, à força das armas e do completo colapso do país, a FRELIMO a revisar as posições mais totalitárias, como a intransigência ao pluripartidarismo, ao debate ampliado de ideias, ao radicalismo revolucionário e a economia planificada. Esta revisão da revolução tem raízes anteriores, depositadas na grave crise que assola o país durante toda a década de 1980.

A crise remontava desde 1981, com efeitos graves nos meios urbanos. O acirramento da guerra civil comprometeu sobremaneira a capacidade produtiva do país (GEFFRAY, 1991, p. 51-55),

a consequência disso é que os gastos públicos com defesa militar chegariam a comprometer cerca de 33,5% do total das despesas do Estado em 1985 (MOSCA, 1999, p. 149), aliados a diversos tipos de problemas organizacionais que fizeram com que o volume da produção agrícola comercializada decrescesse em até 90% para o caso de alguns gêneros alimentícios no período entre 1980 a 1986 (ibid., p. 150). Isso geraria uma gravíssima crise de abastecimento comercial dos centros urbanos, com carência constante de toda a sorte de produtos alimentícios, vestuário e colapso das infraestruturas básicas (o que também teria sido diagnosticado pela FRELIMO no *Relatório do Comité Central* como um grave problema: “a carência de mercadorias para consumo que neste momento se verifica nas lojas é um problema real que afecta a vida do povo”, FRELIMO, 1983, p. 47).

Visando estancar “travar a queda da atividade económica do País e iniciar uma progressiva recuperação, até 1990, dos sectores vitais da economia nacional” (FRELIMO, 1987, p. 21), desencadeia-se, em 1º de janeiro de 1987 (poucos meses após o falecimento do presidente Samora Machel) o chamado PRE – Programa de Reabilitação Económica (MOSCA, 2005, p. 309-450; id., 1999, p. 163-174; WUYTS, 1990, p. 98-124). Tratava-se, em suma, do fim do modelo econômico planificado que tinha tido lugar no país desde a independência, e início de uma liberação marcada por política de arrocho orçamentário, monetário e salarial e elevação de taxas de juros, fundamentada, sobretudo, na necessidade da livre circulação de recursos, na privatização do setor público e na abertura para a iniciativa privada, liberalizando os mercados e diminuindo drasticamente, ao menos na forma do plano, a centralidade do Estado na economia e no imenso setor público. João Mosca analisa que os setores revolucionários, até o tempo de Machel dominantes no poder, sugeriam que o PRE fosse um período de transição, com pequenas cessões provisórias para a recuperação econômica e o alcance da paz; entretanto, havia setores menos ortodoxos que “não tinham qualquer dúvida quanto ao PRE: seria o fim da política económica anterior e o início da aplicação de um modelo subdesenvolvido” (MOSCA, 2005, p. 309). A entrada em cena do Banco Mundial e do Fundo Monetário Internacional como apoiantes de todo processo demonstram os objetivos pontuais da liberalização econômica.

A par disso, estava claro que a economia só poderia se estabilizar por meio de um processo de paz, e o fim da guerra civil passava, inevitavelmente, pelo reconhecimento dos direitos políticos e da base social da RENAMO e da incorporação de sua presença no cenário político do país (O’LAUGHLIN, 1991, p. 107-147; BALOI, 1995, p. 501-527). Ao lado do fim da revolução econômica, acompanhou-se, mormente após 1992 e os Acordos Gerais de Paz assinados entre FRELIMO e RENAMO, à abertura política e democratização do sistema eleitoral que culmina nas eleições gerais

multipartidárias de 1994 (MACHILI, 1995, p. 377-421; MAZULA, 2004, p. 25-42). O Estado moçambicano todo apetrechou-se para o fim da política socialista, e o corpo do Bureau Político do Comité Central da FRELIMO esteve pronto a desenvolver justificativas discursivas sofisticadas para a compreensão desse processo. Em março de 1990, durante Seminário do Comando do Exército, o Secretário do Comité Central do Partido Frelimo para as Relações Exteriores, José Luís Cabaço, vem diante da alta cúpula do corpo militar do país oferecer “explicações sobre a problemática que o mundo actual vive” (BENE, 1990, p. 32). Em comunicação de duas horas, Cabaço teve condições de avaliar que “o socialismo entrou em decadência” devido “a má aplicação dos princípios daquela filosofia”, avaliando o quadro geral do recente fim da União Soviética e o colapso do bloco socialista (ibid., p. 33). A encerrar a comunicação, Cabaço avalia que a posição oficial do governo de Chissano era a de que “nós não queremos impor ao Povo moçambicano o sistema de um único Partido” o que soa irônico, já que Moçambique vivia no unipartidarismo desde 1975.

Em dado momento da fala de Cabaço, ele passa a relativizar o próprio conceito de “classe operária” em face do grande desenvolvimento informático e tecnológico, dizendo que os atuais trabalhadores das fábricas desenvolvidas dos países desenvolvidos são “quadros técnicos assistentes não são operários” (ibid., p. 32). Esta mesma posição aparece idêntica em um artigo assinado por Sérgio Vieira, um dos altos quadros da FRELIMO (um dos antigos “poetas-guerrilheiros” da *Poesia de combate*), quando discute o fim da “bipolaridade” no mundo e em Moçambique nos seguintes termos (VIEIRA, 1991, p. 51):

A concepção clássica [...] do movimento revolucionário contemporâneo encontra-se ultrapassada.

A classe operária, tal como a camponesa o fez anteriormente, cede o passo a uma nova camada científica e tecnicamente qualificada, em que o computador e não o martelo, simboliza o estatuto e papel no processo produtivo.

Tratava-se, enfim, do paulatino e sequenciado fim da revolução moçambicana, que teve seu auge no intervalo entre o III Congresso, em 1977, e o início do Programa de Reabilitação Económica, em 1987. Neste sentido, 1987 surge como um ponto de viragem e de esgotamento de um projeto estético em razão de um Estado socialista e revolucionário que entrava em falência, carregando consigo sua linguagem específica e sua terminologia radical e “bipolar”, para ficar nos termos de Sérgio Vieira. A subversão desse modelo estético que se anunciava na poesia desde a obra de Patraquim, da rebeldia ensaiada da *Charrua* e das incursões poéticas de White, encontraria sua forma mais acabada e definitiva em *Ualalapi* que, malgrado ainda a reminiscência do vocabulário e da terminologia revolucionária em todo país ainda naquele ano, encontraria um ambiente muito mais

favorável para sua circulação do que teria sido anos antes, durante os anos de Machel e do calor da hora revolucionária. *Ualalapi* não é um anúncio estético de novos tempos, mas o efeito de sua chegada. Com a entrada em cena de Lília Momplé em 1988 com a coletânea de contos *Ninguém matou Suhura*, e de Paulina Chiziane em 1990 com sua *Balada de amor ao vento*, e com o repercutido *Terra sonâmbula* de Mia Couto em 1992, a prosa moçambicana se consolida e ganha definitivo corpo, entrando no “novo momento” da literatura moçambicana a que os críticos tanto fizeram referência (NOA, 1994, p. 54; LEITE, 2003, p. 91).

Considerações finais

A introdução deste trabalho se deu pela mão de alguns críticos que se questionavam acerca da natureza essencialmente poética da literatura moçambicana e das dificuldades do romance enquanto gênero no país. Foi possível acompanhar como isso foi fruto de um pensamento crítico que se constituiu historicamente desde a década de 1940 com a eleição de Rui de Noronha como fundador de uma literatura “vincadamente” moçambicana, ao passo que esse mesmo “modo de ver a literatura em Moçambique” preteriu toda uma agitação intelectual de naturais de Moçambique muito mais antiga, que criou, a propósito, ensejo para a emergência do discurso poético de Noronha – inclusive, contando com a circulação de obras em prosa longa. Esse modo de ver a literatura em Moçambique por vias poéticas foi agravado por elementos exógenos, como a recorrente divulgação de uma poesia moçambicana no exterior por meio de antologias e também debates acerca da “moçambicanidade” da literatura calcados tão somente em textos poéticos. Parecia assente, entretanto, para a maioria dos críticos, que existia um vetor que acena mormente para o texto poético antes da independência – após esse acontecimento, esse vetor se invertia, demonstrando maior predomínio do texto em prosa na literatura moçambicana, sobretudo no final da década de 1980. Investigar as razões históricas e sociais de constituição desses vetores após a independência foi o fito deste trabalho.

Esta tese, portanto, debruçou-se em compreender porque a emancipação política se constituiu como um divisor de águas na complexa existência dos gêneros literários na literatura moçambicana. A compreensão da independência de Moçambique como fato de relevância para a vida cultural, literária e estética do país passa pela observação criteriosa das dinâmicas que envolveram a elaboração de um pensamento que norteou a emancipação política enquanto um processo revolucionário, capaz de construir uma lógica discursiva que gerou, por sua vez, articulações estéticas específicas. Essas articulações se materializaram em um *corpus* poético, que recebeu a chancela do Estado e foi divulgado, propagado e até imposto como uma estética paradigmática, única possibilidade discursiva e literária num ambiente em que a retórica se cindia entre polos opostos: um sujeito coletivo, unitário, guiado pelos heróis, pelo sentido triunfalista e épico de uma história teleológica, e um campo do inimigo, disposto a destruir a construção dessa história triunfalista e teleológica.

Tal ambiente cultural de caráter predominantemente revolucionário se impunha hegemonicamente com toda a sorte de privilégio e imposição diante da sua função como *razão do Estado* – mais do que sua expressão poética, mais do que afinação ideológica, esse *corpus* poético de combate era a materialização discursiva e estética de uma lógica dualista, radical, revolucionária e emancipatória. O Estado revolucionário moçambicano não pode ser compreendido se dissociado de toda a carga discursiva que o compõe, à qual a poesia de combate toma parte como uma das mais enfáticas materializações. Trata-se, em suma, de perceber a literatura como parte na construção da hegemonia de uma sociedade sem que se dissocie estético e social, ou, nas palavras de Raymond Williams (2010, p. 61): “a literatura apresenta-se desde o início como uma prática na sociedade. De fato, até que ela e todas as outras práticas estejam presentes, a sociedade não pode ser vista como completamente formada”.

Neste sentido, não deve ser diminuído o significado da intensa hostilidade que a poesia de combate e toda a retórica revolucionária apresenta às características implicadas na adoção do romance enquanto gênero, seja porque o gênero inspira uma ficcionalidade excessiva diante do urgente tom depoimental e supostamente verídico de que toda a literatura precisa estar impregnada, seja porque o romance estava profundamente marcado pela sua intensa circulação na literatura colonial, como discutiu Noa (2015, p. 71). O individualismo, o arrivismo, o circunstancial, o comezinho, o aspecto fragmentário, a fratura da forma, a heterodiscursividade, a diversidade de material, a contradição, todas essas construções formais reunidas instaurariam uma construção estética em todos os aspectos radicalmente oposta ao sentido triunfalista, heroico e teleológico da poética revolucionária. A adoção de expedientes romanescos a partir de 1987 no interior de *Ualalapi* implode a narrativa heroica e teleológica, apropriando-se dos seus signos e de suas tópicas, mas utilizando-os para ampliar, a uma distância longínqua, a pluralidade de narrativas. Esses expedientes romanescos, todos, de algum modo, verificáveis em *Ualalapi*, inauguram, sobretudo, uma construção profundamente *antiépica* (e não mais apenas “lírica” ou “subjetiva”, como havia sido o caso de Patraquim ainda em 1980) que subverte de modo fulcral toda a épica consagrada pela poética do Estado.

É preciso considerar o peso de uma poética em razão do Estado. Se, por um lado, ela funcionou como uma base constituinte de um sentido de obra “pública” e uma “historicidade que permeia quase toda a poesia moçambicana” (MENDONÇA, 2011, p. 20), por outro lado ela teve o poder de inibir o advento do romance enquanto gênero nas suas bases mais estruturantes e, portanto, antiépicas, durante todo o período em que vigorou a configuração revolucionária do

Estado, com toda a sua carga discursiva implicada. Quando esse mesmo Estado é abalado em suas estruturas fundadoras, tal formulação discursiva entra em crise, constituindo ambiente mais propício ao advento de estruturas estéticas alternativas e subversivas. O advento de *Ualalapi* em 1987, portanto, surge como efeito estético e formal da crise discursiva que marca o paulatino fim da revolução moçambicana entre 1986 e 1990 no contexto global do colapso do Estado revolucionário, a abertura econômica e o fim do unipartidarismo. Se *Ualalapi*, por um lado, subverte a história épica e teleológica, não se dissocia tanto dela a ponto de que essa história não possa ser vista como implícita por inversão em seu interior. De todo o modo, a adoção desses expedientes romanescos, entretanto, abriria caminho para que o romance passasse a ser praticado com muito mais recorrência em Moçambique a partir do início da década de 1990, que assiste a uma profusão grandiosa de obras romanescas.

Bibliografia

ABRANCHES, Augusto dos Santos. Moçambique, lugar para a poesia. In: Sociedade de Estudos da Colónia de Moçambique. *Teses apresentadas ao 1º Congresso*, realizado de 8 a 13 de setembro de 1947. V. 1. Lourenço Marques: Tipografia Minerva Central, 1947a, p. 10-17.

_____. Sobre “literatura colonial”. In: Sociedade de Estudos da Colónia de Moçambique. *Teses apresentadas ao 1º Congresso*, realizado de 8 a 13 de setembro de 1947. V. 1. Lourenço Marques: Tipografia Minerva Central, 1947b, p. 37-43.

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2007.

ALBUQUERQUE, Orlando de; MOTTA, José Ferraz. Esboço de uma história da literatura em Moçambique no século vinte. *Luso-Brazilian Review*, v. 33, n. 2, Wisconsin, 1996, p. 27-36.

ALEXANDRE, Valentim. *Velho Brasil, novas Áfricas: Portugal e o Império (1808-1975)*. Porto: Afrontamento, 2000.

ALMEIDA, A. Duarte de. Da arte: a propósito de poesia panfletária. *Paralelo 20*, nº 10 e 11, Beira, fevereiro de 1960, p. 31-38.

ALTHUSSER, Louis. *Escritos*. Barcelona: Editorial Laia, 1975.

_____. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

ANDRADE, Fernando Costa. *Poesia com armas*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. In: *Literatura e sociedade*, São Paulo, nº 13, 2010, p. 152-165.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana 2: o canto armado*. Praia: Instituto Caboverdeano do Livro, 1979.

_____. *Origens do nacionalismo africano: continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911-1961*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

ARAÚJO, Manuel de. *O sistema das aldeias comunais em Moçambique: transformações na organização do espaço residencial e produtivo*. 1988. Tese – Universidade de Lisboa, Lisboa, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Annablume, Hucitec, 2002.

BASTO, Maria-Benedita. *A guerra das escritas: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*. Lisboa: Vendaval, 2006.

_____. Relendo a literatura moçambicana dos anos 80. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Paula (org.). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008, p. 77-110.

_____. Writing a Nation or writing a culture? Frelimo and nationalism during the Mozambican liberation war. In: GENOUD, Eric Morier. *Sure road? Nationalisms in Angola, Guinea-Bissau and Mozambique*. Leiden; Boston: Brill, 2012, p. 103-126.

BENE, Cipriano. Futuro político do país: governo não quer nenhuma imposição – comunicação de José Luís Cabaço para o Seminário do Comando do Exército. *25 de setembro, Órgão de informação das Forças Armadas de Moçambique*, nº 127, Maputo, 1990, p. 32-37.

BENOT, Yves. *Ideologias das independências africanas*, v 1 e 2. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1981.

BESSA-RIBEIRO, Fernando. A invenção dos heróis: nação, história e discursos de identidade em Moçambique. *Etnográfica*, V. 9, nº 2, 2005, p. 257-271.

_____. Do esgotamento revolucionário à liberalização: o movimento sindical face às privatizações em Moçambique na década de 1990. In: *Caderno CRH*, Salvador, v. 28, nº 74, maio / agosto de 2015, p. 369-381.

BOAHEN, Albert Adu. Colonialismo na África: impacto e significação. In: BOAHEN, Albert Adu (ed.). *História Geral da África v. VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 919-950.

BORGES, Edson. A política cultural em Moçambique após a Independência. In: FRY, Peter (org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, p. 225-250.

BRAGANÇA, Aquino de. O marxismo de Samora. *Três continentes*, Lisboa, nº 3, setembro de 1980, p. 43-50.

_____; DEPELCHIN, Jacques. Da idealização da FRELIMO à compreensão da história de Moçambique. *Estudos moçambicanos*, Maputo, n. 5-6, 1986, p. 29-52.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, La Habana, nº 25-28, 1990, p. 20-42.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2009.

CABRAL, Amílcar. *Unidade e luta: a arma da teoria*. Lisboa: Seara Nova, 1976.

CAHEN, Michel. Luta de emancipação anti-colonial ou movimento de libertação nacional? Processo histórico e discurso ideológico – o caso das colônias portuguesas e de Moçambique, em particular. *Africana Studia*, Porto, n. VIII, 2005, p. 39-67.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.

_____. Timidez do romance. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CAVACAS, Fernanda; GOMES, Aldónio. *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1998.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

_____; WHITE, Eduardo. Augusto de Conrado, an early Mozambican poet. *Portuguese Studies*, v. 4, Ontario, 1988, p. 206-218.

CHAVES, Rita. O romance em João Paulo Borges Coelho: respirar a diferença na escrita. *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 10, nº 18, 2018, p. 14-31.

CHICHAVA, Sérgio; POHLMAN, Jonas. Uma breve análise da imprensa moçambicana. In: BRITO, Luís de; CASTEL-BRANCO, Carlos Nuno; CHICHAVA, Sérgio; FRANCISCO, Antônio (org.). *Desafios para Moçambique, 2010*. Maputo: Instituto de Estudos Sociais e Económicos, 2009, p. 127-138.

CHISSANO, Pedro (coord.). *Associação dos Escritores Moçambicanos: Memorial*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2007.

COELHO, João Paulo Borges. Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, nº 106, 2015, p. 153-166.

_____. As duas guerras de Moçambique. In: PANTOJA, Selma (Org.). *Entre Áfricas e Brasis*. Brasília: Paralelo 15/ São Paulo: Marco Zero, 2001, p. 75-90.

_____. A “literatura quantitativa” e a interpretação do conflito armado em Moçambique (1976-1992). In: ULDESMANN, Cristina; COSTA, Ana Bérnard. *Pobreza e paz nos PALOP*. Lisboa: Sextante, 2010.

COSTA, Domingos Reis. Rui de Noronha (prefácio). In: NORONHA, Rui. *Sonetos*. Lourenço Marques: Tipografia Minerva Central, 1947.

COUTINHO, Carlos Nelson. *O estruturalismo e a miséria da razão*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

DARNTON, Robert. *Censores em ação: como Estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

DOSOUDILOVÁ, Katerina. *Metaficção historiográfica e o romance Ualalapi de Ungulani Ba Ka Khosa*. (Tese) Praga: Filozofická Fakulta Masarykovy Univerzity, 2008.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Una introducción a la teoría literaria*. Mexico DF: Fondo de cultura economica, 1983.

_____; BEAUMONT, Matthew. *A tarefa do crítico*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERNANDES, Adelino Jorge. “Ualalapi”: um talento, um SIDA histórico. *Jornal Domingo*, Maputo, em 6 de abril de 1987.

FERRÃO, Virgílio Chide. *Norte*. Lourenço Marques: Acadêmica Lda., 1975.

FERREIRA, Manuel; MOSER, Gerald. *Bibliografia das literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1983.

_____. *O mancebo e trovador Campos Oliveira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

FIRMINO, Gregório. Aspectos da nacionalização do português em Moçambique. *Veredas*, Porto, v. 9, 2008, p. 115-136.

FORJAZ, José. Recordando António Quadros. In: JOÃO, Mutimati Barnabé. *Eu, o povo*. Lisboa: Cotovia, 2008, p. 11-15.

FRELIMO. *Construamos o futuro com nossas mãos: reabilitação económica tarefa de todo o povo*. Maputo: Partido Frelimo, 1987.

_____. *História de Moçambique*. Porto: Afrontamento, 1971.

_____. *Ngungunhane: herói da resistência à ocupação colonial*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1985.

_____. *Poesia de combate II*. Maputo: Departamento do Trabalho Ideológico, 1977.

_____. *Poesia de combate I*. Maputo: Departamento do Trabalho Ideológico, 1979.

_____. *Poesia de combate 3*. Maputo: Frelimo, 1983.

_____. *Relatório do Comité Central ao IV Congresso*. Maputo: Partido Frelimo, 1983.

FRY, Peter. Introdução. In: *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001, p. 13-21.

_____. Culturas da diferença: sequelas das políticas coloniais portuguesas e britânicas na África Austral. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 29/30, 2003, 271-316.

_____. Pontos de vista sobre a descolonização de Moçambique. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 26, nº 76, jun. 2011, p. 207-211.

GEFFRAY, Christian. *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Porto: Afrontamento, 1991.

GRAÇA, Machado da. Liberdade de informação. In: RIBEIRO, Fátima; SOPA, António (org.). *140 anos de imprensa em Moçambique*. Maputo: Amolp, 1996, p. 177-191.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

HAMILTON, Russell G. *Literatura africana, literatura necessária II* – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Edições 70, 1984.

HARRIES, Patrick. *Junod e as sociedades africanas: impacto dos missionários suíços na África Austral*. Maputo: Paulinas, 2007.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

_____. A itinerância das ideias e o pensamento social africano. *Anos 90*, v. 21, nº 40, Porto Alegre, 2014, p. 195-225.

_____. Elites africanas, a circulação de ideias e o nacionalismo anticolonial. In: RIBEIRO, Alexandre; GEBARA, Alexsander; BITTENCOURT, Marcelo. *África passado e presente: II Encontro de Estudos Africanos da UFF*. Niterói: PPG-História, UFF, 2010.

HOBBSBAWM, Eric. *A era das revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

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

KNOPFFLI, Rui. Breve relance sobre a actividade literária. *Facho*, nº 30, Lourenço Marques, setembro de 1974, p. 6-8.

LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, 1998.

LANÇA, Carlos Alberto. Da viabilidade de uma literatura moçambicana. *Paralelo 20*, nº 9, Beira, março de 1960, p. 21-25.

LARANJEIRA, Pires. *A negritude africana de língua portuguesa*. Lisboa: Afrontamento, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

_____. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

_____. A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana. In: AFOLABI, Niyi (Org.). *Emerging perspectives on Ungulani Ba KaKhosa*. Trenton: Africa World Press, 2010.

LEMOS, Manuel. Augusto Conrado: “A perjura ou a mulher de duplo amor”. *Revista Tempo*, nº 799, Maputo, 2 de fevereiro de 1986a, p. 47-50.

LEMOS, Manuel. Augusto Conrado: “A perjura ou a mulher de duplo amor”. *Revista Tempo*, nº 799, Maputo, 2 de fevereiro de 1986a, p. 47-50.

_____. Augusto Conrado: “A perjura ou a mulher de duplo amor” (Conclusão). *Revista Tempo*, nº 800, Maputo, 9 de fevereiro de 1986b, p. 47-50.

LEMOS, Virgílio de. apresento. *msaho*: folha de poesia, Lourenço Marques, 25 de outubro de 1952, p. 2.

LIESENGANG, Gerhard. Novas unidades políticas em Moçambique. In: SERRA, Carlos (dir.). *História de Moçambique*, v. 1. Maputo: Livraria Universitária UEM, 2000.

LIMA, Daniela Neves. Ualalapi: em busca do caminho perdido. In: AFOLABI, Niyi (Org.). *Emerging perspectives on Ungulani Ba KaKhosa*. Trenton: Africa World Press, 2010.

LISBOA, Eugénio. *Crónica dos anos da peste*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.

_____. *As vinte e cinco notas do texto*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

LOBATO, Alexandre. Poesia moçambicana: Rui de Noronha, o esquecido. *Mundo Português, Revista de Actualidades do Império*, Lisboa, II Série, n. 5/6, 1946, p. 356-361.

LOPES, Armando Jorge. Em direcção ao primeiro léxico de usos do português moçambicano. *Veredas*, Porto, v. 3, 200, 621-632.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação social. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 24, n. 70, 2009, p. 17-35.

_____. Multiculturalism in Mozambique? Reflections on the field. *Vibrant*, Brasília, v. 5, n. 2, 2008, p. 223-246.

MACAMO, Elísio. *A transição política em Moçambique*. Lisboa: Centro de Estudos Africanos; Instituto das Ciências do Trabalho e da Empresa, 2002.

MACHEL, Samora. *Educar o homem para vencer a guerra, criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria*. Naschingwea (?): Edições da FRELIMO, 1973.

_____. *Produzir é aprender. Aprender para produzir e lutar melhor*. Naschingwea (?): Edições da FRELIMO, 1971.

MACHIANA, Emídio. *A revista "Tempo" e a revolução moçambicana*: da mobilização popular ao problema da crítica na informação, 1974-1977. Maputo: Promédia, 2002.

MACHILI, Carlos. Unidade e diversidade: centralização e descentralização no processo eleitoral 94 em Moçambique. In: MAZULA, Brazão (org.). *Moçambique eleições, democracia e desenvolvimento*. Maputo: ed. do organizador, 1995, p.377-422.

MAGAIA, Albino. *Assim no tempo derrubado*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1982.

_____. *Malungate*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1987.

MANUSSE, José Camilo. Revista Itinerário e a recepção da estética presencista e neo-realista em Moçambique. *ECOS*, Cáceres, v. 4 nº 1, 2008, p. 26-32.

MARGARIDO, Alfredo. A sombra dos moçambicanos na Casa dos Estudantes do Império. *Latitudes Cahiers Lusophones*, Paris, n. 25, 2005, p. 14-16.

_____. *Estudos sobre as literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

_____. Prefácio a *Poetas de Moçambique* (1960). In: UNIÃO das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA). *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império (1951-1963): Volume II Moçambique* (reprodução fac-símile das edições originais). UCCLA: S/L, 2014a, p. 63-76.

_____. Prefácio a *Poetas de Moçambique* (1962). In: UNIÃO das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA). *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império (1951-1963): Volume II Moçambique* (reprodução fac-símile das edições originais). UCCLA: S/L, 2014b, p. 133-155.

MATSINHE, Cristiano. Biografias e heróis no imaginário nacionalista moçambicano. In: FRY, Peter. *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, p. 181-224.

MATUSSE, Gilberto; CUNHA, José. “Sou um contador de histórias” – Ungulani Ba Ka Khosa em entrevista à “Gazeta [de artes e letras]”. Revista *Tempo*, Maputo, nº 875, 1987, p. 44.

MAZULA, Brazão. The Challenges of Peace and Democracy. In: _____ (org.). *Mozambique: 10 Years of Peace*. Maputo: CEDE, 2004, p. 25-42.

M’BOKOLO, Elikia. *África negra: história e civilizações*. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias). São Paulo: Casa das Áfricas / Salvador: EDUFBA, 2011.

MENDES, Orlando. *Sobre literatura moçambicana*. Maputo: INLD, 1980.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.

_____. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1989.

_____. Moçambique, lugar para a poesia. In: SOUSA, Noémia. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016, p. 183-194.

_____. Poetas do Índico – 35 anos de escrita. *Mulemba*. Rio de Janeiro, v.1, nº 4, 2011, p. 16 -37.

_____. Identidade(s) literária(s) e cânone: biografias e autobiografias. *Estudos Moçambicanos*, Maputo, nº 16, set. 1999, p. 105-117.

_____. Palavras (des)necessárias. In: HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o cão tinhoso*. Maputo: Alcance, 2014, p. 3-18.

_____. Para uma periodização da literatura Moçambicana. *Lua nova: letras, artes & ideias*, nº 1, Maputo, 1988, p. 6-13.

_____. Rui de Noronha, entre a memória e o esquecimento. In: NORONHA, Rui. *Os meus versos* (org. Fátima Mendonça). Maputo: Texto Editores, 2006, p. 3-16.

_____; PINTO, César Braga. *João Albasini e as luzes de Nwanzengele: jornalismo e política em Moçambique, 1908-1922*. Maputo: Alcance, 2012.

MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. Lisboa: Sá da Costa, 1975.

MOSCA, João. *A experiência socialista em Moçambique (1975-1986)*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

_____. A agricultura de Moçambique pós-independência: da experiência socialista à recuperação do modelo colonial. *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, Lisboa, n. 21, 2008, p. 47-66.

_____. *Economia de Moçambique: século XX*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Lisboa: Almedina, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. In: *Temáticas*, Campinas, nº 19 (37/38), 2011, p. 25-56.

_____. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917 – 1968). *Revista de sociologia e política*, Curitiba, nº 8, 1997, p. 7-20.

NEVES, Olga M. L Serrão Iglésias. *Em defesa da causa africana: intervenção do Grémio Africano na sociedade de Lourenço Marques, 1908-1938*. (Dissertação). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1989.

_____. *O movimento associativo africano em Moçambique: tradição e luta (1926-1962)*. (Tese). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008.

NGCONGCO, Leonard. O Mfecane e a emergência de novos Estados africanos. In: AJAYI, J. F. Ade (org.). *História Geral da África*, v. VI: África do século XIX à década de 1880. Brasília: UNESCO, 2010, p. 105-146.

NGOMANE, Nataniel. Ungulani Ba Ka Khosa's *Ualalapi*: dialogues with History. In: AFOLABI, Niyi. *Emerging perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa*. Trenton, Asmara: Africa World Press, 2010, p. 193-202.

NGUNGA, Armindo. Interferências de Línguas Moçambicanas em Português falado em Moçambique. *Revista Científica da Universidade Eduardo Mondlane*, v. 1, n. 1, 2012, p. 7-20.

NHAMONA, Elídio Miguel Fernando. *Dialética das formas literárias*: uma interpretação de *O livro da Dor*, *Godido e outros contos* e *Chitlango, filho de chefe*. (Tese). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

_____. *A percepção do lugar*. (Dissertação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

NOA, Francisco. *A escrita infinita*. Maputo: Imprensa Universitária, 1994.

_____. *Império, mito e miopia*: Moçambique como invenção literária. São Paulo: Kapulana, 2015.

_____. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana, 2017.

NORONHA, Rui de. *Ao mata bicho* (Org. António Sopa, Calane da Silva, Oga Iglésias Neves). Maputo: Texto Editores, 2006a.

_____. *Os meus versos* (Org. Fátima Mendonça). Maputo: Texto Editores, 2006b.

_____. *Sonetos* (Org. Domingos Reis Costa). Lourenço Marques: Minerva Central, 1947.

NYUSI, Crisanto Cosme. *Órfãos em perigo*. Maputo: Cadernos Tempo, 1987.

O'LAUGHLIN, Bridget. A base social da guerra em Moçambique. *Estudos moçambicanos*, nº 10, Maputo, 1991, p. 107-147.

PINTO, César Braga. José Albasini e a saúde do corpus moçambicano. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (org.). *Passagens para o Índico: encontros brasileiros com a literatura moçambicana*. Maputo: Marimbique, 2012, p. 95-112.

QUEMBO, Carlos Domingos. *Poder do poder: Operação Produção e a invenção dos “improdutivos” urbanos no Moçambique socialista, 1983-1988*. Maputo: Alcance, 2017.

REPÚBLICA de Moçambique. Estatuto orgânico do Instituto Nacional do Livro e do Disco, Decreto nº 4 de 3 de Abril de 1991. In: *Colectânea da Legislação Cultural de Moçambique*. Maputo: Direcção Nacional de Cultura, 2007, p. 59-61.

RITA-FERREIRA, António. *Pequena história da Moçambique pré-colonial*. Maputo: Fundo de Turismo de Moçambique, 1975.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

ROCHA, Aurélio. Associativismo e nativismo: os fundamentos do discurso ideológico. In: RIBEIRO, Fátima; SOPA, António (org.). *140 anos de imprensa em Moçambique*. Maputo: Amolp, 1996, 29-48.

ROCHA, Ilídio. *A imprensa de Moçambique: história e catálogo (1854-1975)*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

_____. Sobre as origens de uma literatura africana de expressão portuguesa: raízes e consciencialização. In: *Les litteratures africaines de langue portugaise: a la recherche de l'identite individuelle et nationale*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p.29-38.

RODRIGUES JUNIOR. *Para uma cultura moçambicana (ensaio)*. Lisboa: Ed. autor, 1951.

ROSÁRIO, Lourenço do. O regresso dos mitos: *O sétimo juramento*. *Proler*, Maputo, nº 1, julho-agosto de 2001, p. 24-26.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Texto / contexto*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

SAID, Edward. Reconsiderando a teoria itinerante. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. *Deslocalizar a "Europa": antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 25-42.

SANTOS, Gabriela Aparecida dos. *O Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897)*. São Paulo: Alameda, 2010.

SANTOS, Nuno Cláudio dos. Godido de João Dias. *Lua nova: letras, artes & ideias*, nº 1, Maputo, 1988, p. 14-20.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1989.

SAÚTE, Nelson. Ungulani Ba KaKhosa: "the so-called mozabican intellectuals were co-opted". In: AFOLABI, Niyi (Org.). *Emerging perspectives on Ungulani Ba KaKhosa*. Trenton: Africa World Press, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

SEMEDO, Manuel Brito. O mulato de *Portagem* (análise literária). *África*, nº18/19, São Paulo, 1995/1996, p. 53-67.

SERRANO, Arthur. *Sons orientaes*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1891.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Frantz Fanon e o ativismo político-cultural negro no Brasil: 1960/1980. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, nº 52, julho/dezembro 2013, p. 369-390.

SILVA, Teresa Cruz e. Mondlane e a literatura em língua tsonga: um breve apontamento a "Que espanto" e "Mais correm as notícias que as diligências". *Estudos Moçambicanos*, Maputo, nº 16, set. 1999, p. 61-65.

_____. Educação, identidades e consciência política: a Missão Suíça no Sul de Moçambique (1930-1975). *Lusotopie*, Paris, nº 5, 1998, p. 397-405.

SOPA, António. Alguns aspectos do regime de censura prévia em Moçambique (1933-1975). In: RIBEIRO, Fátima; SOPA, António (org.). *140 anos de imprensa em Moçambique*. Maputo: Amolp, 1996, p. 89-99.

_____; NAVARRO, Júlio. *Moçambique através dos livros: subsídios para uma bibliografia nacional* (Junho 1975-Agosto 1998). Maputo: Instituto Camões, 1998.

SOUZA, Ubiratã; VECCHIA, Rejane. Entrevista a Isabel de Noronha – Dossiê quarenta anos de independência. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 27, 2015, p. 401-459.

STRADA, Vittorio. Da “revolução cultural” ao “realismo socialista” / Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. In: HOBBSAWM, Eric (Org.). *História do Marxismo V. IX; o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 109-220.

SUMICH, Jason. Construir uma nação: ideologias de modernidade da elite moçambicana. In: *Análise social*, Lisboa, v. XLIII (2), 2008, p. 319-345.

TENREIRO, Francisco José; ANDRADE, Mário Pinto de. *Poesia negra de expressão portuguesa* (reprodução fac-símile da edição de 1953 organizada e prefaciada por Manuel Ferreira). Lisboa: África, 1982.

THOMAZ, Omar Ribeiro. “Escravos sem dono”: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 51, n. 1, 2008, p. 177-214.

VASCONCELOS, Teodomiro Leite de. Algumas reflexões sobre a imprensa pós-independência. In: RIBEIRO, Fátima; SOPA, António (org.). *140 anos de imprensa em Moçambique*. Maputo: Amolp, 1996, p. 139-144.

VIEIRA, Sérgio. No fim da bipolaridade: notas para uma reflexão nos países da periferia. *Estudos moçambicanos*, nº 10, Maputo, 1991, p. 41-61.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. *Cultura e sociedade (1780-1950)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011a.

_____. *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Vision, 2003.

_____. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011b.

WUYTS, Marc. Gestão económica e política de reajustamento em Moçambique. *Estudos moçambicanos*, Maputo, nº 8, 1990, p. 98-124.

ZAMPARONI, Valdemir D. A imprensa negra em Moçambique: a trajetória de “O Africano” – 1908-1920. *África*, Revista do Centro de Estudos Africanos, São Paulo, n. 11, v. 1, 1988, p. 73-86.

_____. *De escravo a cozinheiro: colonialismo & racismo em Moçambique*. Salvador: EdUFBA, 2007.

_____. *Entre Narros & Mulungos: colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques, c. 1890-c. 1940*. (Tese). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

Instituições de pesquisa:

- Arquivo Histórico de Moçambique, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique.
- Biblioteca Central “Brazão Mazula”, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique.
- Centro de Estudos Africanos, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique.
- Biblioteca da Associação dos Escritores Moçambicanos, Maputo, Moçambique.
- Biblioteca Nacional de Moçambique, Maputo, Moçambique.
- Biblioteca Central da Universidade Politécnica de Moçambique, Maputo, Moçambique.
- Instituto Nacional do Livro e do Disco, Maputo, Moçambique.
- Instituto Camões, Centro Cultural Português, Maputo, Moçambique.
- Arquivos digitais do portal *Memórias d’África e d’Oriente*, desenvolvido pela Fundação Portugal-África, pela Universidade de Aveiro e pelo Centro de Estudos sobre África e do Desenvolvimento. Disponível em: <memoria-africa.ua.pt>. Acesso em: dez. 2018.

- Arquivos digitais da *University of Southern California, USC Libraries*. Coleção “Emerging nationalism in Portuguese Africa, 1959-1965”. Disponível em: <digitallibrary.usc.edu>. Acesso em: dez. 2018.
- Arquivos digitais do portal *Casa comum*, desenvolvido pela Fundação Mário Soares. Arquivos de Amílcar Cabral, Mário Pinto de Andrade, Mário Soares. Disponível em: <casacomum.org>. Acesso em: dez. 2018.

*Egun ko gbe ein o, ekikan ejaré.
Mavila Bandaerô
Atoto Ajuberu Sakpata, Azauani Ekerije
Kavungu Mateba Kukala Kuiza.*