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

A literatura entre lados da guerra: uma leitura comparativa de *Os sobreviventes da noite*, de Ungulani Ba Ka Khosa, e *Neighbours*, de Lilia Momplé

Ubiratã Roberto Bueno de Souza

São Paulo

2014

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

A literatura entre lados da guerra: uma leitura comparativa de *Os sobreviventes da noite*, de Ungulani Ba Ka Khosa, e *Neighbours*, de Lilia Momplé

Ubiratã Roberto Bueno de Souza

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

Orientadora: Prof^a Dr^a Rejane Vecchia da Rocha e Silva

São Paulo

2014

Este trabalho é dedicado a todas as pessoas que nunca entenderam o sentido das balas que assolaram suas vidas, àqueles que sempre perceberam que a forma como a nossa vida se constitui em seu cotidiano nos diz mais respeito do que as decisões de homens engravatados tão distantes de nós. A todos aqueles que resistem, enfim.

Agradecimentos

Agradeço especialmente ao meu pai Roberto, que me ensinou a ser negro mesmo tendo eu nascido branco por acidente, que me ensinou a ser forte mesmo tendo eu nascido fraco. A minha mãe Rosa, que me ensinou a ser homem mesmo ela sendo mulher demais. A Menina, que me ensina a ser criança mesmo eu tendo nascido velho (um dia vou conseguir). A Mazeduanda, que me ensinou a beleza, seu maior poder. Vocês terão ideia de como esse trabalho depende de vocês?

À querida Rejane Vecchia, que desde o início nunca me orientou: antes, me propôs instigantes desafios. Espero ter conseguido transpor a todos!

A todos os colegas, alunos e professores, com quem eu convivi e convivo no meio universitário e que me proporcionam um ambiente sadio de discussão e trabalho intelectual riquíssimo.

Ao meu Tata Katulemburange de Hozouane, que me ensina a viver a África da nossa ancestralidade. *Mukuiu, meu Tata! Kavungo mateba kukala kuíza! Pembele Nsumbu!*

A minha Assumpta, que dizia que eu ia ficar louco de tanto ler. Ao Koelho e à Margarida, que sonharam em mim um intelectual. Estes estão dormindo, profundamente. *Egun ko gbe ein o, ekikan ejaré!*

“Ah”, disse o rato, “o mundo torna-se a cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro.” – “Você só precisa mudar de direção”, disse o gato e devorou-o.

“Pequena fábula”, Franz Kafka

(Trad. Modesto Carone. *Essencial Franz Kafka*. São Paulo: Penguin Classics, Cia. das Letras, 2011)

RESUMO

SOUZA, Ubiratã. **A literatura entre lados da guerra: uma leitura comparativa de *Os sobreviventes da noite*, de Ungulani Ba Ka Khosa, e *Neighbours*, de Lilia Momplé.** 2014. 129 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2014.

A partir de uma análise comparativa de duas obras do romance moçambicano, *Os sobreviventes da noite* (2008), de Ungulani Ba Ka Khosa, e *Neighbours* (1995), de Lilia Momplé, é possível visualizar certo tipo de estruturação da narrativa em que o tempo presente parece afetado por engastes narrativos que interceptam constantemente o avanço da ação. A esses engastes narrativos correspondem inúmeras camadas de passado em que as histórias pessoais de cada personagem ganham vez na economia da obra e se sobrepõem ao tempo que corresponde à ação no presente. Essa característica estética, aqui chamada de presente dependente, é analisada à luz de uma crítica materialista que tenta conectar o dado estético à dimensão histórica do período em que essas obras foram escritas e a que ambas fazem referência. O enredo dos dois romances situa-se no conflito armado que se seguiu à independência de Moçambique. Nesse sentido, a investigação avança sobre as hipóteses que, entre a literatura e a história, motivam o fato de duas obras tratarem de um mesmo momento histórico através de estruturas estéticas aproximáveis.

Palavras-chave: romance moçambicano, literatura e história, materialismo histórico, guerra pós-independência, Lilia Momplé, Ungulani Ba Ka Khosa

ABSTRACT

SOUZA, Ubiratã. **Literature between sides of war: a comparative reading of *Os sobreviventes da noite*, of Ungulani Ba Ka Khosa, and *Neighbours*, of Lilia Momplé.** 2014. 129 f. Thesis (MS). Faculty of Filosofia, Languages, Literature, and Human Sciences. University of São Paulo, 2014.

Starting from a comparative analysis of two novels pertaining to the literature from Mozambique, *Os sobreviventes da noite* (2008), by Ungulani Ba Ka Khosa, and *Neighbours* (1995), by Lilia Momplé, it's possible to visualize a certain kind of narrative structuring in which the present seems affected by narrative insertions that constantly intercept the progress of the action. These narrative insertions are the countless layers of a past in which the personal stories of each character have the turn in the economy of the novel and put themselves on the top of the present, when the action is happening. This esthetic characteristic, here nominated as “dependant present”, is analyzed illuminated by a materialist criticism that tries to connect the esthetic fact to the historic dimension of the period when these novels were written and both make reference to. The plot of the two novels is situated in the armed conflict that emerged after the independence of Mozambique. In this meaning, the investigation advances in the hypothesis that, among literature and history, motivates the fact that both the novels treat about the same historic moment using esthetic structurings that, possibly, are close one to the other.

Keywords: romance mozambican, literature and history, historical materialism, post-independence war, Lilia Momplé, Ungulani Ba Ka Khosa

Lista de tabelas	Localização
Tabela 1 - Planos temporais de narração em <i>Os sobreviventes da noite</i>	p. 73
Tabela 2 - Esquema da estrutura dos capítulos em <i>Neighbours</i> , equação tempo/ espaço	p. 98
Tabela 3 - Sequências narrativas distribuídas entre os planos de <i>Neighbours</i>	p. 99-100

Lista de Siglas	Extensão
FRELIMO ¹	Frente de Libertação de Moçambique
RENAMO	Resistência Nacional Moçambicana
MNR	Mozambican National Resistance
ZANU	Zimbabwe African National Union
ZAPU	Zimbabwe African People's Union
ANC	African National Congress

¹ Alguns estudiosos, como Cabaço (2009: 13), preferem FRELIMO para o a instituição enquanto movimento de guerrilha, e Frelimo, para o partido constituído após a independência. Aqui, por motivos meramente ortográficos, não existe essa distinção.

Sumário

1 – Considerações iniciais.....	10
2 – Literatura e cultura em Moçambique numa abordagem materialista.....	13
2.1 – Literatura e realidade: perspectiva materialista.....	13
2.2 – “O ser social determina a consciência”.....	16
2.3 – Consciência, ideologia e relações sociais.....	20
2.4 – Cultura e colonialismo: uma abordagem materialista.....	26
2.5 – Classes sociais no colonialismo português.....	31
2.6 – O Estado nação moçambicano: novas práticas culturais e novas hegemonias.....	38
2.7 – Novamente a literatura.....	42
3 – <i>Os sobreviventes da noite</i> e a persistência do passado contra o Caos.....	45
3.1 – Ungulani Ba Ka Khosa na literatura moçambicana.....	45
3.2 – Uma narrativa ensandecida.....	46
3.3 – O Caos como ordem.....	55
3.4 – A sobrevivência.....	61
3.5 – Camadas de temporalidades.....	69
4 – <i>Neighbours</i> : uma arquitetura das horas.....	79
4.1 – Lilia Momplé na literatura moçambicana.....	79
4.2 – A autonomia de diversos universos.....	80
4.2.1 – Narguiss: um corpo gordo entre três sofrimentos.....	81
4.2.2 – Leia e Januário: precariedade e adaptação.....	86
4.2.3 – Mena e Dupont: a corrente autoritária.....	90
4.3 – Os vizinhos, e um olho indiscreto.....	95
4.4 – Considerações analíticas sobre <i>Neighbours</i>	103
5 – Presentes e passados: de romances e países.....	105
6 – Considerações finais.....	121
Bibliografia.....	123

1 – Considerações iniciais

Em 17 de outubro de 2012 Afonso Dhlakama, líder da RENAMO, fixou nova base militar no Parque da Gorongosa, na província de Sofala (local histórico de base da RENAMO), e, a partir daí, surgiu novamente o clima de animosidade bélica entre RENAMO e FRELIMO, caracterizado por ataques e sabotagens mútuas. Em 21 de outubro de 2013 o exército da FRELIMO cerca e invade a base militar de Dhlakama, e a RENAMO anuncia que estão extintos, depois de onze anos de aparente acalmia, os Acordos de Paz assinados em Roma, em 1992, que haviam posto fim à guerra civil que ocupara toda a década de 1980. Ainda que os ataques tivessem sido pontuais e não tivessem ocasionado outra guerra generalizada entre os beligerantes, esses acontecimentos foram suficientes para que a população civil local se deslocasse às pressas dali. Até o final de 2013 apareceriam inúmeras manifestações espontâneas da sociedade civil, como manifestações de rua ou o movimento nas redes sociais #MozQuerPAZ, encabeçado pelo blog mozmaníacos.com². Em 5 de agosto de 2014, depois de quase sete dezenas de rodadas de negociação, RENAMO e FRELIMO chegaram a um consenso sobre o fim da hostilidade no centro do país. No dia 15 de outubro de 2014 novas eleições são encetadas, sob a forte grita que acusa a Comissão Nacional de Eleições (CNE) de fraudes eleitorais, como depósito de votos nas urnas antes da abertura oficial das votações, votos duplicados e prisões arbitrárias de observadores em seções eleitorais.

Esses acontecimentos bastante recentes atribuem novo valor à presente pesquisa. Ela não se detém sobre as intermitências do processo democrático de Moçambique, mas sim sobre a formação da guerra após a independência da forma como essa aparece em duas obras literárias: *Neighbours* (1995), de Lilia Momplé, e *Os sobreviventes da noite* (2008), de Ungulani Ba Ka Khosa. Desse modo, a discussão sobre a história dessa guerra ganha novo fôlego, justamente porque os motivos daquele conflito que assolou o país e vitimou mais de um milhão de vidas ainda parecem estar presentes e passíveis de se reposicionarem rapidamente, em condições que são bastante obscuras até hoje, o que faz com que a democracia moçambicana assuma um caráter frágil, imprevisível e constantemente tenso. A contemporaneidade desse conflito, sobretudo contribui para uma visão menos disfórica de ambos os lados beligerantes: nesse caso específico dos acontecimentos presentes, aquelas manifestações da sociedade civil clamando por paz, são sempre exemplos para se perceber o quanto a opinião pública desconhece ou compreende

² Disponível em: <<http://www.mmo.co.mz/paz>>. Acesso em: out. 2014.

muito pouco os motivos que levam ou levaram aos conflitos. E isso, por ventura, não parecerá necessariamente novidade se tivermos em conta os dois romances sobre os quais esta pesquisa se centra.

Mas, ao dizer que uma pesquisa sobre literatura é importante para a compreensão de uma dinâmica política, saltamos sobre um processo complexo que é articular a experiência estética humana à experiência histórica – ou, ainda, articular a pesquisa estética à pesquisa historiográfica. E, não por acaso, este não é um trabalho de verificação de como existe um conteúdo histórico que é ficcionalizado, mas que objetiva, sim, perceber como certas estruturas estéticas apresentam composições específicas que, se analisadas literariamente, e posteriormente interpretadas historicamente, expõem visões críticas e manifestações sociais que se colocam em articulação com hegemonias que controlam os meios de produção e detêm o poder sobre uma sociedade. E esse caminho é uma solicitação da análise literária das obras inseridas no *corpus* deste trabalho.

Uma rápida leitura do romance *Os sobreviventes da noite* (2008), de Ungulani Ba Ka Khosa, por exemplo, mostra uma riqueza de tipos humanos, certa complexidade que envolve a composição pessoal de cada indivíduo, uma gama de situações e uma pluralidade de histórias (num plural superlativo, caso existisse) que parece ser ali mais importante que qualquer outra possível componente da obra. O curioso é que toda essa riqueza não está de forma alguma posta na obra como uma forma de festejar uma possível pluralidade cultural bela e colorida: está posta num dos cenários mais terríveis que se possa imaginar, em meio a um acampamento militar, no interior de um destacamento composto somente por adolescentes, no fogo cruzado da guerra civil. A humanidade ali aflora de uma condição extrema de sobrevivência, em que as personagens são expostas aos horrores mais escatológicos da guerra, com uma rotina de massacres de vilas e aldeias. Salta aos olhos certo tom de ênfase ao horror e à dissolução de todo um universo e esse tom cerca qualquer manifestação de sobrevivência no interior da obra. Essa profusão de cores nessa obra parece estar em prejuízo do próprio andamento da narrativa: o enredo segue um traçado tartamudo, algo confuso, algo prolixo, dentro de uma massa textual tão densa que penetrar na obra consiste um desafio incômodo, uma vez que estamos em pleno ambiente de uma guerra cruelíssima – e nenhum fato absolutamente terrível nos é negado.

Já o romance *Neighbours* (1995), de Lilia Momplé, é construído de forma um tanto diferenciada: contrariamente ao tempo difuso do romance de Khosa, os capítulos do romance de Momplé são horas de uma noite, e no âmbito de cada capítulo-hora sabemos

o que se passa no interior de três apartamentos vizinhos de corredor. Num daqueles apartamentos um atentado é planejado, daqueles que foram comuns na eclosão do conflito armado do qual o romance de Khosa já tratava. Mas, novamente, a gama de tipos humanos e histórias que desfilam diante dos olhos do leitor em cada apartamento é imensa: conseguimos compor até algumas genealogias de certas personagens, conseguimos ter conhecimento de tudo o que se passou para que cada sujeito estivesse ali onde estava nas horas determinadas. Talvez isso também possa ser outro indicativo de uma conveniente oportunidade de proceder a análises que enfatizem a literatura como uma manifestação da experiência humana.

Nesse tipo de construção empreendida no romance de Momplé, não é cabível qualquer possibilidade de maniqueísmo ou culpa; mesmo aquelas personagens que estão planejando o atentado, os possíveis algozes do ponto de vista de um discurso oficial consagrado sobre a guerra (de que trataremos adiante), têm suas histórias desfraldadas para o leitor, e todo um passado de brutalidades e violências ali rememorados, embora não justifiquem seus atos, acabam por mostrar que certas atitudes são, além de previsíveis, inevitáveis, quando estamos numa sociedade que sobrevive presentemente de fracassos resultantes de caminhos e alinhamentos político-econômicos ineficazes para a solução dos graves problemas sociais do país.

A ênfase sobre o detalhe específico da história de qualquer personagem que prende o olhar do foco narrativo e faz que se esqueça do que narrava em tempo presente, as inúmeras digressões, idas e vindas confusas e difusas, parecem ser comuns aos dois romances. A comparação entre eles só pode ser reveladora na medida em que seja possível delinear essa semelhança em perspectiva, ao mesmo tempo que esteja disposta a sublinhar igualmente as diferenças. A presente pesquisa, motivada por essa leitura sinóptica, centrou-se sobre a possibilidade de uma comparação entre as duas obras gerar resultados que fossem relevantes para uma hipótese estética sobre ambas as obras. No entanto, uma vez delineada a hipótese através da análise conjunta, será necessário seguir adiante, num caminho incerto e delicado rumo à história do conturbado momento de Moçambique.

Afinal, se é verdade que a comparação entre os romances é possível justamente porque existe um tratamento estético bastante aproximável em ambos, será mero acaso que, ao tratar de uma mesma conjuntura histórica – o conflito armado no Moçambique pós-independência –, os romances utilizem formas parecidas de se estruturar? E se a semelhança não for mero acaso, e estiver em função de alguma possibilidade que

transcende a experiência estética em direção à experiência histórica, o que motivaria essa transcendência? Além da motivação, que contributos essa transcendência acrescentaria à possibilidade de analisar essa experiência histórica, que tipo de visão essas obras lançariam para o histórico justamente através da experiência estética?

Essas são as motivações de um percurso crítico que, justamente por considerar a literatura, desde o princípio, como um ato social de cultura, acredita que não seja possível aliená-la das questões precisamente humanas a que ela se direciona. Neste sentido, a análise crítica solicita apoio da historiografia, da sociologia, da antropologia política e da economia, justamente porque, ao lado dessas ciências, remonta toda uma condição material de produção – princípio motor de qualquer sociedade. Ora, esse percurso crítico pode, a propósito, ser chamado de *materialista*, justamente porque tem por bases as teorias de Marx que consideram que a obra está relacionada com toda uma estrutura social assentada em condições materiais específicas. E essa motivação não pode ser, de forma alguma, ingênua: antes, precisa começar com um mínimo de debate teórico a respeito de como a crítica literária pode se posicionar de acordo com as hipóteses materialistas marxianas diante da cultura, da arte e da literatura e, sobretudo, de que forma essa posição materialista pode ser aproveitada para a análise da situação cultural da literatura produzida no continente africano, amiúde em Moçambique.

2 – Literatura e cultura em Moçambique numa abordagem materialista

2.1 – Literatura e realidade: perspectiva materialista

O materialismo econômico que embasa a teoria social de Marx e Engels objetivou como meta maior a análise do modo de produção capitalista e, por conseguinte, a formulação de algumas propostas para a supressão radical desse modo, visando ao fim da desigualdade social composta ao longo dos séculos pela propriedade privada e pela acumulação de capital. Trata-se, portanto, de estudar a sociedade tendo em vista justamente sua transformação, e a ênfase na transformação é o que faz a teoria de Marx dialética (cf. KONDER, 2008, p. 34, NETTO, 2006, p. 19). A partir desse pressuposto inicial, algumas noções-chave como sociedade de classe, classe trabalhadora e revolução foram formuladas. Situar a literatura num discurso crítico diante dessa postura teórica básica talvez não tenha sido tarefa tão fácil, mas em muitos aspectos isso pode até parecer óbvio, já que podem existir certos indicativos inelutáveis no interior de algumas obras que apontam justamente para essa possibilidade.

Embora Marx e Engels não tenham dedicado um livro sequer a uma teoria da cultura ou da estética, referiram-se diversas vezes a romances e outras obras, além do que a arte e a cultura nunca estiveram alheias ao seu espectro, e eles, em pequenas indicações esparsas, acabaram por lançar as bases do que seria uma corrente de pensamento estético-cultural cujos rudimentos de formulações presentes em seus escritos seriam trabalhados e retrabalhados posteriormente por vários outros teóricos. Justamente por isso Terry Eagleton (2011, p. 13) considera que todo o sistema de ideias sobre cultura e estética que derivou do materialismo de Marx e Engels é muito mais do que a simples hermenêutica dos filósofos: é uma miríade de derivações teóricas que buscam explicitar os procedimentos epistemológicos presentes na proposta inicial dos dois pensadores acerca da literatura e da arte.

Pode-se dizer que um dos principais fundamentos do pensamento marxista sobre estética e cultura seja a seguinte passagem escrita por Karl Marx em *A ideologia alemã*, escrito em 1846 (MARX; ENGELS, 2010, p. 99):

A produção das ideias e representações, da consciência, aparece a princípio diretamente entrelaçada à atividade material e ao intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. As representações, o modo de pensar, a comunicação espiritual entre os homens se apresentam aqui ainda como emanção direta da sua relação material, tal como se manifesta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de um povo. Os homens são os produtores de suas representações, das suas ideias etc. – mas se trata de homens reais e ativos, condicionados por um determinado desenvolvimento das suas forças produtivas e pelo intercâmbio a ele correspondente, inclusive suas formas mais desenvolvidas.

Segundo o que podemos observar nessa proposta, o desenvolvimento de forças produtivas estaria “diretamente entrelaçado” às “ideias e representações” geradas no seio da sociedade; entenda-se por “ideias e representações”, conforme o próprio Marx destrincha, o modo de pensar, a comunicação espiritual (a arte inclusa), a política (sua linguagem), as leis, a moral, a religião etc. Assim sendo, a crítica deve estar atenta para analisar a obra de modo a articulá-la às condições materiais do período em que é produzida, uma vez que a arte e a literatura, como produtos de “ideias e representações”, são elementos humanos produzidos por indivíduos situados num momento específico de uma sociedade específica, cujas formas de pensar e agir estão diretamente relacionadas às atividades materiais que estruturam essa sociedade.

Tratar de literatura baseando-se no materialismo marxista, portanto, é falar de literatura mas, ao mesmo tempo, transcendê-la para a própria configuração de uma sociedade específica no momento em que a obra é escrita. Ao fazer isso, portanto, colocamos a crítica num ponto equidistante entre a literatura e a história de determinada sociedade. Para essa postura teórica, no entanto, não interessa nem aquele tipo de discurso sobre o literário que se centra hermeticamente sobre os significados unicamente estruturais de uma obra, nem aquele outro tipo de discurso sobre o literário que se furta a fazer isso para tratar somente das questões sócio históricas, eventualmente patentes ao texto literário ou não. É por isso que Terry Eagleton (2011, p. 2) alerta para o desafio que se impõe à crítica materialista ao perseguir o meio termo, justamente equidistante, entre o estrutural e o social, entre o estético e o histórico:

A crítica marxista não é meramente uma “sociologia da literatura”, dedicada à maneira como os romances são publicados e como eles mencionam (ou não) a classe trabalhadora. Seu objetivo é *explicar* a obra literária de forma mais plena; e isso significa uma atenção sensível às suas formas, estilos e significados. Mas isso também significa compreender essas formas, estilos e significados como produtos de uma História específica.

É por isso que o materialismo marxista é de fundo econômico mas muitas vezes é chamado de materialismo histórico: nunca se desvia das análises sociais e históricas que miram o desenvolvimento das forças de produção de um período e, ainda, ao analisar uma obra de arte, não entende que seja possível aliená-la dessas questões. Uma vez que é motivada a analisar questões pertinentes ao desenvolvimento das forças produtivas que condicionam e organizam uma sociedade numa baliza cronológica específica, o que deve estar, por princípio, invocado pela organização estética de um texto literário, a crítica materialista abre uma faceta de diálogo franco com a historiografia social, uma vez que ambas as formas de construção do conhecimento se complementam nessa epistemologia dialética, iluminando aspectos diversos, mas complementares, relativos aos movimentos das sociedades humanas.

Essa postura epistemológica inicial do materialismo histórico de Marx, no entanto, é só o princípio. Ao formular que as ideias e representações estão “diretamente entrelaçadas” ao desenvolvimento de formas de produção de uma sociedade num momento específico, temos o pressuposto, mas não temos nenhuma explicitação dos detalhes procedimentais desse processo. Ou seja, *como exatamente* se relacionam as ideias

e representações ao desenvolvimento das formas de produção? Essa pergunta, na verdade, procura investigar como, a partir do pressuposto epistemológico inicial do materialismo histórico conforme formulado por Marx e Engels, podemos extrair um método de análise que consiga obter resultados significativos para a relação entre o desenvolvimento das formas produtivas e as ideias e representações.

A investigação por esse método de análise parece ter sido justamente a contribuição de inúmeros teóricos marxistas posteriores a Marx. E essa é uma lista bem numerosa, que aglomera nomes de peso: como exemplos, podemos citar Trótski, Lukács, Gramsci, Adorno até, Benjamin e Horkheimer, Althusser; mais recentemente temos Raymond Williams, Fredric Jameson, Terry Eagleton, entre muitos outros. No entanto, querer aglomerar as diversas tendências que cada um dos pensadores marxistas representa dentro de alguma unidade coesa seria praticamente uma utopia.

Por isso, faz-se necessário realizar um recorte específico de conceitos que se queira minimamente coerente para seguir caminho. No entanto, para o leitor de literatura que busca dentro dessa diversidade de abordagens uma postura epistemológica e, simultaneamente, um instrumental metodológico para a sua análise de textos artísticos, uma pequena dose de ecletismo é sempre inevitável, colhendo de cada um dos lados desse imenso caleidoscópio aquilo que melhor lhe convirá. Isso acaba por ser resultado de colocar a leitura literária em primeiro plano, em detrimento de um rigor teórico-metodológico demasiadamente rígido. O perigo evitável é justamente cair fora do caleidoscópio.

2.2 – “O ser social determina a consciência”

Existe uma categoria clássica do pensamento de Marx que busca esclarecer justamente o processo que configura a articulação entre as ideias e representações e o desenvolvimento das formas de produção. Trata-se da ideia de uma infraestrutura econômica determinante e uma superestrutura determinada. Esses termos se transformaram em verdadeiros conceitos da tradição marxista, e se originaram de uma peculiar interpretação deste trecho de Marx de 1859, na obra *Contribuição à crítica da economia política* (MARX; ENGELS, 2010, p. 97):

Na produção social da sua vida, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a uma dada fase de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade

destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se ergue uma superestrutura jurídica e política e a que correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral. Não é a consciência social que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina a sua consciência. Ao chegar a uma determinada fase de desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes ou, o que não é mais que a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no interior das quais se tinham movido até então. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações se convertem em suas travas. E assim se abre uma época de revolução social. Transformando-se a base econômica, transforma-se mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura erigida sobre ela. No estudo dessas transformações, há que se distinguir sempre entre as transformações materiais das condições econômicas, que podem ser verificadas com a exatidão própria das ciências naturais, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas – numa palavra, as formas ideológicas através das quais os homens adquirem consciência deste conflito e lutam para resolvê-lo.

A partir dessas formulações funcionais e circunstanciais dos termos “superestrutura” e “base econômica” é que parece ter surgido uma tradição toda que consagrou esses termos como conceitos-chave do marxismo. Como esclarece Eagleton (2011, p. 18), o uso desses dois termos foi uma maneira útil para elaborar uma maior sistematização que contribuísse para a análise da questão de como as ideias e representações estão “diretamente entrelaçadas” ao desenvolvimento de formas de produção de uma sociedade num momento específico: toda a sociedade poderia, portanto, de acordo com o entendimento conceitual dos termos, ser analisada em face de uma organização jurídica, política, religiosa, entre outras, que comporia uma *superestrutura*, diretamente subordinada a uma *infraestrutura*, que seria uma base econômica, abarcando a totalidade das relações de produção dessa mesma sociedade.

Raymond Williams, em análise a esse momento da crítica de arte marxista, alerta para certo perigo que rondou o uso desses termos como conceitos. Ele considera importante compreender que o uso aleatório e esporádico desses termos por Marx fazia parte somente de uma “exposição do método histórico materialista de compreender as relações jurídicas e as formas do Estado” (WILLIAMS, 1979, p. 80). Williams chama atenção justamente para o fato de que o uso desses termos, de acordo com o original alemão, agrega uma grande diversidade de significados e sentidos distintos uns dos outros.

O perigo a que se referia Williams no uso conceitual dos termos era justamente de seu uso se enrijecer ao ponto de que esses conceitos, superestrutura e infraestrutura, representassem setores da sociedade que pudessem ser analisados individualmente. Segundo afirma (ibid., p. 82):

Na transição de Marx para o marxismo, e em seguida no desenvolvimento de formulações expositivas e didáticas, as palavras usadas na argumentação original foram projetadas, primeiro, como se fossem conceitos precisos, e, segundo, como se fossem termos descritivos para “áreas” observáveis da vida social. O principal significado das palavras nos argumentos originais foi de relação, mas a popularidade dos termos tendeu a indicar: *a)* categorias relativamente fechadas, ou *b)* áreas relativamente fechadas de atividade. Estas então foram correlacionadas, seja temporalmente (primeiro a produção material, em seguida a consciência, depois a política e a cultura) ou com efeito, forçando a metáfora, espacialmente (“níveis” ou “camadas” visíveis e distinguíveis – política e cultura, em seguida formas de consciência e assim por diante, até “a base” ou “infraestrutura”). Os sérios problemas práticos do método, que as palavras originais haviam indicado, foram então habitualmente contornados por métodos derivados de uma confiança, com raízes na popularidade dos termos, na delimitação relativa das categorias ou áreas expressas como “a base” (infraestrutura), “a superestrutura”.

O que se percebe é que, se os termos infraestrutura e superestruturas não forem tomados levando-se em consideração a proposição inicial de uma postura epistemológica de Marx, de que as ideias e representações estão “diretamente entrelaçadas” ao desenvolvimento de formas de produção de uma sociedade num momento específico, teremos justamente um instrumental com dois conceitos que contrariam o princípio desta teoria. Afinal, é possível culminar num uso determinista dos termos, pois, como afirma Williams, numa proposição temporal dos termos conjugados a base virá “sempre primeiro” ou, numa metáfora espacial, a “camada final” de qualquer análise sempre será a base (ibid.), o que talvez não fosse útil para se compreender todos os movimentos contrários desenvolvidos pelas influências do pensamento humano sobre as forças de produção.

Esse uso contraditório dos termos não parece ser tão recente. Contra um determinismo mecânico, o próprio Engels escreve a J. Bloch numa carta no ano de 1890 (MARX; ENGELS, 2010, p. 103):

De acordo com a concepção materialista da história, o fator que em última instância determina a história é a produção e a reprodução da vida real. Nem Marx nem

eu jamais afirmamos mais que isto. Se alguém o tergiversa, fazendo do fator econômico o único determinante, converte esta tese numa frase vazia, abstrata, absurda. A situação econômica é a base, mas os diversos fatores da superestrutura que se erguem sobre ela – as formas políticas da luta de classes e seus resultados, as Constituições que, depois de ganha uma batalha, a classe triunfante redige etc., as formas jurídicas e inclusive os reflexos de todas essas lutas reais na cabeça dos participantes, as teorias políticas, jurídicas, filosóficas, as ideias religiosas e o seu desenvolvimento ulterior até a sua conversão num sistema de dogmas – exercem também sua influência sobre o curso das lutas históricas e determinam, em muitos casos predominantemente, a sua forma. Aqui está presente a interação de todos esses fatores, na qual, através de toda a multidão infinita de casualidades (ou seja, de fatos e eventos cuja conexão interna é tão remota ou tão difícil de demonstrar que podemos considerá-la como inexistente, que podemos subestimar), acaba sempre por impor-se como necessidade o movimento econômico. Se não fosse assim, aplicar a teoria a uma época histórica qualquer seria mais fácil que resolver uma simples equação de primeiro grau.

O problema da conjugação entre superestrutura e base encontra-se justamente no sentido complexo que o termo “determinar” assume aqui, e, caso ele não seja bem tratado teoricamente, o determinismo economicista e mecânico parece ser inevitável. Segundo Raymond Williams, o sentido de determinar, de acordo com seu uso no original alemão de Marx no prefácio de 1859, por exemplo, assume duas acepções: a de estabelecer limites, num sentido negativo, e de impor pressões, num sentido positivo. Como se as condições materiais de produção de uma ideia estabelecessem um limite do qual seria impossível o pensamento humano ultrapassar, mas, ao mesmo tempo, são possibilidades, condições reais, que definem nossas ações, ou impõe pressões. Conforme diz (WILLIAMS, 1979, p. 91):

Em todo um processo social, essas determinações positivas, que podem ser experimentadas individualmente, mas que são sempre atos sociais, na verdade com frequência formações sociais específicas, têm relações muito complexas com as determinações negativas que são experimentadas como limites. Pois elas não são apenas pressões contra os limites, embora tais pressões tenham importância crucial. São no mínimo também pressões derivadas da formação e do impulso de um determinado modo social: com efeito, uma compulsão de agir de formas que o mantêm e renovam. São também, e vitalmente, pressões exercidas por formações novas, com suas intenções e exigências ainda não percebidas. A “sociedade” não é nunca, então, apenas a “casca morta” que limita a realização social e individual. É sempre também um processo

constitutivo com pressões muito poderosas que se expressam em formações políticas, econômicas e culturais e são internalizadas e se tornam “vontades individuais”, já que tem também um peso de “constitutivas”.

Formulada dessa forma, para além da “casca morta” que limita as realizações sociais e individuais, mas como um processo constitutivo definidor, a determinação abandona seu aspecto mecanicista e chega ao âmbito das relações humanas concretas, materializadas até as vontades individuais, que são então constitutivas. Nesse sentido, passamos a falar de como essas determinações do ser enquanto existência social se materializam em formas de percepção do mundo na consciência de uma comunidade, na consciência de um indivíduo ou mesmo nas relações sociais de um grupo humano. Ao tratar da consciência e de percepções do mundo, estamos adentrando em outro aspecto relevante da teoria marxista para a cultura e para a arte.

2.3 – Consciência, ideologia e relações sociais

Ao tratar de consciência determinada por condições materiais, estamos inevitavelmente tratando de um dos assuntos mais espinhosos do materialismo cultural, a ideologia. Afinal, interpretações mais contemporâneas do termo admitem seu uso com o sentido de “a maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as ideias e as imagens que os amarram às suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo” (EAGLETON, 2011, p. 36).

Numa densa obra que busca investigar a história da ideologia desde o Iluminismo até os nossos dias, Terry Eagleton (1997) exhibe a complexidade do termo, levando em consideração tudo o que de pejorativo e de construtivo que pôde representar. Alega que ideologia, por fim, encontra-se de alguma forma materializada em signos discursivos que compõem uma cadeia de sentido constitutivo que mantém relações com as estruturas materiais de uma sociedade, porém (ibid., p. 194):

A ideologia é antes uma questão de “discurso” que de “linguagem” – mais uma questão de certos efeitos discursivos concretos que de significação como tal. Representa os pontos em que o poder tem impacto sobre certas enunciações e inscreve-se tacitamente dentro delas. Mas não deve, portanto, ser igualada a nenhuma forma de partidarismo discursivo, discurso “interessado” ou viés retórico; antes, o conceito de ideologia tem como objetivo revelar algo da relação entre uma enunciação e suas condições materiais de possibilidade, quando essas condições de possibilidade são vistas à luz de certas lutas

de poder centrais para a reprodução (ou, para algumas teorias, a contestação) de toda uma forma da vida social.

Para alguns teóricos que encontram no uso do conceito de ideologia um problema mais delicado, no entanto, falta às formulações sobre esse conceito a resolução de algumas lacunas, como o fato de que a ideologia pressupõe um sistema relativamente formal e articulado de significados, valores e crenças, de uma forma que se possa definir como “visão de mundo” ou “perspectiva de classe”, como se esse sistema pudesse ser abstraído do processo social vivo (WILLIAMS, 1979, p. 112). Para as formulações do conceito de ideologia comumente criticadas, toda a contradição, confusão ou incompletude das ideias de um indivíduo deveriam ser colocadas em prejuízo de um comportamento intelectual típico e excluídas como algo “periférico ou efêmero”, ou seja, como exceções a uma “regra”: uma abstração da ideologia típica de uma classe social.

Ora, se estamos a falar de uma consciência materializada numa prática social que é motivada pela manutenção do poder sobre os meios de produção de uma sociedade, caberia um conceito que se expandisse para além de sistemas de ideias formais e típicas e que conseguisse considerar concomitantemente, além de todo o senso de realidade presente num indivíduo, o conjunto mesmo das práticas sociais, mais as instituições – estruturas familiares, lugares, até a língua –, e também uma tradição seletiva que incorpora aspectos “úteis” e ignora as demais práticas sociais à margem. É preciso um conceito que evidencie como a luta de classes se encontra materializada nos sistemas de ideias mas também na manutenção de um poder social, de acordo com a propriedade sobre os meios de produção. Ou seja, um conceito que analisasse as formas de pensamento considerando *em si* a totalidade contraditória do processo social.

É com vista na totalidade, não só em sistemas de ideias típicos, mas em todo o processo social, desde os meios de produção até as ideias e manifestações de consciência, que Williams prefere o conceito de *hegemonia*, de acordo com o que colhe de Gramsci. Segundo Antonio Gramsci, para pensar a questão das classes sociais na relação de subordinação estabelecida por parte das classes dominantes sobre as classes dominadas, é preciso levar em consideração quais os mecanismos empreendidos para que essa dominação se perpetue. Para o pensamento de Gramsci, não é possível ver as classes dominadas somente como objetos passivos de manobras em meio a esse complexo nem tampouco considerar que a coerção do Estado sobre a população seja garantia plena do domínio desempenhado pelas classes dominantes; antes, deve-se procurar compreender

quais as estratégias que, quase sempre de maneira infalivelmente eficaz, garantem a perpetuação da dominação.

Por isso Gramsci pensa na *hegemonia* como um dos mecanismos hábeis para essa manutenção. Esse complexo conceito em Gramsci está presente em diversas passagens dos *Cadernos do cárcere* e seu uso é absolutamente funcional para tratar de outros problemas. Ao tratar dos intelectuais orgânicos, por exemplo, Gramsci pensa na colocação desses intelectuais em relação à classe dominante, em termos da hegemonia desempenhada por esta. Segundo diz (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. Os intelectuais são os “comissários” do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, isto é: 1) do consenso “espontâneo” dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce “historicamente” do prestígio (e, portanto, da confiança) que o grupo dominante obtém, por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção; 2) do aparato de coerção estatal que assegura “legalmente” a disciplina dos grupos que não “consentem” nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para a toda a sociedade, na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais fracassa o consenso espontâneo.

Pode-se deduzir daí que a hegemonia para Gramsci é uma *função*, por exemplo, do Estado (ou sociedade política). Além disso, chama atenção também o que ele chama de *domínio direto*, do qual o próprio Estado e o aparato jurídico são expressões. A hegemonia, por sua vez, é composta de um consenso espontâneo à orientação expressa pelo grupo dominante, por um “prestígio” histórico, tributário da posição desse grupo dominante e de sua função no mundo da produção material; e também da coerção, que não deixa de ser incluída aqui (mas que não pode ser compreendida como única garantia de controle das classes dominantes sobre as classes dominadas).

Ao tratar da hegemonia vista dessa forma, Gramsci transcende o conceito de ideologia como “sistema de ideias de um grupo social”, para pensar, sim, nesse sistema, mas também em todas as relações sociais decorrentes dele, e também, e essencialmente,

na luta de classes a que uma “ideologia” se presta (ou não). Nesse sentido, não há como pensar nesses sistemas de ideias abstraídos das forças produtivas desempenhadas pelas classes sociais que as colocaram, historicamente, em dominação ou na posição contrária. Ou seja, Gramsci articula a noção de ideologia com todas as implicações e decorrências materiais e históricas de seu uso: articula ideologia e *práxis*, enfim. Vejamos um comentário ao conceito de Gramsci (COSTA, 2012):

A hegemonia seria a capacidade de um grupo social unificar em torno de seu projeto político um bloco mais amplo não homogêneo, marcado por contradições de classe. O grupo ou classe que lidere esse bloco é hegemônico porque consegue ir além de seus interesses econômicos imediatos, para manter articuladas forças heterogêneas, numa ação essencialmente política, que impeça a irrupção dos contrastes existentes entre elas.

Logo, a hegemonia é algo que se conquista por meio da direção política e do consenso [...]. Pressupõe, além da ação política, a constituição de uma determinada moral, de uma concepção de mundo, numa ação que envolve questões de ordem cultural, na intenção de que seja instaurado um “acordo coletivo” através da introjeção da mensagem simbólica, produzindo consciências falantes, sujeitos que sentem a vivência ideológica como sua verdade. O pensamento político e ideológico, dessa forma, apresenta-se como uma realidade prática, porque, ao ser compreendido e aceito pelos atores sociais, torna-se poder material, converte-se em ação prática, ou, mais precisamente, em *práxis*.

Na abordagem de Raymond Williams sobre a hegemonia, este 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 inglês 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 de superestrutura como uma entidade que pudesse ser analisada em si, abstraída do trabalho e das forças produtivas de uma sociedade. Nesse sentido, acaba por delinear um

conceito de cultura que precisa estar essencialmente envolto no jogo de poder das dinâmicas materiais e econômicas de uma sociedade de classes. 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”.

Não seria possível, no entanto, se afastar da ideia de superestrutura evitando sua abstração para compreender, contraditoriamente, o conceito de hegemonia como um bloco. É preciso relembrar como a hegemonia constrói seu prestígio historicamente em relação com a conquista das forças produtivas (GRAMSCI, op. cit., p. 11). Por isso Williams concebe a noção de uma tradição seletiva, que aglomera suas formas de pensar sobre um todo dinâmico, conforme diz (WILLIAMS, 2011a, p. 54):

Os processos de educação; os processos de uma formação social muito mais ampla no seio de instituições como a família; as definições práticas e a organização do trabalho; a tradição seletiva num plano intelectual e teórico: todas essas forças estão envolvidas no contínuo fazer e refazer de uma cultura dominante eficaz cuja realidade, como algo vivido e construído em nossa vida, delas depende.

Formulado assim, podemos compreender a hegemonia como uma forma dinâmica que depende, necessariamente, de outro processo: o de incorporação. Nesse sentido, a hegemonia torna-se um conjunto de práticas, significados e valores que é dominante e eficaz. Esse conjunto não é uma abstração de um sistema de ideias, é fundamentalmente vivido e, portanto, assume um caráter de realidade para a maioria das pessoas numa dada sociedade e num determinado tempo. Para sua manutenção, no entanto, essa tradição – esse conjunto de valores – torna-se eficientemente seletivo, 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 não podemos nos esquecer de que, na formulação original de Gramsci sobre a hegemonia, a manutenção do domínio 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 nunca esgota a complexidade formada pelo conjunto das práticas humanas, e portanto, todo o cenário social formado pelas práticas hegemônicas e não hegemônicas é cindido e fissurado. Afinal, esse quadro cultural cindido entre as hegemonias e outras alternativas corresponde à própria sociedade dividida em classes. 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 opositoras 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 sempre a característica de resistência diante de uma forma hegemônica de percepção de mundo que, mesmo que internalizada ou não pelos indivíduos sociais, estará sempre a serviço da manutenção da ordem social necessária para a acumulação do capital e exploração da força produtiva de uma classe por outra.

Buscamos até aqui traçar um caminho desde as proposições iniciais de Marx e Engels a respeito de arte, que afirmavam que qualquer atividade do espírito estaria inevitavelmente relacionada e sujeita às possibilidades materiais de existência, até, a partir disso, a busca por investigar quais são as articulações e dinâmicas que estão implicadas na proposição materialista inicial, revisitando tangencialmente categorias teóricas como a superestrutura e infraestrutura, a ideologia, para repousarmos com Raymond Williams e Antonio Gramsci na noção de hegemonia. A partir da formulação de hegemonia, vimos com Williams duas outras possibilidades alternativas contra-hegemônicas, que são as práticas culturais residuais e emergentes.

2.4 – Cultura e colonialismo: uma abordagem materialista

Este pequeno trajeto teórico há de nos servir para analisarmos as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, se quisermos nos aproximar delas em face de seu surgimento histórico, relacionando-as com toda a movimentação econômica, social e cultural que acompanha suas dinâmicas, desde suas primeiras manifestações.

Não há dúvidas de que todo o continente africano, em suas mais diversas localidades e culturas, consiste num espaço social, político e cultural absolutamente diferente da Europa, local primeiro que serviu de escopo para que as teorias do

materialismo histórico fossem formuladas. No entanto, um trânsito de teorias entre esses espaços não deve estar em prejuízo das inúmeras possibilidades de construção de pensamentos africanos mais endógenos e introvertidos (HOUNTOUNJJI, 2008), justamente porque esse trânsito de teorias não é novo e já foi feito no passado. O pensamento próprio de determinados nacionalismos africanos do século XX forma-se justamente em contato com o pensamento inicialmente hegemônico produzido nas nações europeias, adquirindo sua propriedade justamente no trânsito e apropriação de ideias, conforme afirma Leila Hernandez (2010, p. 144):

Os “estudantes peregrinos” que se deslocavam para completar sua escolaridade formal nas capitais europeias sofreram o impacto e as influências das formas de pensar e das representações mais caras ao mundo ocidental. Ora, desde o momento em que, mesmo que na língua do colonizador, os africanos começaram a escrever sobre si, essas influências foram convertidas em produções textuais de resistência e protesto, articularam-se às ideias sobre a diversidade de suas realidades histórico-sociais e deram continuidade a um tipo de produção intelectual com feições próprias.

É preciso, portanto, pensar em como o empreendimento colonial europeu tomou parte num período muito específico de inúmeras iniciativas imperialistas das potências do capitalismo ocidental (Europa e EUA). Esse empreendimento estabeleceu vínculos com os espaços africanos alterando todo o funcionamento desses espaços e colocando-os em contato com as dinâmicas desse capitalismo hegemônico.

Antes de tudo, no entanto, é preciso estabelecer uma compreensão sobre o colonialismo que não o descole, de resto, da história e por fim do tipo de capitalismo que existia à época. Capitalismo e colonialismo, por princípio, estão intimamente relacionados. Marx já estava devidamente atento às movimentações das companhias mercantis francesas e inglesas que, já em meados do século XIX, iam empreendendo largos investimentos na China, na Índia, na Argélia, na Pérsia e em outros espaços que foram igualmente se tornando “coloniais” à medida que o esforço econômico europeu avançava. Em carta a Engels de 1858, Marx escreve o seguinte (MARX; ENGELS, 1973, p. 297):

No podemos negar que la sociedad burguesa ha experimentado por segunda vez su siglo XVI, un siglo XVI que, así lo espero, tocará a difuntos para la sociedad burguesa, del mismo modo que el primero la dio a luz. La misión particular de la sociedad burguesa es el establecimiento de un mercado mundial, al menos en esbozo, y de la producción basada en dicho mercado mundial. Como el mundo es redondo, esto parece haber sido

completado con la colonización de California y Australia, y con la apertura de China y Japón.

As previsões de Marx eram de que a revolução chegasse às imediações da internacionalização da economia burguesa. Sem entrar no mérito da questão, vale perceber como Marx pôde compreender que o avanço do mundo europeu em direção ao Oriente Médio, à Ásia, à Oceania e à África, estava a serviço de um projeto de internacionalização da economia capitalista, um “novo século XVI”. Assim, as diversas formas que o colonialismo assumiu nos inúmeros espaços em que os europeus o praticaram estiveram a serviço do capitalismo que então se formava, a partir do internacionalismo.

O historiador marxista Eric Hobsbawm busca compreender esse momento da história europeia, a que ele argutamente chama de “era dos impérios”, conjugando uma série de fatores de ordem política, ideológica e social a um fator central econômico que, embora não seja o único determinante do colonialismo que derivou do imperialismo do final do século XIX, acaba por ser sempre o princípio e a finalidade desse empreendimento megalomaniaco das potências europeias. Neste sentido, Hobsbawm (1988, p. 100) declara que um motivo “geral” para o novo imperialismo do século XIX teria sido justamente a busca de mercados que, através de esforços de exportação, resolvessem os problemas econômicos relativos à superprodução oriunda das crises europeias da segunda metade do século. Além do escoamento dessa produção excedente, a busca por novas fontes de matérias primas, bem como o “imperialismo social”³, são fatores decisivos para impulsionar o empreendimento colonial em terras cada vez mais remotas. Resulta disso que até o final do oitocentos um curto número de potências europeias terá distribuído seu domínio em colônias efetivas ou zonas de influência por quase toda a superfície do planeta, criando um gigantesco complexo comercial global (ibid., p. 95):

Então, o fato maior do século XIX é a criação de uma economia global única, que atinge progressivamente as mais remotas paragens do mundo, uma rede cada vez mais densa de transações econômicas, comunicações e movimentos de bens, dinheiro e pessoas ligando os países desenvolvidos entre si e ao mundo não desenvolvido. Sem isso, não haveria um motivo especial para que os Estados europeus tivessem um interesse algo

³ “A partir do momento em que o grande imperialista Cecil Rhodes observou em 1895 que, para evitar a guerra civil, era preciso se tornar imperialista, a maioria dos observadores se conscientizou do assim chamado “imperialismo social”, isto é, da tentativa de usar a expansão imperial para diminuir o descontentamento interno por meio de avanço econômico ou reforma social, ou de outras maneiras” (HOBBSBAWM, 1988, p. 105).

mais que fugaz nas questões, digamos, da bacia do rio Congo, ou tivessem se empenhado em disputas diplomáticas em torno de algum atol do Pacífico. Essa globalização da economia não era nova, embora tivesse se acelerado consideravelmente nas décadas centrais do século.

Além dos fatores políticos, econômicos e sociais que motivaram a expansão imperialista que motivou o colonialismo, existem os fatores essencialmente culturais que decorrem do e ao mesmo tempo motivam o empreendimento. A cultura hegemônica do período dos impérios esteve num contato nunca antes visto com a imensa miríade de formações culturais absolutamente distintas da europeia e precisou formular posições e ideias em relação ao resto do mundo não europeu que, da mesma forma que formulasse uma concepção para o que poderia considerar como cultura – as organizações da vida cotidiana, de sociedade, a construção de conhecimento de cada comunidade –, precisou criar uma base ideológica, a partir daí, que justificasse a ação colonizadora (ibid., p. 118). É por isso que Edward Said pensa no fato colonial oriundo do imperialismo em face da cultura que se debate e se organiza a partir dele (SAID, 1995, p. 40):

Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como “raças servis” ou “inferiores”, “povos subordinados”, “dependência”, “expansão” e “autoridade”. E as ideias sobre cultura eram explicitadas, reforçadas, criticadas ou rejeitadas a partir das experiências imperiais.

A partir dessa fundamentação ideológica baseada nas motivações econômicas que lançaram o europeu em direção da partilha do mundo não europeu no final do século XIX, se seguiu a isso a pilhagem, o saque desmedido, a desorganização das sociedades, o assassinato e inúmeras outras formas de violência que acompanharam todo o colonialismo, desde seu auge na segunda metade do século XIX. Frantz Fanon alerta para essa possibilidade de visualizar o colonialismo, solicitando a referência às razões materiais com as quais foi condicionado (FANON, 1975, p. 40-41):

Parecidas tentativas ignoran voluntariamente el carácter incomparable de la situación colonial. En realidad, las naciones que emprenden una guerra colonial no se preocupan de confrontar culturas. La guerra es un negocio comercial gigantesco y toda

perspectiva debe ser relacionada a este criterio. La servidumbre, en el sentido más riguroso, de la población autóctona es su primera necesidad.

Por esto se deben modificar sus sistemas de referencia. La expropiación, el despojo, la razia, el asesinato como objetivo se duplican en un saqueo de los esquemas culturales o, por menos, son condicionadas a este saqueo. El panorama cultural es desgajado, los valores burlados, borrados, vaciados.

Justamente por isso é que os pensadores mais radicais da situação colonial não hesitaram em anunciar a “morte da cultura” dos povos colonizados. Com efeito, ao verem desmoronar aos seus olhos inúmeras formas de organização social que suportavam práticas culturais muito específicas, pouquíssimas outras analogias de linguagem lhes restariam senão a figura da morte. Aimé Césaire, por exemplo, reflete (1956, apud SANCHES, 2011, p. 258-259):

O mecanismo dessa morte da cultura e das civilizações sob o regime colonial começa a ser bem conhecido. Para desabrochar, toda a cultura precisa de um enquadramento, de uma estrutura. Ora, não há dúvida que os elementos que estruturam a vida cultural do povo colonizado desaparecem ou degeneram devido ao regime colonial. Trata-se, bem entendido, em primeiro lugar, da organização política. Pois é preciso não perder de vista que a organização política que um povo se outorgou livremente faz parte, e num grau eminente, da cultura deste povo, cultura que, por outro lado, ela condiciona. [...]

Trata-se da limitação da civilização colonizada, supressão ou do abastardamento de tudo o que a estrutura. Como não nos admirarmos, nestas condições, com a supressão daquilo que é uma das características de qualquer civilização viva, a faculdade de renovação?

É possível considerar a posição de Césaire radical justamente porque ele concebe a cultura colonizada como impossibilitada de renovação após a introdução da cultura colonial nos territórios colonizados. O recuo da história prova, senão o contrário, ao menos conclusões distintas. Em casos específicos, como o do colonialismo português, por exemplo, certas estratégias de integração da população colonizada ao seio da cultura colonial mostraram produzir classes sociais distintas, que tiveram impacto político bastante relevante para o destino da colonização.

2.5 – Classes sociais no colonialismo português: hegemonia e contra-hegemonias culturais

Eduardo Mondlane, pensando a respeito da estrutura social de Moçambique sob o domínio português, demonstra que desde o final do século XIX, quando Portugal completara a conquista dos territórios e conseguira implantar um sistema de administração colonial, dois códigos administrativos entraram em vigor, um legislando sobre a população branca de origem europeia, uma pequena minoria responsável por grande parte das receitas públicas justamente porque detentora de grande parte dos estabelecimentos empresariais e comerciais, e outro legislando sobre uma categoria a que os portugueses chamavam de “indígenas”, que se tratava na verdade dos africanos negros, a grande maioria da população do território a quem, por princípio, estava negada a cidadania (MONDLANE, 1995, in SANCHES, 2011, p. 312). Amílcar Cabral afirma que esse tipo de desigualdade oficial fomentada pelo aparato de Estado cria duas classes no seio da sociedade colonial. Por isso não hesita em lançar mão do instrumental teórico marxista que pensa nesse problema em termos da luta de classes (CABRAL, 1976, p. 223):

A característica principal, como em qualquer espécie de domínio imperialista, é a negação do processo histórico do povo dominado por meio da usurpação violenta da liberdade do processo de desenvolvimento das *forças produtivas*. Ora, numa dada sociedade, o nível de desenvolvimento das forças produtivas e o regime de utilização social dessas forças (regime de propriedade) determinam o *modo de produção*. Quanto a nós, o modo de produção, cujas contradições se manifestam com maior ou menor intensidade por meio da luta de classes, é o fator principal de cada conjunto humano.

Havia uma brecha, no entanto, uma vez que o grupo dos colonizados era dividido em dois subgrupos: o do africano nativo, o indígena; e o daquele que era considerado “civilizado”, porque “sabia falar português, estava desligado de todos os costumes tribais (*sic*) e que tinha emprego regular e remunerado” (MONDLANE, 1995, in SANCHES, 2011, p. 312). Estas eram as bases do que Mondlane chama de “sistema do *assimilado*”, que, na verdade, se prestou a criar minorias letradas dentro da sociedade moçambicana. Levantamentos empreendidos por Mondlane mostram que, no início da década de 1960, essas minorias estavam segregadas nas periferias dos centros urbanos vivendo de pequenos salários. A assimilação portuguesa tinha bases antigas depositadas na ideologia da missão evangelizadora do português entre os “gentios”, desde as antigas formas de colonialismo. Mas em relação ao colonialismo ligado ao imperialismo do século XIX, a assimilação

adquiriu um estatuto jurídico que produziu, durante todos os anos da colonização imperialista, diversas gerações de assimilados na sociedade moçambicana. Não por acaso, as “missões” foram instituições formadoras de assimilados (CABAÇO, 2009, p. 107).

Inúmeras alterações sobre a legislação que estabelecia a regulamentação sobre as bases sociais que distinguiam o cidadão português, o assimilado e o indígena ocorreram, sobretudo, devido à pressão internacional após a Segunda Guerra Mundial em relação à autodeterminação dos povos, que foi gradualmente aceita pelas potências, o que tinha relações claras com a emancipação política rapidamente conquistada pelos africanos, a partir da década de 1950 (cf. HOBBSAWM, 1995, p. 218, M'BOKOLO, 2009, p. 574; após a década de 1960, só Portugal continuava uma anomalia imperial em África). A historiografia sobre a colonização portuguesa, no entanto, oferece pistas a respeito da incapacidade da empresa colonial portuguesa de oferecer condições de trânsito social para a população nativa. De fato, as diversas alterações da legislação portuguesa sobre as possessões de ultramar ao longo do séc. XX demonstram justamente como Portugal se debatia para encontrar meios mais eficazes de controle das possessões. Valentim Alexandre, ao analisar a *Lei Orgânica do Ultramar Português*, promulgada em 1953, afirma que esta (2000, p. 193):

não introduz mais do que alterações menores na administração ultramarina; contra a lógica da assimilação, manteve-se o *Estatuto dos Indígenas* (modificado em 1954), que na prática retirava a cidadania portuguesa à esmagadora maioria da população africana. A essa situação escapavam apenas os “assimilados” – aqueles a quem era expressamente reconhecida a integração nas formas de vida e nos valores da civilização europeia –, que não passavam de uma ínfima minoria (0,8% em 1961, quando o *Estatuto* foi finalmente abolido). Este número reflete bem a incapacidade – e, até certo ponto, a falta de vontade política – de criar as elites que fizessem a mediação entre o poder colonial e as sociedades africanas.

Ora, não será talvez apelar muito perceber nesse complexo quadro da sociedade colonial uma oportunidade de visualizar as propostas de Raymond Williams para a cultura numa sociedade de classes, com uma diferença aqui, outra acolá. Afinal, a cultura do colonizador penetra com uma violência desmesurada em território africano, construindo uma classe social específica e minoritária que há de ser proprietária de todos os meios de produção; além disso, essa classe há de contar com todo um aparato de Estado (polícia, legislação, sistema jurídico) a favor de um pensamento civilizatório que põe em relevo a sua cultura, alvo maior a ser alcançado na “evolução dos africanos”, em detrimento de sua

cultura anterior, considerada então menor, bárbara e atrasada. Não poderíamos dizer que essa classe social formada pelos brancos em nos espaços coloniais africanos compõe uma hegemonia cultural, detentora de uma ideologia própria?

A diferença será talvez justamente que essa hegemonia se constrói mais pela coerção, pela origem bélica das guerras coloniais. Mas um pensamento que justificasse ideologicamente a presença portuguesa em África, mais do que a “missão civilizadora” propagada também por outras colônias, encontrou respaldo em certas formas de pensar muitíssimo antigas dos portugueses: desde o mito do quinto império até a ideia de Portugal como uma nação pluricontinental. No interior daquela camada social que compunha a hegemonia colonial nos territórios africanos, esse tipo de pensamento com certeza foi predominante, como mostra Leila Hernandez ao evidenciar como o ministro das colônias em 1930 enfatizou a “vocação colonizadora” do país como marca da política da ditadura militar (HERNANDEZ, 2005, p. 510).

A outra classe social, a da grande maioria dos africanos com suas diversas formas de organização social, comporia aquilo que podemos chamar de práticas residuais. Segundo a definição de Williams para o residual, tratar-se-ia justamente de um conjunto de práticas culturais “anteriores”, “formado no passado”, mas que dependeria de uma ativação constante no presente. Embora Césaire insistisse na “morte da cultura” colonizada, vimos como, pelo menos no caso do colonialismo português, houve uma tentativa sistemática de integração de indivíduos do outro espectro social à cultura colonial ocidental. Analisaremos o resultado dessa tentativa de integração mais adiante, mas, de todo modo, as culturas africanas permanecem ainda hoje em atualização e renovação constante (a antropologia contemporânea entre as sociedades africanas pode ser a prova de como muitas culturas se resignificaram a partir do colonialismo; cf., p. ex., FRY, 2003; MUNANGA, 1993).

A definição analítica desses grupos humanos aqui chamados de “classe” não devem significar que o imenso grupo de africanos excluídos dos privilégios da elite colonial (quase a totalidade da população africana) fosse uma massa amorfa e subalterna. Antes, procura investigar justamente como diante do estatuto econômico da sociedade colonial, que motiva a construção de um aparato jurídico segregacionista, essa massificação era operada justamente pela exclusão e subordinação da força de trabalho aos interesses metropolitanos, integrados aos interesses capitalistas de uma economia mundial. Assim sendo, seria míope não enxergar os diversos movimentos dialéticos que o grupo dominante

precisou operar para manter sua hegemonia ativa, e portanto dependeu de argutas estratégias de incorporação humana e cultural das classes subordinadas. Assim como é igualmente míope não perceber que a incursão europeia pela África despertou, desde o início, as mais diversas formas de resistência e subversão.

Com efeito, na proposta inicial de Raymond Williams, este faz referência à constante possibilidade de uma ordem hegemônica incorporar as práticas residuais. Diante da situação colonial africana, poderíamos investigar duas ordens de incorporação: a primeira refere-se evidentemente à política da assimilação, como estratégias de integração à cultura colonial, mas que visava à neutralização da cultura residual; quanto à outra, trata-se de uma forma política de que Portugal lançou mão de preservar algumas chefaturas originais em favor da manutenção da estrutura administrativa colonial em territórios mais distantes dos centros urbanos (HEDGES, 1999, p. 182-183).

Outra possibilidade de análise é justamente a respeito do tipo de classe que surgiu a partir das tentativas de integração, ou seja, entre os assimilados. Mais ou menos organizados intelectualmente, os integrantes dessa nova classe procuraram alternativas para a condição colonial opressora, a partir da experiência individual, e começaram a formular um pensamento nacionalista que pudesse fazer face ante os instrumentos de coerção. As raízes desse tipo de pensamento são antigas: vozes dissonantes ao projeto português do ultramar existem desde antes do século XIX. A partir do século XX, no entanto, tomam a forma daquilo que Mário Pinto de Andrade chama de protonacionalismo, que, através de continuidades e rupturas, desembocará num pensamento verticalmente crítico a respeito da colonização portuguesa em África, segundo afirma (ANDRADE, 1997, 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.

O movimento que levaria à criação de uma intelligentsia africana que conseguisse representar de fato uma ruptura com as manifestações nacionais do início do século, no entanto, parece ter seguido um caminho paulatino, embora baseado sempre na opressão da cultura residual africana em face da hegemonia desempenhada pela cultura do colonizador. O protonacionalismo está relacionado com a ínfima elite letrada fruto das primeiras orientações assimilacionistas da presença portuguesa em Moçambique (os velhos assimilados). A consciência crítica sobre a colonização parece surgir concomitante ao surgimento de um novo tipo de assimilação informal que foge ao controle efetivo do aparato colonial. Trata-se das populações periurbanas da colônia, em contato franco com a “modernidade”, uma vez que sua força de trabalho era solicitada para a manutenção de serviços no interior da sociedade urbana. 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 *índigenas*, 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*”.

Portanto, a partir da segunda metade da década de 1940, surge uma nova possibilidade de pensamento sobre a questão colonial em África, segundo afirma Eduardo Mondlane (MONDLANE, 1995, in SANCHES, 2011, p. 340):

Em Moçambique surgiu uma nova geração de insurrectos, ativos e determinados a lutar pelos seus próprios meios e não dentro dos parâmetros impostos pelo governo colonial. Estavam em posição de examinar outros aspectos essenciais da sua situação: a discriminação racial e exploração dentro do sistema colonial; a fraqueza real do colonizador; e, finalmente, a evolução social do homem em termos gerais, com contraste entre a emergência da luta dos negros na África e na América e a resistência muda do seu próprio povo. [...]

A nova resistência inspirou um movimento em todas as artes, que começou durante os anos 40 e influenciou poetas, pintores e escritores de todas as colônias portuguesas. Em Moçambique os mais conhecidos são provavelmente os pintores Malangatana e Craveirinha, o escritor de contos Luís Bernardo Honwana, e os poetas José Craveirinha e Noémia de Sousa.

O que se percebe aí é uma movimentação social e política que continha um clamor forte, representando tendências nacionalistas e revolucionárias. Mas, ao lado da

movimentação social e política, um tipo novo de arte começou a ser produzida, empenhada no clamor. É possível interpretarmos esses dados históricos percebendo que esse grupo de pessoas formavam uma nova classe que surgiu no seio de uma comunidade africana presente nos subúrbios das grandes cidades coloniais. Com acesso à língua do colonizador, aos seus instrumentos comunicativos como a imprensa, esse grupo começou a formular um pensamento sobre a situação colonial de forma crítica, e todo esse pensamento crítico estava a par de uma série de práticas culturais que lhe acompanham. Não será demasiado interpretar esse conjunto de práticas culturais como práticas emergentes em face da hegemonia colonial.

Muito se tem dito a respeito do surgimento da cultura contemporânea de África, situada entre as culturas residuais africanas e a cultura dominante do colonizador, não necessariamente dentro dessa chave teórica (a respeito, cf. MBEMBE, 2009). Existe, no entanto, sempre uma grande dificuldade de situar essa nova cultura tanto em relação à cultura do colonizador quanto em relação às culturas dos povos colonizados. Fanon analisa essa relação, tratando da literatura, de uma forma temporal, estabelecendo três etapas de evolução: a primeira, integralmente assimilada, 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). Num segundo período, as culturas dos africanos não assimilados são lembradas, e um processo de resgate se inicia, em que, segundo Fanon, não deixa de prevalecer um “mal-estar”. O terceiro período parece marcar o momento de que tratamos, em que uma literatura surge empenhada num nacionalismo que, além de falar ao povo, vem a convocá-lo (FANON, 2005, p. 255-256):

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 surgimento dessa classe intermediária entre o colonizador e o colonizado foi de fato um fenômeno transcendente, surgido em todos os países da África colonizada, e também em outros territórios coloniais. Precisamos aqui enfatizar, no entanto, o caráter

empenhado dessa cultura, cujo surgimento foi ensejo das movimentações sociais e políticas que almejaram e construíram as novas nações nos espaços coloniais. Entre a emergência de um conjunto de práticas culturais e a dominância de práticas hegemônicas, no entanto, situa-se um ponto de conflito e embate, como se pode prever. Entre as dificuldades de qualificação de um conjunto de práticas como emergentes, Williams previu justamente o problema de encontrar uma verdadeira oposição à hegemonia como uma característica determinante (WILLIAMS, 2011a., p. 16). As dificuldades de manutenção do colonialismo em África, aliadas à forte oposição representada pela nova classe, deixaram poucas opções para os europeus, conforme afirma Fanon a respeito do embate (2005, p. 273):

A cultura nacional é, sob a dominação colonial, uma cultura contestada e cuja destruição é perseguida de modo sistemático. É uma cultura condenada rapidamente à clandestinidade. Essa noção de clandestinidade é imediatamente percebida nas reações do ocupante, que interpreta o amor às tradições como uma fidelidade ao espírito nacional, como uma recusa a submeter-se. Essa persistência em formas culturais condenadas pela sociedade colonial é já uma manifestação nacional.

O conflito, mais do que cultural, tornou-se verdadeiramente bélico quando as pessoas engajadas tomaram consciência de que o colonizador era detentor de uma forte máquina repressora e seria incapaz de propor qualquer possibilidade de diálogo. As guerras de libertação que se seguiram em toda a África foram, na verdade, gestoras de novas nações. Nesse sentido, percebemos o quanto as práticas culturais emergentes surgidas no interior de uma nova classe social explorada e dominada por uma cultura hegemônica são capazes de organizar um movimento de libertação, que, posteriormente, terá a obrigação de organizar um Estado-nação. Amílcar Cabral parece ter previsto esse movimento, pelo que afirma (CABRAL, 1976, p. 224-225):

O estudo da história das lutas de libertação demonstra que são em geral precedidas por uma intensificação das manifestações culturais, que se concretizam progressivamente por uma tentativa, vitoriosa ou não, da afirmação da personalidade cultural do povo dominado como ato de negação da cultura do opressor. Sejam quais forem as condições de sujeição de um povo ao domínio estrangeiro e a influência dos fatores econômicos, políticos e sociais na prática desse domínio, é em geral no fato cultural que se situa o germe da contestação, levando à estruturação e ao desenvolvimento do movimento de libertação.

Podemos ver, portanto, como o colonialismo representou uma estratégia cultural hegemônica nos territórios africanos através da imposição do modo de produção capitalista, que foi acompanhado de uma imposição cultural que, quando não renegava totalmente as práticas culturais africanas ao total desprezo, cooptava formas específicas e indivíduos ao processo de incorporação que lhe garantiu, por certo período, sua continuidade predisposta. Ao integrar uma quantidade bastante limitada de africanos ao processo de assimilação, o colonialismo gerou uma nova classe social, intermediária entre si e a grande massa colonizada alienada pelas relações do trabalho, geradora por sua vez de novas práticas culturais emergentes que foram capazes de enfrentar, tanto culturalmente, quanto belicamente, o colonialismo português. Dentro desse quadro específico da cultura é que a literatura nasce em Moçambique, representando uma oposição e uma posição alternativa à hegemonia colonial da cultura portuguesa.

2.6 – O Estado-nação moçambicano: novas práticas culturais e novas hegemonias

A luta armada pela independência em Moçambique foi formada por diversas correntes anticoloniais agrupadas no início dos anos de 1960 numa Frente de Libertação de Moçambique, a FRELIMO. Essa Frente teve como missão avançar na guerra de guerrilhas que empreendia, do norte para o sul do país, conquistando áreas libertadas e, sobretudo, gestar uma nova pátria que chegaria com o fim da luta. Tinha diante de si a herança colonial espalhada pela cultura dos locais que percorria, e também as culturas africanas “tradicionais”, com as quais se debateram até conseguirem uma postura definitiva diante delas. José Luís Cabaço chama atenção para os *chairmen*, chefaturas tradicionais também opositoras ao colonialismo português designadas para governarem áreas libertadas, com as quais os jovens materialistas que compunham a FRELIMO definitivamente se indispuseram (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 tradicionais 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 (ibid., p. 295):

O critério de uma autoidentificação com o território, administrado pelos próprios combatentes, encerrava na ideia da FRELIMO, a de Estado-Nação. A construção de uma nova dimensão da identidade cultural ligava-se à convicção dos revolucionários de que a cultura se transformava com a mudança da sociedade e que o fato de tomar nas próprias mãos a libertação e a reorganização autônoma da vida introduziam na cosmogonia das populações uma diferente dimensão da existência e um dinamismo sem precedentes. A luta armada gerava uma ruptura radical, iniciava uma viagem de retorno cujo destino, em discussão, era, todavia, diferente da sociedade tradicional pré-colonial.

O que estamos a ver é que a construção de uma identidade nacional que visasse ao estabelecimento de um Estado na forma como estava sendo proposto no território moçambicano precisava equacionar as diversas formas de pertenças culturais outras que não se enquadrariam com facilidade do modelo proposto pela ala dominante da FRELIMO. Nesse sentido, o apelo a 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 inimigos da guerra de libertação. Curiosamente, 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*.

Esse processo de retomada dos “caminhos ascendentes” da sua própria cultura seria um processo bastante específico para Cabral, que define (ibid., p. 228):

Para que a cultura possa desempenhar o papel importante que lhe compete no âmbito do desenvolvimento do movimento de libertação, este deve saber preservar os valores culturais positivos de cada grupo social bem definido, de cada categoria, realizando a *confluência* desses valores no sentido da luta, dando-lhes uma nova

dimensão – a *dimensão nacional*. Perante esta necessidade, a luta de libertação é, acima de tudo, uma luta tanto pela preservação e sobrevivência dos valores culturais do povo como pela harmonização e desenvolvimento num quadro nacional.

Se no calor da luta de independência a relação entre a FRELIMO e as chefaturas tradicionais tomaram as formas que vimos, a consolidação do Estado após a independência seguiu a mesma lógica. Desde o início da luta de libertação havia entre os componentes da FRELIMO um ideal marxista-leninista originário tanto da formação intelectual dos combatentes letrados quanto das relações que o movimento mantinha com países que apoiavam o movimento de libertação, dentro do contexto da Guerra Fria e da ampliação de zonas de influência do bloco socialista em oposição ao capitalismo ocidental. No final dos anos de 1960, no entanto, as correntes menos socialistas dentro da Frente representaram uma cisão, definindo-se a ala *revolucionária* e a ala *reacionária* (CABAÇO, 2009, p. 312). A morte de Eduardo Mondlane e a ascensão de Samora Machel ao cargo de presidente da FRELIMO, em 1970, marcam a vitória da ala revolucionária e o isolamento da adversária (BRAGANÇA, 1980, p. 48).

A configuração desse tipo de nacionalismo que seria a base sobre a qual se construiria o Estado moçambicano carecia necessariamente de realizar um recorte conceitual sobre a questão ideológica e articular as diversas pertenças sociais das populações do interior ao projeto. Esse problema até então havia sido somente problematizado diante da questão dos *chairmen* e posteriormente na cisão do partido. Após a definição do caráter marxista-leninista do encaminhamento político da FRELIMO, emerge entre suas políticas de ação a questão do “homem novo” moçambicano. Severino Ngoenha, refletindo a respeito da construção da identidade moçambicana, alega (in SERRA, 1998, p. 24):

A moçambicanidade, isto é, a transcendência das etnias, dos proto-nacionalismos, das religiões pela política, parecia suscetível de ultrapassar a oposição entre uma posição objetiva e outra subjetiva e de manifestar a tensão entre o projeto global da moçambicanidade e a realidade concreta das particularidades nacionais. Contudo, o medo de sucumbir no altar das pertenças étnicas vai levar o projeto moçambicano a criar mecanismos de integração nacional exógenas e, conseqüentemente, a alienar a força motriz dos grupos e das suas instituições.

A questão do homem novo é na verdade uma reverberação de ideias políticas que vinham das diversas formas que assumiu o socialismo real praticado na União Soviética e

na China, além do socialismo da Tanzânia encabeçado por Julius Nyerere. A FRELIMO, de uma forma ou de outra, deixou-se penetrar por diversas dessas tendências, construindo uma linha de atuação própria, com fortes traços maoístas e stalinistas (MALOA, 2011, p. 87). Tratava-se de uma tendência de ação cultural que, quando alçada a política de governo, representou uma cisão profunda no seio da sociedade moçambicana. A força centrípeta da construção do Estado moçambicano, que se fazia sentir através de uma coerção cultural que privilegiava uma nova forma de identidade em detrimento das inúmeras culturas africanas, acabou por fazer com que o nacionalismo moçambicano fosse mais a expressão de um Estado jurídico que se estava a construir do que, como no início da luta armada, a expressão de um anseio coletivo de libertação nacional e construção de um Estado no espaço colonial (CAHEN, 2005, p. 41).

Posteriormente, esse tipo de conflito identitário foi utilizado numa espécie de “agressão” dos países limítrofes (a então Rodésia do Sul e a África do Sul, sob o regime do apartheid) para a construção de uma guerra de desestabilização que objetivava a derrubada do governo socialista da FRELIMO, evidentemente com apoios muitas vezes inconfessados das potências capitalistas no contexto da Guerra Fria. Esse conflito, chamado de Guerra Civil, fez com que a FRELIMO radicalizasse cada vez mais seu discurso, e, à altura, a política cultural do homem novo foi comumente comparada ao assimilacionismo português, justamente pelo desprezo em relação às culturas africanas, conforme afirma Michel Cahen (ibid., p. 59):

Assim, o leitmotiv da Frelimo, *“Do Rovuma ao Maputo, um só povo, uma só nação”*, não foi só um apelo à unidade voluntária, ou mesmo, à unicidade obrigatória: era a negação da própria existência das identidades realmente vividas no seio da população, às quais se opunha o projeto de uma identidade nova, definida geograficamente (Moçambique) e linguisticamente (o português) mas exterior ao vivido das pessoas. A Frelimo, como Portugal, teve de utilizar uma identidade exterior às identidades sociais existentes a fim de legitimar a sua ação. Esta “cultura política” relativa ao projeto nacional é infinitamente mais importante e durável que o recurso instrumental ao marxismo, que, na realidade, nada mais é do que um aspecto contextual deste projeto.

Diferentemente da verificação que pudemos fazer sobre o panorama cultural colonial, em que uma hegemonia colonial portuguesa pôde ser verificada como um conjunto de práticas culturais operantes, em oposição às culturas residuais africanas e, posteriormente, à cultura emergente das elites de africanos letrados que originou o

nacionalismo moçambicano, o contexto cultural do estabelecimento do Estado-nação moçambicano parece muito mais complexo. Justamente porque o conjunto de práticas culturais do tipo de socialismo praticado pelas populações que estavam mais próximas da FRELIMO tinha um caráter muito mais jurídico e protocolar, um alvo para o qual caminhava a construção identitária empreendida pelo Estado, do que uma realidade vivida por todos os moçambicanos à época. Nesse sentido, o conflito armado que se seguiu, além de marcar as agressões externas no contexto da Guerra Fria, marca justamente a fratura de Moçambique (GEFFRAY, 1991).

Ao mesmo tempo, não é possível pensar que a proposta identitária e cultural operada pela FRELIMO não desempenhe uma hegemonia: tem ao seu favor a detenção de todos os meios de produção do país, uma vez que, após a independência, estatiza a indústria e fundamenta coletivamente o trabalho agrícola (VISENTINI, 2012, p. 98); além disso, tem ao seu favor todo um aparato fortíssimo de coerção, como um novo sistema de ensino nas escolas, associação de escritores, uma produção cinematográfica, algum controle da mídia⁴ e também a experiência extrema dos campos de reeducação e de trabalho (THOMAZ, 2008, p. 177). Assim, a radicalidade do Estado em discutir uma proposta identitária que levasse em consideração as culturas africanas acaba por deixá-las justamente na mesma posição de residuais, com a diferença de que, se no colonialismo eram vistas com a indiferença racista e eurocêntrica que as desprezava como um misticismo inferior, agora, durante a construção do Estado, eram vistas como culturas “reacionárias”, um “tribalismo inimigo da revolução”.

2.7 – Novamente a literatura

Se pensarmos amiúde na literatura haverá a consagração de um modelo de literatura “oficial” que terá como inspiração o tipo de literatura que invocava o nacionalismo moçambicano em oposição ao colonialismo português e que foi frequente no início das lutas de libertação. Essa nova poesia, de que as coletâneas *Poesia de combate* são exemplo, privilegiará a figura do “poeta guerrilheiro”, da poesia produzida no calor do combate de libertação. Esse modelo, que passará a ser visto praticamente como um ideal literário, uma norma, entrará em questão justamente a partir dos anos de 1980, quando

⁴ Em relação à produção cinematográfica e ao controle da mídia, vale fazer referência ao documentário *Kuxa Kanema* (Margarida Cardoso, Portugal, 2003). A película trata da construção de uma revista cinematográfica semanal que serviria para demonstrar os “progressos da revolução” nos locais mais remotos do país. Nele podemos assistir a Luís Carlos Patraquim falar a respeito de como não havia uma “censura” oficial por parte da FRELIMO, mas uma espécie de decoro que todos seguiam conscientemente.

um novo grupo de pessoas estará disposto a discuti-lo. O marco dessa discussão é o Concurso Literário de 1980/1981, e um acirrado debate em relação à literatura de que trata Basto (2006), num denso trabalho a respeito do tema.

É justamente nesse quadro cultural, que se forma a partir da década de 1980, que se inserem Ungulani Ba Ka Khosa, Lilia Momplé, Marcelo Panguana, Paulina Chiziane, Nelson Saúte e toda uma geração de escritores pós “revolucionarismo independentista”. A pergunta que se faz agora, quase que com obviedade, é: o que a literatura tem a ver com todo o quadro cultural que visitamos anteriormente?

A partir de uma abordagem materialista da cultura, que busca investigar justamente quais as relações das práticas culturais com as formas de produção de uma sociedade, procuramos situar as hegemonias e contra-hegemonias dentro do contexto cultural colonial e pós-independência em Moçambique, percebendo as vicissitudes e imbricações que a cultura mantém com a história e com os fundamentos materiais sobre os quais as sociedades se assentam. Ficou-nos claro que, se durante o colonialismo havia uma divisão entre hegemonias e contra-hegemonias culturais que representavam, por fim, as classes sociais a que eram correspondentes, no pós-independência, pelo menos alguns aspectos que permitem perceber uma hegemonia foram preservados na construção do Estado que teve como premissa a elaboração de uma proposta identitária centrípeta e excludente.

Situar a literatura diante desse quadro de uma forma exógena é um imperativo: contrariamente ao peso de uma cultura colonial hegemônica, a literatura nacional moçambicana surge como expressão de uma classe social específica. A partir dessa experiência, um modelo é formado no pós-independência e imposto como norma. Justamente aí surge uma geração de escritores que buscarão novas aventuras estéticas, dessa vez não a favor da construção do Estado, mas justamente se situando na fratura, naquilo que o Estado exclui, ou naquilo que se recusa a reconhecer. Esse é o quadro em que podemos situar a literatura em Moçambique a partir da década de 1990.

A tentativa de análise da sociedade moçambicana já no século XXI apresenta muito mais dificuldades: a liberalização da economia que “desestatiza” empresas e cria novas elites empresariais, acompanhada das transições políticas que avançaram do unipartidarismo constitucional para um ambiente que almejava a democracia através de

eleições multipartidárias⁵, com certeza metamorfoseia a coerção estatal sobre o ambiente cultural daqueles espaço, se consideradas formas de coerção que adotavam a ilegalidade como forma repressiva. As configurações culturais também mudaram drasticamente: a introdução da televisão aberta em Moçambique fez criarem-se novas formas artísticas mais hegemônicas do que uma literatura crítica a um governo ou não, como, por exemplo, a telenovela, como bem analisa Miguel (2008) e Miguel e Brittos (2004).

Com o avanço da educação letrada formal em português para além dos centros urbanos, por mais que esses esforços sejam realizados numa perspectiva intercultural – como analisa Lopes (2004) –, torna o local de permanência das culturas residuais muito mais complexo do que tivera sido antes. Este pequeno trecho fabular do prof. Lourenço do Rosário é exemplar (ROSÁRIO, 2010, p. 57):

[...] houve em qualquer momento da nossa história uma fratura nos métodos de transmissão do saber entre algumas gerações [...]. Uma menina camponesa que entra na escola da sua aldeia sabe que vai frequentar a mesma até ao final das classes que essa escola fornece e que, depois, vai sair e regressar a casa, tendo perdido todos os ciclos de aprendizagem que as gentes da sua aldeia fornecem a quem não vai para a escola. Essa menina, por seu lado, não recebe alternativas, por parte de quem lhe trouxe a escola para a aldeia. [...] A escola veio da cidade, ela vai atrás, mas a escola que vai encontrar na cidade, não tem carteiras e o professor é a própria vida.

Somente após o desenho desse quadro cultural observado pelo prisma materialista é que estamos prontos a propor a questão seguinte: na análise de obras literárias dos escritores africanos, será possível investigar como a obra se estrutura esteticamente em relação à hegemonia identitária desempenhada pela construção e posterior manutenção do Estado? Se as obras se situam num panorama cultural que vai privilegiar justamente as fraturas da sociedade, não estarão essas fraturas também sublimadas esteticamente? As contradições, silêncios, ordens, tensões, insuficiências e suficiências moçambicanas de um período estão postos na obra ou a compõem? Como exatamente? Onde se situam as hegemonias e contra-hegemonias na tessitura dos textos literários?

⁵ Para uma análise detalhada das liberalizações econômicas e das transições políticas em países africanos anteriormente colonizados por Portugal, cf. Lalá e Ostheimer, 2003; Arrighi, 2006; Cahen, 1995; Jauará, 2004.

3 – *Os sobreviventes da noite* e a persistência do passado contra o Caos

3.1 – Ungulani Ba Ka Khosa na literatura moçambicana

Ungulani Ba Ka Khosa é hoje considerado uma das mais fortes vozes da literatura moçambicana, ao lado de nomes como Mia Couto e Paulina Chiziane, para citar alguns representativos exemplos. Khosa é autor de cinco romances, *Ualalapi* (1987), *No reino dos abutres* (2002), *Os sobreviventes da noite* (2008), *Choriro* (2009) e *Entre as memórias silenciadas* (2013), e dois livros de contos: *Orgia dos loucos* (1990) e *Histórias de amor e espanto* (1999). Sua obra de maior relevância, no entanto, é justamente *Ualalapi*, considerada “uma das obras maiores da ficção moçambicana” (AFONSO, 2004, p. 297).

A fortuna crítica de Ungulani começa a tomar corpo nas últimas décadas e traçar algum perfil da obra desse escritor. Considerado sempre um “provocador”, a quase totalidade de suas obras tem como verve a polemização com discursos oficiais a respeito da história de seu país, ou, na acertada expressão de Niyi Afolabi (2010, p. 59), uma obra que revela “voz rebelde”. Segundo o crítico, no entanto, “quem se sentir provocado por Khosa deve estar de fato preocupado com a complacência e com a indiferença diante das realidades socioeconômicas que o perturbam” (ibid., p. 16).

Nascido em Sofala em 1957, Khosa realizou seus estudos em Maputo e, em 1978, passou a lecionar História em Niassa, definido por ele como a “Sibéria Moçambicana”, por conter “campos de reeducação” (SAÚTE, 2010, p. 358). Essa experiência decerto contribuiu para que o autor apresentasse em suas obras uma visão muito mais disfórica sobre os processos de construção da nação moçambicana. Já em 1984 integra a formação da revista *Charrua*, que é considerado por muitos o marco da mudança de paradigmas na literatura moçambicana que, a partir da década de 1980, se distendeu da “função” de literatura a serviço da revolução (BASTO, 2008, p. 78). Com efeito, já em *Ualalapi* este caminho disfórico já estava prenunciado ao problematizar a imagem de Ngungunhane de herói pátrio em um dominador cruel, desafiando um discurso do governo à época que elegia o soberano nguni como um exemplo da resistência nacional (SOUZA, 2013, p. 235). Ao fazer isso, no entanto, a obra de Khosa não deixa de refletir a respeito de um repertório cultural valioso, como afirma Lima (2010, p. 252):

Nesse resgate incondicional, livre de historicismo e de juízos de bem ou mal, a narrativa importa-se com os elementos estruturantes da nação e o seu simbolismo para a cultura; e mostra, através da fragmentação que revela faces múltiplas de uma comunidade,

um grande livro da cultura e da história moçambicana. Quando o leitor chega aos últimos contos, depara-se com as reminiscências de uma nação desintegrada, diluída, massacrada e dominada [...].

No lançamento da obra em 1987, no entanto, não parece ter havido essa visão positiva que hoje temos sobre ela. O primeiro impulso de Khosa teria sido publicar um capítulo, “A morte de Mputa”, nas páginas da revista *Tempo*, quando esta era coordenada por Albino Magaia. Tanto Magaia orientou o jovem rapaz a não publicar o excerto na revista, como não publicou, e, a partir do lançamento do livro completo, a revista nunca mais aceitou texto algum de Khosa para publicação (LABAN, 1998, p. 1068). Com efeito, uma crítica publicada no jornal *Domingo*, de Maputo, em 6 de setembro de 1987, escrita por Adelino Jorge Fernandes, chama *Ualalapi* de “um talento, um SIDA histórico”, acusando-o de plágio por citar fontes históricas na malha do texto e afirma:

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

Os sobreviventes da noite, lançado em 2008, tem recebido algum esforço crítico, do qual se destacam Dutra (2010) e Beal (2010). Diferentemente de *Ualalapi*, composto por diversos fragmentos e uma quantidade significativa de paratextos, a obra de 2008 é composta numa massa textual densa e apresenta um estilo bastante peculiar, tratando numa referência direta um dado histórico da história recente de Moçambique. Pretende-se aqui uma análise que busque investigar como se configuram as articulações estéticas dessa obra, de modo a relacioná-las com a história de Moçambique, a partir de questões suscitadas pela reflexão estética.

3.2 – Uma narrativa ensandecida

Um primeiro contato com *Os sobreviventes da noite*⁶ decerto deve revelar certas dificuldades para o leitor que merecem atenção enquanto características do texto. Composto em seis capítulos, o romance é realizado como uma massa textual densa, com parágrafos recorrentemente enormes, podendo custar páginas e páginas, e com uma

⁶ Utilizamos a primeira edição do romance: KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Os sobreviventes da noite**. Maputo: Texto Editores, 2008, doravante chamada de *OSN*.

notação, de pontuação e ortográfica, bastante incomum. Isso faz com que o texto escorra pelas páginas num ritmo alucinante e absolutamente próprio, sendo preciso buscar a construção do sentido decifrando a densidade da massa textual, em que enredos, as personagens, as ações e situações estão dispersos ao longo da obra. Resta ao leitor compor paulatinamente os cenários, a vida das personagens e suas histórias, combinando e recombinando trechos esparsos que se conectarão somente após a leitura do todo.

A divisão do texto por capítulos pode significar muito pouca coisa: na maioria das vezes representa uma intermitência, que garante certo fôlego mas que pouco contribui para alterar o fluxo alucinante da narrativa. Esse fluxo, inclusive, é causado por uma liberdade de temas e assuntos enorme: nenhum tema se impõe, nenhum assunto é desenvolvido de acordo com algum rigor muito lógico. Certo dado do tempo presente da narrativa invoca certo dado da história da personagem, que intercepta a narrativa em tempo presente e ganha sua vez na economia da obra. Mas isso não é garantia nenhuma: as histórias interceptam-se umas às outras, vão e retornam com uma fluidez acachapante.

Essa forma complexa de narrar abriga uma história igualmente complexa. Estamos num acampamento de campanha de guerra e teremos contato com alguns dias de uma rotina simples, mas que será o acesso para toda uma história mais ampla, em que conseguiremos obter informações a respeito da entrada de cada personagem nessa guerra, suas trajetórias individuais e suas mais remotas origens. Também acessaremos diversos momentos cruciais para a compreensão de que guerra era essa, e como cada percurso individual teria sido atravessado por tal acontecimento. Certo tom de horror e estupefação acompanha cada descrição, de cada ato ou personagem, que, na maioria das vezes, estão postos no sinal negativo: tudo está solapado e destruído pela guerra, que é o sinal constante que a tudo atravessa. Uma forma caótica de narrar o caos, por suposto.

Essa forma caótica causada pela fluidez entre temas e assuntos, que garante à narrativa um fluxo desenfreado, está aqui sob a responsabilidade de uma voz narrativa que seja talvez a única força estética arbitrária dentro da malha textual. É essa voz quem nos fala com imensa onisciência, do que bem entende, como num fluxo de consciência. Além de oscilar de um tempo a outro, sem prévias justificativas ou qualquer encadeamento sequencial, oscila também de uma personagem a outra, alterando o foco da narrativa, muitas vezes assumindo um discurso indireto livre, o que a faz perder o turno da fala, embaralhando ainda mais a organização dos dados.

Essa desordem na forma de narrar decerto está posta em função de uma tensão que persegue essa voz narrativa. Contar a história, para esse narrador, é um ato de imensa liberdade e, ao mesmo tempo, de constante preocupação. Isso porque ele está colocado num ponto equidistante entre o universo que quer narrar e um universo do conhecimento racional e lógico, com o qual parece se debater constantemente. Nesse sentido, correntemente narra os acontecimentos localizando dados, características e espaços em relação a certo saber erudito aqui representado pela figura de “livros e compêndios” que, na maioria das vezes, são incapazes de atribuir alguma significação que venha explicar os fenômenos que narra. Às figuras dos “compêndios”, soma-se certa preocupação em problematizar o uso da língua portuguesa para tratar dos acontecimentos e situações narradas. Vejamos, logo de início, quando quer demonstrar como estavam dispostos os garotos pelo acampamento no momento do repouso (*OSN*, p. 15):

Os troncos que protegiam as costas formavam um rectângulo que todos chamavam de curral, no sentido pejorativo do termo, pois, na verdade, não se tratava de curral, mas dum alpendre na vulgar designação que a língua portuguesa nos dá. E todos os que nele, curral, no dizer dos chefes se concentravam, formavam um tapete lamacento com vincos humanos desordenados de onde sobressaíam troncos, cabeças, pernas e braços. [...] Ao todo eram dez, onze, ou quinze, ninguém sabia ao certo, pois a mobilidade era de tal ordem que a aritmética rural dos dedos poucos davam à racional memorização.

Aí está posta certa crise com a aplicação da palavra “curral”, segundo seu uso na língua portuguesa, e a busca por outra mais adequada àquela construção de troncos que o narrador parece ter dificuldade de nomear. Logo em seguida temos um conflito semelhante, desta vez não com a língua, mas sim com os números: “a aritmética rural dos dedos” não estaria favorável a nenhuma memorização que mensurasse quantos meninos de fato havia naquele acampamento. “Ninguém sabia ao certo” quantos seriam.

A hesitação do narrador em definir objetos, homens, números e dados diante do caos parece ser tanta que produz contradições. Ao mesmo tempo que afirmava nesse início da obra que não seria possível mensurar quantos meninos havia no acampamento devido à impossibilidade de memorizar a quantia pela aritmética, logo mais consegue produzir um número, a despeito da dificuldade (*OSN*, p. 55):

Ao todo, e em números aproximados, pois a rotatividade, em função do inimigo e da morte, era elevada, o acampamento albergava umas cem almas. Maioritariamente uma população jovem que ia dos oito aos dezasseis anos.

O narrador encontra uma dificuldade e duas causas que impossibilitavam o cálculo: a dificuldade é a rotatividade, causada pelo inimigo e pela morte. Os números aparecem “aproximados”, devido à morte como constante. Então, temos já desenhos desse acampamento e dessa guerra: tratava-se de uma guerra composta “maioritariamente” por crianças, cujo índice de mortalidade durante os conflitos deveria ser alto o suficiente para criar uma rotatividade que impossibilitaria o cálculo lógico por vias aritméticas.

Outra oportunidade de verificar o procedimento de afastamento equidistante de um universo racional da cultura ocidental e o universo que agora narra é quando se trata da história de Rosa (*OSN*, p. 40):

Ela cresceu naquilo que os compêndios da arquitectura designam de vila. Uma vila feita de vinte casas e oito edifícios de cimento milimetricamente distribuídas por quatro ruas de macadame. [...] Rosa não nasceu no hospital, e nunca em vida soube o que era uma cama de ferro e um colchão de algodão.

Nesse trecho pode-se perceber o conflito entre a estrutura urbanística que existia no local de crescimento de Rosa e a forma como essa estrutura poderia ser designada pelos “compêndios da arquitectura”. Ora, o pronome demonstrativo aplicado à estrutura urbanística, “aquilo”, marca certa distância daquela estrutura: não é possível nomeá-la de modo individual, por isso atribui-se-lhe, pronominalmente, uma identidade vaga⁷. Da mesma forma, ao dizer que os compêndios de arquitetura é que designam a forma como “vila” se estrutura, o narrador não parece fazer questão de acolher essa designação, mas de deixar claro que é uma mera designação teórica, igualmente distante daquele universo. Também Rosa nunca soube o que era uma “cama de ferro” e um “colchão de algodão”, mas, decerto, deveria ter sua forma de repouso que aqui não está explícita: o que está claro é que ela estaria distante de uma forma ocidental e urbana, demasiada cheia de detalhes para ser íntima do narrador (os acessórios predicativos, “de ferro”, “de algodão”, que o provem. Caso estivesse íntimo dos hábitos ocidentais não bastaria dizer somente “cama” e “colchão?”)

Outros trechos significativos há em que essa voz narrativa constrói referências aos manuais e aos compêndios do conhecimento racional:

⁷ Castilho e Elias (2012, p. 115) propõem que o pronome demonstrativo “aquilo” possa ser classificado como pronome de “identidade vaga”, relacionado com os pronomes “aquele / aquela”, de identidade precisa, e com o pronome “tal”, de alteridade.

Aos que se apegam aos manuais de antropologia, a mãe de Sabonete poderia ser considerada poliandra, por ter como maridos os já designados seis combatentes. Mas a terrena verdade leva-nos a evitar tal nomeação por não se alicerçar em práticas seculares arrumadas nos poeirentos livros genericamente designados de “Usos e Costumes dos Povos tais e tais”. (*OSN*, p. 19).

Aqui se impõe a oposição entre o conhecimento antropológico, que poderia designar a condição da mãe do menino Sabonete como “poliandria”, e uma situação definida por ele como “terrena verdade”, que contrariaria a tese antropológica. Ora, a situação da mãe de Sabonete “não estaria alicerçada” em práticas culturais, mas, sim, seria uma condição imposta pela própria guerra. Vale perceber certo desprezo que se incute na fala desse narrador ao chamar os manuais de “poeirentos livros”. A retomada da expressão “usos e costumes” também assenta-se sobre uma base crítica: faz referência a essa categoria folclorizante característica da antropologia colonial que tartamudeava ao conceder às práticas sociais dos povos colonizados o estatuto de “cultura” (THOMAZ, 2001, p. 58). Desse modo, o texto apontaria para a limitação dessa categoria antropológica de laços parentais para o contexto da guerra.

Outro momento significativo em que a voz narrativa se debate sobre uma possível racionalidade que produzisse conclusões inadequadas é quando trata do fato de que a mesma Rosa houvesse se iniciado sexualmente pelo próprio tio (*OSN*, p. 49):

As puritanas e racionalmente preparadas almas podem pensar que a Rosa odiava o tio. Não. Para ela, o tio era o mestre dos segredos da alcova.

A voz narrativa então parece produzir uma expectativa sobre a recepção da relação incestuosa. Nesse momento, então, ele desloca um provável sentido do óbvio, classificando essa expectativa de “puritana” e “racionalmente preparada”. Trata-se de questionar a possibilidade de compreender o incesto de uma forma traumática para a moça. Quer dizer, em que contexto, exatamente, o incesto pode produzir uma situação traumática? Não fica claro, no entanto, quais são essas “almas puritanas” que compreenderiam o incesto de forma traumática. O próprio leitor? Ou as pessoas do entorno de Rosa que, sabendo da relação incestuosa, supunham o ódio?

Juntamente com esse debate entre o conhecimento erudito e ocidental, que se encontra à distância do universo da guerra, e, portanto, transforma-se em incapaz de produzir deduções e constatações salutares a uma análise daquela situação, existe certo estupor por parte do narrador, que, igualmente, se espanta diante do caos – é por isso que

o narrador está numa posição equidistante entre um universo e outro. Essa situação caótica é definida constantemente sob o signo da desordem, da desorganização, do esfacelamento e da dissolução das coisas, inclusive os ambientes e espaços. O espaço todo do acampamento é construído de uma forma “arquitectonicamente” desigual e assimétrica, conforme diz (*OSN*, p. 61):

O acampamento parecia-se com uma aldeia apressadamente reconstruída após um vendaval. Os alpendres, ou casernas, ou currais, mal se sustinham nos pilares de troncos desalinhados; as palhotas, circulares e quadradas, eram assimetricamente distribuídas no espaço que lhes era reservado. As palhotas dos comandantes e suas concubinas apresentavam-se mais cuidadas por entre as árvores.

“Apressadamente reconstruída”, “desalinhados” e “assimétricos” são aspectos que adjetivam essa descrição. Claro, essas conclusões descritivas estão postas em relação a certa ideia aqui, não declarada, de uma aldeia cuidadosamente construída, alinhada e simétrica. Essa espécie de “ideal ausente” de aldeia dificilmente deve se referir a uma cidade ocidental, assunto que trataremos adiante. Mas ainda é possível perceber que, apesar da desordem confessada, certa organização ainda assim se sobressai: há um “espaço reservado” para a construção dos edifícios, que, por sua vez, podem ser “alpendres, casernas ou currais”, e ainda “palhotas, circulares e quadradas”. Há ainda os edifícios reservados aos “comandantes e suas concubinas”, que, não ironicamente, são mais cuidados. Ou seja, parece que o caos estupefaciente de nosso narrador revela, em detalhe, certa forma de organização, como podemos ver (*OSN*, p. 16):

Por todo lado viam-se cadeiras partidas, mesas sem pés, sofás sem molas, bicicletas sem rodas, cadeiras de baloiço, canhões destruídos. E como que a coroar os estranhos objectos espalhados pelo terreiro, destacava-se um piano de teclas partidas à espera de uma sinfonia que jamais viria. No fundo, na chamada zona dos mortos, as caveiras acotovelavam-se, espantadas com sua sorte.

Ora, aqui novamente a estupefação é causada pela desordem de objetos dissolvidos na mais completa destruição. No entanto, destaca-se uma área reservada para o depósito de cadáveres, talvez alguma forma de sepultamento, de isolamento desses corpos: “a chamada zona dos mortos”. O fato dessa voz narrativa frisar que essa “zona dos mortos” é “chamada” marca novamente uma distância em relação à descrição: ele próprio não absorve essa denominação, mas frisa que ela provém de certa anterioridade nominativa,

que, podemos supor, tenha relações com a forma como os partícipes dessa guerra organizam-se dentro da desordem.

Igualmente ao espaço, que na desordem parece assumir certa organização, parece existir certa rotina de trabalhos, marcada pelas horas dos dias (*OSN*, p. 55):

E na hora em que o sol torrava o acampamento, os guerreiros, em digestivas posições de predadores, roedores e ruminantes, estiravam-se nas sombras que aumentavam de espaço ao sabor análgico da suruma em momentos de repouso. Quem olhasse para o acampamento nas horas em que o sol fazia a diária descida à morte, angustiava-se com a desordem arquitectónica na ocupação das sombras.

Os guerreiros aqui em posições descritas de forma zoomórfica estão “estirados”, e a sombra que produzem varia de tamanho, “aumentavam de espaço”, devido ao efeito entorpecente da “suruma” (*Cannabis*). O uso dos verbos no pretérito imperfeito, “torrava”, “estiravam-se”, “aumentavam”, “angustiava-se”, atribui a esse hábito de estirar-se nas horas do ocaso um aspecto de duração iterativa, informando, desse modo, que o hábito se constitui numa rotina, com hora certa para acontecer: entre a hora que o “sol torrava o acampamento” até a hora que o “sol fazia a descida à morte”. Além da descrição dos espaços e das rotinas, o estupor da voz narrativa parece se tornar agudo quando precisa narrar os acontecimentos dos campos de batalha. Aí, de forma enfática, seu repertório de erudição é apresentado como ineficiente para o trato da catástrofe. Como se vê (*OSN*, p. 58):

E eles destruíam tudo. Casas, pontes, igrejas e tudo o que se movia no espaço da catástrofe. E, no tresvario da destruição, não se limitavam somente a assassinar pessoas armadas e indefesas. Tinham que destruí-las, esquartejá-las, despedaçá-las. E, no gozo do espostejamento, laceravam os seios das mulheres, retalhavam as pernas e os braços dos homens, capavam jovens renitentes e velhos [...]. E tudo numa procissão anatômica de que não há memória nos compêndios empíricos e científicos compilados ao longo dos séculos.

Essa distância marcada entre o que se narra e uma forma lógica poderia ser tomada aqui como um índice expressivo de uma situação comunicativa culturalmente ambígua, se levarmos em consideração o ambiente colonial que produziu a literatura em Moçambique. Essa situação comunicativa culturalmente ambígua já foi largamente estudada⁸, sobretudo

⁸ Vale aqui lembrar da proposta de Fanon para os “estágios” formativos das literaturas africanas em ambientes coloniais (2005, p. 46). Os estudos de Ana Mafalda Leite (2012), que buscam organizar a

quando as análises se centram na oposição literária à colonização e à hegemonia cultural desempenhada pelo colonizador. Nesse processo, a aproximação ao universo cultural colonizado é, por si só, um determinante de certo distanciamento da cultura ocidental letrada e racional, que, em muitos aspectos, é mostrada em sua insuficiência diante do contexto colonizado. No entanto, será essa postura preocupada desse narrador de *Os sobreviventes da noite* um índice desse conflito próprio da literatura africana?

A configuração desse narrador de encruzilhada nos oferece alguns motivos para acreditar que não há muitas confluências entre a postura desse narrador e o antigo conflito da situação colonial ambígua. A dissolução é a marca forte de qualquer descrição, de qualquer evento narrado. Assim, diante do caos da guerra, alguns resíduos culturais das populações persistem, embora mutilados, e a cultura racional não consegue sequer produzir termos de análise pertinentes para aquela situação. No entanto, a mesma distância que esse narrador guarda entre a cultura racional e lógica, ocidental, está também posta em relação às culturas dos povos nativos, embora persistentes no ambiente de guerra, mas igualmente dissolutas, como se vê (*OSN*, p. 112):

Mas no acampamento havia também outros hábitos que enroupavam e adereçavam os corpos, como amuletos e fios e peles e unhas e dentes de animais bravios e caseiros como os do homem, da galinha, do pato e das cabras, mas estes atavios a ninguém espantavam pois era uso e vezeiros tê-los na tenra idade em que os rituais mágicos-religiosos das incisões na pele entravam pelo corpo adentro, obrigando, a quem a elas se submetesse, a seguir os preceitos não escritos, mas religiosa e oralmente transmitidos pelos que ostentavam o dente do juízo.

A denominação que leva o estatuto da mãe de Sabonete também parece provar que não existe nenhuma ideia de “resgate cultural” subjacente à obra. Afinal, ela poderia ser chamada de “poliandra”, caso as teorias antropológicas estivessem atentas à “verdade terrena”, ou caso essa fosse alguma prática cultural específica. No entanto, a poliandria daquela mulher era uma imposição da guerra, e não uma prática social (ou melhor, social na medida em que as pessoas assim se organizaram e relacionaram unicamente por conta da guerra). Assim sendo, não parece que seja muito pertinente acreditar que a crítica à racionalidade e à erudição ocidental seja central em *Os sobreviventes da noite*, mais do

equação entre escrita e oralidade no universo das literaturas africanas, são também exemplos dessa dicotomia cultural que acompanha a configuração das literaturas africanas, se pensarmos em como o recurso às culturas acústicas residuais representam estratégias de oposição ao colonialismo e “resgate” de uma cultura opressiva (LOPES, 2003, p. 266).

que uma busca incessante e estupefata por alguma compreensão diante da destruição total, do caos. A racionalidade ocidental não está vista aqui como uma opressora colonial, mas sim como uma ferramenta inútil para a análise do terror da situação da guerra. Essa voz narrativa estupefata, inclusive, parece ser habilmente versada nos “compêndios” que agora de muito pouco servem, como veremos adiante no caso de certas apropriações pontuais que faz de um repertório da cultura clássica.

Outrossim, é possível identificar certos trechos em que esse narrador deixa claro que os costumes e práticas da guerra estão distantes do mundo logicamente ordenado pelo pensamento racional, mas também distante das práticas culturais anteriores à chegada da hecatombe da guerra. Como se pode ler (*OSN*, p. 33):

Mas a guerra, apesar dos relativos períodos de repouso, tornara-se já, no espírito de Severino, António, Penete, João, Francisco e outros, algo de orgânico. Ela circulava no corpo com a mesma naturalidade com que o sangue percorre as veias. E ela tinha que ser alimentada, nutrida. O ciclo orgânico obedecia a regras previamente determinadas, a horários escrupulosamente programados. O tempo, na esquisita roda da vida guerreira, não corria com a precisão milimétrica das urbanas máquinas de ponteiros precisos, e muito menos ao sabor rural.

Aqui se percebe como a guerra assume uma dimensão além mesmo de práticas e costumes, mas sim fisiológica. Existiria certo “ciclo orgânico” definido previamente, com horários programados, o que se verificou no caso da hora da “suruma” e também em certa organização do espaço, que, embora esteja armada sobre a destruição, conseguia manter espaços definidos pela hierarquia da guerra. O tempo da guerra, no entanto, encontra-se igualmente distante tanto da cultura urbana (“máquinas de ponteiros precisos”) quanto das possibilidades oferecidas pelas culturas abatidas pela guerra (“o sabor rural”). É nessa mesma brecha entre um universo e outro que se encontra o nosso narrador, que oscila entre um espaço cultural e outro tentando encontrar o entendimento que possibilitará a ele a narração desse momento *sui generis* que lhe parece tão caro e difícil de compreender. Ainda assim, em vários momentos o narrador enfatiza seus “pés africanos”, quer dizer, estar distante tanto da cultura ocidental quanto das culturas pré-guerra não lhe impede de, ainda assim, perceber-se como inserido num contexto continental, como se vê (*OSN*, p. 48):

Mas o que se passou na vila durante aqueles cinco dias não diferia tanto de outras ocupações armadas e violentas pela África e o restante mundo de ódio e desigualdades. As violações, o saque, as mortes, nas suas várias vertentes eram as mesmas.

Mais do que uma ótica continental africana, nesse trecho o narrador insere seu relato num comum “mundo de ódio e desigualdades” a que as “violações, o saque, as mortes” seriam “as mesmas”. Desse modo, conspira nas entrelinhas um sentimento solidário de identificação de como a guerra que ora lhe causa estupor se repetiria em “várias vertentes” e em outros lugares do mundo que se irmanariam pelo ódio e pela desigualdade. Essa identificação o afasta da cultura ocidental hegemônica ao mesmo tempo que o impede de se aprofundar e aproximar demasiadamente daquelas culturas que no tempo presente daquela narrativa estão destruídas e dissolutas.

3.3 – O Caos como ordem

A forma como o narrador se apropria da cultura racional ocidental como ferramenta de análise para a situação que quer narrar, ora sendo útil, ora sendo inútil, fica evidente em alguns momentos específicos em que chega a utilizar mitos clássicos como instrumental metafórico ou analógico de compreensão do universo que descreve. Um deles é quando lança mão do mito de Cassandra, outro quando cita rapidamente o mito de Jacinto e, por fim, quando lança mão do mito do Caos, do qual se extrai certa estrutura que é utilizada em todo o romance.

Uma das características de Sabonete, de quem trataremos com vagar mais adiante, é contar histórias nas quais ninguém acreditava, por não saber “estabelecer a ponte entre o trágico, o macabro, o cômico e o jocoso” (*OSN*, p. 106). O discurso indecoroso de Sabonete causava incredulidade pois “nenhum mortal, por mais atavios que tivesse no corpo, é insensível ao horror” (*OSN*, p. 107). Ao tratar dessa característica de uma pessoa a quem o discurso nunca merece crédito, nosso narrador toma o mito de Cassandra (*OSN*, loc. cit.):

Todos os esforços de persuasão de Sabonete caíam por terra. Lembra o mito da Cassandra que as rurais mentes do acampamento não conheciam e nem estavam preocupados em conhecer, pois Cassandra, essa filha de Príamo a quem Apolo, na vã tentativa de seduzi-la, prometeu os dons da profecia e adivinhação, ao que ela, instruída, não cedeu aos desejos e a quem despeitado Apolo cuspiu na boca, privando-a do dom da persuasão, há muitas em mundos terceiros, umas em corpos de mulher e outras em de homem.

O mito de Cassandra tem diversas fontes na épica e na tragédia grega: a própria *Ilíada* ou a *Odisseia* de Homero trazem referências a ele (*Ilíada*, XXIV, 697-706/ *Odisseia*, XI, 405-434), assim como Eurípedes, em *As troianas* e *Electra*. No entanto, é em *Agamemnon*, de Ésquilo (TORRANO, 2011), que o ato do cuspe de Apolo aparece como castigo à recusa de Cassandra (PEREIRA, 2007, p. 76). Salta aos olhos, além da apropriação do mito clássico e a consequente aplicação analógica à situação de Sabonete, a marcação destacada do deslocamento do mito numa geografia cultural: “as rurais mentes” não tinham acesso nem tampouco queriam ter, e mais, haveria muitas Cassandras em “mundos terceiros”. Ou seja, a apropriação do mito foi realizada com o cuidado de demarcar seu deslocamento até o “terceiro mundo”, enfatizando, novamente, uma consciência geopolítica ao lado da apropriação de um mito ocidental.

A segunda tomada da mitologia clássica ocorre quando cita certa personagem chamada Jacinta, localizada num engaste narrativo durante a história de Malaquias. Ao citar o nome da personagem, o narrador retoma a origem desse nome na mitologia clássica, como se vê (OSN, p. 92):

[...] mulher última do irmão [...] de nome Jacinta, feminino de Jacinto que a mitologia grega nos dá como um dos grandes amores de Apolo, metamorfoseando-se depois da morte na bela e vistosa flor que todos chamamos de Jacinto, desconhecendo ela, como é prática nestes mundos terceiros, a origem e significado do nome [...]

Novamente se percebe o esforço por retomar o dado clássico. Com efeito, o mito de Jacinto pode ser lido na chamada “mitologia grega”, mais precisamente na *Ilíada* de Homero (II, 595-600), mas também no repertório latino, nas *Metamorfoses* de Ovídio (10, 162-219). Salta aos olhos novamente o fato de o narrador tomar o cuidado de fazer o mito transitar e mostrar que conhece a origem de um nome que o próprio nominado desconhece, e de afirmar que isso seja prática comum num “terceiro mundo”.

O mais importante apelo à mitologia clássica ocorre quando, no interior da guerra, a voz narrativa define o estado de destruição total como o Caos. Esse Caos grego que ele busca na cultura clássica (OSN, p. 86):

O sol caíra cansado e vermelho. As estrelas, irmãs menores do sol grande, assemelhando-se a milhares e milhares de pirilampos possuídos de um priapismo que não permitia o momentâneo desfalecimento da luz, tentavam desafiar a noite que acordava com a sua pujança tropical. A lua, cheia da sua luz amorosa, comandava o numeroso exército de estrelas feitas soldados com lanternas de luzes permanentes viradas

à noite, esquecendo-se que ela, a noite, desde os imemoriais tempos em que os gregos grafaram os seus mitos teogónicos, é filha directa do Caos, matriz da existência. Porque no princípio dos princípios, tudo era Caos. Caos pela desorganização. Caos pela impossibilidade de dar lógica ao mundo. E só foi Eros, o amor, que trouxe a coesão, a força espiritual. Mas a noite, o caos, o indescritível, está sempre presente com o seu desordenado vigor.

Salta à vista certo embate entre luz e escuridão que se estabelece num jogo de imagens acumuladas em sequência. O sol que se cansa e cai, as estrelas que desafiam a “pujança tropical” da noite, comparadas a pirilampos “possuídos de priapismo”. Essas estrelas logo recebem o comando da lua, e são em seguida comparadas a um exército. Não será demais perceber como a belicosidade da guerra atinge metaforicamente o curso natural da chegada da noite na ótica da voz narrativa. Esse embate é sublimado em seguida em certa apropriação do mito clássico presente na *Teogonia* de Hesíodo, poema épico grego que descreve o surgimento do universo. A apropriação apela para o mito grego grafado em “tempos imemoriais”, revelando uma ênfase sobre os deuses Caos e Eros, como pares opostos na formação do universo.

Uma rápida análise sobre os referidos deuses na *Teogonia* revela uma atenção dada pela voz narrativa a certas estruturas do épico grego que se replicam na estrutura de *Os sobreviventes da noite*. Segundo uma análise de Jaa Torrano sobre a ocorrência da palavra grega “*Khaós*”, correspondente a Caos, é apresentada logo de início na *Teogonia*, numa primeira ocorrência, como resposta a uma pergunta dirigida às musas: “quem dentre os deuses nasceu primeiro?” (*Teogonia*, v. 115, cf. também TORRANO, 2012, p. 30). A relação entre esse deus e Eros é complexa e fundamentada por certa complementaridade. Segundo diz Torrano (ibid., p. 32):

A simetria entre Caos e Eros como nomes de ação permite-nos pensar que descrevem as duas formas de procriação pelas quais se desdobram as genealogias divinas da *Teogonia*, Caos nomeando a procriação por cissiparidade, e Eros nomeando a procriação por união amorosa.

Logo em seguida na *Teogonia*, a segunda ocorrência de “*Khaós*” revela que, pelo processo de reprodução por cissiparidade, este teria gerado Êrebos (vernaculização do grego “*Érebos*”, que designa as “trevas subterrâneas”) e a Noite “negra”. Ambos os filhos do Caos, a Noite e Êrebos, unidos numa união amorosa medida por Eros, geraram, por

sua vez, o Éter e o Dia (Éter aqui designando o fulgor diurno e noturno do céu). Em relação a essa procriação das trevas que geram a luz, afirma novamente Torrano (ibid, p. 33):

Os nomes femininos *Hemére*, traduzido “Dia”, e *Nýx*, traduzido “Noite”, associados aos nomes masculinos Êrebo e Éter, compõem dois pares antitéticos, sendo o par tenebroso gerado por cissiparidade e o par luminoso gerado por união amorosa. Assim se explicita a natureza sombria de Caos e a sua confinidade e complementaridade com a natureza luminosa de Eros.

Ora, em *Os sobreviventes da noite* nosso narrador afirma justamente que a noite “é filha directa do Caos”. Ele chega a reconstituir, inclusive, um grupo de elementos tenebrosos, originários do Caos: “a noite, o caos, o indescritível, está sempre presente com o seu desordenado vigor” (destaque-se uma segunda ocorrência da palavra “caos” no romance, desta vez em caixa baixa: um caos derivado do Caos?). Na *Teogonia*, a Noite, filha de Caos, era a origem da Morte, do Escárnio, da Sorte negra⁹, no sentido pejorativo. Esses sinais negativos todos atribuídos no épico grego aos filhos da Noite decerto aqui também estão designando a noite que se compõe ao longo do romance. Noite que está, inclusive, posta no título e da qual restam sobreviventes. Evidentemente, a apropriação do mito grego aqui está em função do estupor causado pela situação da guerra diante do olhar desse narrador confuso entre a tentativa de narrar uma situação, por assim dizer, caótica, e a impossibilidade de fazê-lo por meios racionais, ainda que muitos aspectos do pensamento ocidental lhe sirvam de instrumental mais ou menos útil para descrevê-la.

Ainda assim, a oposição complementar que se estabelece no clássico grego entre a reprodução pela união amorosa própria de Eros e a reprodução por cissiparidade que é própria de Caos parece figurar também, de alguma forma, em *Os sobreviventes da noite*. Por diversos momentos a guerra é exibida como um espaço de esterilidade e impossibilidade de geração de novas vidas pelo conluio de duas pessoas. Essa esterilidade é causada pela ausência total de qualquer possibilidade de relação erótica, bem pesado o termo, ou pela ausência de amor. Conforme podemos ler (*OSN*, p. 58):

⁹ *Ipsis litteris*, estes são os versos da *Teogonia*:

“Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra

e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos.

A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.

Com nenhum conúbio divina pariu-os Noite trevosa.” (*Teogonia*, vv. 213 – 232 - HESÍODO, 1995, tradução de Jaa Torrano).

Porque o amor, esse, há muito tempo que não existia no dicionário dos homens e mulheres que se revezavam pelos intermináveis acampamentos das florestas e savanas. As mulheres e os homens agarravam-se, com condescendência ou não, a parceiros ocasionais e desaguavam as energias do cio de predadores, ruminantes e larvas, em leitos de areia, palha, troncos, cimento, ou em camas de administradores, funcionários subalternos, comerciantes, motoristas, e inocentes camponeses com que se cruzavam na devastação sem nome e sentido.

O fato de que nem sempre era necessário que houvesse algum tipo de vínculo consensual para a realização do sexo, ou mesmo do estabelecimento de relações que pudessem ser definidas com o mínimo de afeto, é descrita através de um processo estético que abusa de referências zoomorfofocizantes: as pessoas “agarravam-se, com condescendência ou não”, os parceiros eram ocasionais, e o ato do sexo era um “desaguar de energias do cio de predadores, ruminantes e larvas”. O resultado dessa impossibilidade afetiva no contexto da guerra produz a infertilidade, e essa sentença é definida em dois momentos na fala do velho Malaquias (*OSN*, p. 65):

- [...] Mas a pressa com que os homens se acasalam e trocam de parceiros é tão grande que a foda deixa de ter gozo. Aqui não se ama. E quando não há amor não há filhos, há bastardos. Pelos acampamentos por onde passei vi poucos bebês. Não ouvi aquele choro de bebês que dão vida a uma povoação. Só oiço choro de adultos.

Essa infertilidade, percebe-se, é mais conceitual do que fisiológica. Quer dizer, pessoas eram geradas, mas não podiam ser consideradas “filhos”. A história do próprio Sabonete, de que trataremos adiante com vagar, é exemplo disso. Filho da guerra, era considerado como nascido de “uma termiteira velha” (*OSN*, p. 22). À infertilidade conceitual soma-se uma infertilidade estatística: o velho Malaquias viu poucos bebês pelos acampamentos por que passara. O outro momento em que se define essa infertilidade pode ser visto no seguinte trecho (*OSN*, p. 113):

Tudo o que se movimentava e falava, em idade maior ou menor, não podia ser criança. No acampamento só existiam homens e mulheres. Todos fodiam e bebiam. Todos, ou quase todos, matavam. E poucos engravidavam, não por infertilidade genética, mas porque o coito, a foda, o espermatozoide, carregava em si o estigma da infertilidade dos que do rapto faziam o ofício da sobrevivência. A cópula, como dizia o Malaquias, só pode ser fértil quando feita com amor.

As pessoas geradas nos acampamentos da guerra, além de não serem considerados “filhos”, tampouco eram consideradas “crianças”. O que quer dizer que não havia qualquer código ético que os isentasse de “foder”, “beber” e “matar”. Novamente a esterilidade estatística vem à tona, quando o narrador revela que a gravidez era rara, causada pelo “estigma da infertilidade” do rapto como ofício de sobrevivência. Ora, essa infertilidade em seus diversos aspectos está relacionada intimamente com o Caos que atravessa toda a guerra, tornando-a incapaz de produzir vida com amor. Isso não pode ser dissociado da oposição entre Caos e Eros que nosso narrador colhe da mitologia clássica da *Teogonia*.

Até aqui temos visto como *Os sobreviventes da noite* se constrói sobre uma voz narrativa onisciente que, para desenvolver sua narrativa, se imbui de certo estupor diante de uma situação extrema, com a qual se sente muito pouco habilitado para lançar mão de quaisquer dados para produzir análises qualitativas. Por isso se debate constantemente com uma cultura erudita, racional e ocidental que constantemente se mostra inútil até certo ponto para a compreensão daquela situação, mas também não deixa de ser um instrumental relevante para a sua aproximação. Dessa cultura, de alguma forma, deriva um repertório clássico que define uma constante que atravessa a obra: a desordem da guerra é comparada metaforicamente com o mito teogônico do Caos, do qual deriva também um conceito de Noite, definida como espaço de miséria e tenebrosidade, que também tem seus ecos na mitologia clássica.

Se o Caos aqui pode ser definido como signo de uma “desordem” perene que atravessa quaisquer descrições e situações contidas no interior do romance, outro signo possível de ser analisado no interior da obra é o da sobrevivência. Já vimos que a vida é ausente e impossível de se renovar, e que tudo o que existe no interior da guerra está inevitavelmente marcado pela dissolução. Essas características, no entanto, estão ligadas muito mais a certas designações adjetivas de elementos constituintes impessoais ou abstratos: a configuração espacial do acampamento, como se encaram as pessoas que nascem durante a guerra (nunca filhos ou crianças, mas bastardos e prontos para matar), para ficar em alguns exemplos. Quando personagens humanas concretas são chamadas à baila pela fluidez de nosso narrador, o signo se converte e duplica em sobrevida, em tempo presente, e dissolução em tempo passado. Isso quer dizer que no tempo presente da narrativa as personagens sobrevivem ao caos tenebroso e noturno, e o passado, momento da vida concreta, está sempre marcado pela dissolução e ausência. Esses signos percorrerão

uma curta galeria de sete ou oito personagens que assumem o primeiro plano da narrativa, que merece ser analisada com cuidado.

3.4 – A sobrevivência

Em meio à massa humana informe que os aritméticos números não poderiam contar, um pequeno número de personagens merece uma atenção redobrada da parte de nosso narrador, que, em detalhe da visão ampla sobre o acampamento, destaca-os, aproximando-se deles, de suas vidas, de sua personalidade e de suas histórias pessoais. Aproximar-se dessas personagens significa em *Os sobreviventes da noite* acessar a longa história e o trajeto pessoal de cada qual. Muitas vezes esse acesso ocorre, via a fluidez do narrador, num voo livre e inesperado ao passado mais remoto de cada personagem, de modo que o leitor pode mesmo até se perder em algumas genealogias que se embaralham à malha narrativa.

Existe um núcleo específico de quatro jovens que ganha uma atenção insuperável na economia da obra. Trata-se de Severino, Penete, António Boca e José Sabonete. Esse pequeno núcleo tem um reconhecimento militar que garante a eles certa autonomia relativa. A forma como se relacionam, inclusive, replica certa hierarquia que abarca todo o acampamento e, por conseguinte, toda a guerra. Como podemos ver (*OSN*, p. 26-27):

Ao dizer isto, Severino pegou na sua arma e na catana a que tinha direito, deixando a outra nas mãos de Sabonete que se limitou a entregar as catanas a Penete e António que não tinham, por escassez, o direito de uso pessoal de armas de fogo.

Quando em assaltos, o trabalho dos dois limitava-se à pilhagem e ao carregamento de bens das aldeias saqueadas. Em caso de necessidade e gozo, e a mando de Severino, António e Sabonete eram encarregues de cortar membros e, não poucas vezes, de degolar os capturados. A estas tarefas, Boca e Sabonete não tinham como negar. Sabonete cumpria o seu trabalho com um sorriso despontando dos lábios carnudos, perguntando, amiúde, pelos pormenores ao Severino que, ao sabor da disposição de momento, mudava de ideais [...].

Severino era, portanto, um líder que desempenhava uma função crucial no meio dos outros três. Todos estavam subordinados a ele. Penete, um seu subordinado, era um garoto curioso e uma figura central na obra, pois atravessa toda ela carregando consigo uma gaiola sem pássaros. Essa gaiola é um resíduo anterior à guerra, que teria feito ainda criança, mas não para pegar pássaros (*OSN*, p. 100):

Uma gaiola feita de arames, sem adornos, de bambu e outras esquisitices tropicais. Queria uma gaiola em que as aves se sentissem em casa e não numa prisão. Uma gaiola em que os passarinhos tivessem o à-vontade dos pombos: a liberdade de entrar e sair. Ao construí-la, com a natural impaciência da infância, não se preocupou com a beleza da porta, com a tranca, a tapa. Deixou uma simples abertura que trancava à noite com pedaços de bambu, ao jeito de troncos colocados e retirados dos currais pelos pastores.

No momento do assalto pelas tropas à vila, que acabou fazendo de Penete um cativo, este estava estudando numa igreja feita escola após a independência de Moçambique. Penete cursava o terceiro ano da escola, com uma dificuldade grandiosa. O caderno escolar, inclusive, acrescido do lápis e da borracha, teriam sido os “primeiros habitantes da gaiola” (*OSN*, p. 102). A vida de Penete, então, caminhava entre “dois mundos”, o mundo da sua liberdade imaginativa, o mundo em que domesticava e tratava com seus pássaros, e o mundo da aprendizagem escolar, que, embora tivesse consciência de que este percurso era necessário para “ser gente”, sentia nele uma dificuldade comparável a “labirintos e labirintos” (*OSN*, p. 103). Considerava o mundo escolar, no entanto, um caminho para “ser gente”, e, para vencer os desafios, deveria “dedicar o grosso do tempo à profissão de domador”, começando pelo lápis, depois o caderno, e assim consecutivamente (*OSN*, loc. cit.). Quando as tropas avançaram sobre a igreja feita escola, a condescendência do soldado que cuidou dos jovens futuros recrutas permitiu-lhe que levasse consigo sua gaiola (*OSN*, p. 48):

Entre os miúdos que ficaram enclausurados na igreja durante as primeiras horas da ocupação pontificava um de nove anos de idade. Pela aparência física não diferia das demais crianças. O que o realçava dos outros condiscípulos era a gaiola de pássaros, que nunca teve, servindo de carteira escolar. O homem armado, que se tornou responsável pela guarda dos futuros guerreiros, ficou tão deslumbrado com a gaiola feita carteira que chegou a perguntar ao moço:

- Para que é que a usas na escola?

- É para estar sempre perto de mim quando apanhar um pássaro, respondeu com o medo envolto nas palavras.

- Como é que te chamas?

- Penete.

- Para onde vais terás os pássaros que quiseres. Fica com ela. Mas, rasga os livros e os cadernos com os teus colegas. Onde vamos, não precisaremos desse material. Na nossa escola, o material é outro.

De posse da gaiola e feito soldado na guerra sem sentido aos nove anos, Penete, no entanto, nunca a utilizou para os pássaros, como assim teria sido anteriormente. A gaiola transforma-se, no contexto da guerra, num curioso espaço de preservação de memórias, imagens e pessoas. A gaiola se define como esse espaço através de um procedimento estético metafórico, sem nenhum tipo de mediação, em que o narrador afirma que Penete “guardava” as pessoas e as imagens no interior da gaiola, como se vê (*OSN*, p. 26):

Quando só, e em jeito de leitura, Penete passava os dedos pelos fios de arame da gaiola, libertando com os seus gestos imagens fantasiosas, corpos coloridos e desbotados, e vozes com histórias amontoadas no vazio da gaiola zombeteado por todos quantos o vissem na ligeireza do seu passo infantil com a gaiola presa na axila direita do corpo de menino de coro infantil das rústicas primárias escolas rurais do ABC.

Muitas personagens passam pela gaiola, e muitas definições e descrições a que o narrador nos dá acesso ocorrem por conta de certa proximidade entre o foco narrativo e a forma como Penete percebia a presença dessas personagens ao colocá-las no interior da gaiola. Mas algumas vezes há em que o narrador propõe certa mediação, deixando claro alguma distância. Característica central da personagem, a gaiola anexada ao corpo do garoto atribui-lhe certo ar de ingenuidade que ocasiona por parte dos companheiros de guerra um “acarinhamento”, pela resistente puerilidade manifesta na figura da gaiola, mas também por ser considerado “um menino da corte, o valido de Severino”, ao mesmo tempo que era visto “como um simples objecto de decoração, uma voz sem voz, uma criança não criança” (*OSN*, p. 113), afinal, ninguém no acampamento era efetivamente considerado criança.

Penete alimenta certa relação estreita com outro menino do acampamento: António Boca. António Boca, um garoto mudo, pouco se lembra de sua origem, e o narrador parece compartilhar dessa deficiência reiterando o fato, trazendo, por mais de uma vez, a mesma história do trágico momento em que António vê o pai ser assassinado. Mário Covell era o nome do pai de António, e sabemos dele que era um exímio caçador admirado pela aldeia totalmente rural em que viviam (“as pessoas viviam da enxada, da caça, e da pastorícia; sabia que nessa aldeia não havia escola nem hospital”). A admiração, no entanto, se converte em ódio, num processo misterioso, que só poderemos entender se

colocado em relação a diversas outras histórias que se repetem em formas semelhantes ao longo da obra. Veja-se (*OSN*, p. 17-18):

O que ficou na mente de Boca foi o grito lancinante do pai, Mário Covell, homem de meia estatura, conhecido na aldeia como um astuto e manhoso caçador nas acertadas ratoeiras que fazia aos animais que à aldeia trazia ante a satisfação de todos, todos o que depois o vituperaram em silêncio no dia em que outros animais lhe pregaram uma ratoeira a que não soube escapar e o arrastaram, tal como ele fazia às gazelas e impalas, até à aldeia denunciada sob tortura. Amarrado nos pés e atado nas mãos, Covell estava na posição de um Kudu ferido [...]. E ao ver o filho mais novo, teve energia o suficiente para lançar um grito de desespero: – Foge, António!...

Isso é tudo o que podemos acessar da história de Boca. Ficamos sem saber exatamente o que é que converte a admiração da aldeia por Mário Covell em ódio e vituperação no momento de sua morte. Parece existir certa ressonância entre esse episódio e diversos outros que se espalham ao longo da obra que tratam daquelas pessoas que passaram a ser consideradas “reacionárias” e “contrarrevolucionárias” após a independência. No entanto, isso não está claro. Existe certo silêncio sobre a história de Boca por parte do narrador, que, de alguma forma, replica o mesmo silêncio que existe na memória do próprio Boca. Sua memória mais longínqua é exatamente o momento em que o pai é baleado. De nada mais pode se lembrar (*OSN*, p. 112):

O [mundo] dele tinha, como princípio, o dia em que o pai, aprisionado como um kudo, fora morto na hora em que lançara o desesperado grito à sua fuga. Era o momento que sempre lhe vinha à mente. Para trás não via nada, não existia nada. O mundo que vivia começava no exacto momento em que o pai fora baleado e a aldeia queimada.

Boca parece, portanto, uma das personagens mais enigmáticas de *Os sobreviventes da noite*. Sobretudo porque apresenta certo comportamento indecifrável alimentado pela mudez, que reduz suas possibilidades comunicativas. Quando em exercício na guerra, apresentava um comportamento apático incomum e intrigante: nunca parecia ter dimensão exata da barbárie das atitudes que tomava. Essa curiosidade enigmática é apresentada pelo narrador através da ótica de Severino, que, ao observar o subordinado de guerra, ficava sem compreendê-lo. Severino empreendia esforços para decifrar o enigma, mas nunca lograva êxito, restando disso certo cuidado em relação ao garoto, manifestado por afagos (*OSN*, p. 28-29):

Algo de estranho apossava-se dele ao assistir ao António a degolar um velho, a estuprar uma moça, ou a amputar um braço. Perguntava-se sempre: que sentiria Boca ao tomar em mãos orelhas ensanguentadas ou olhos fora das órbitas? [...] Mas Boca era um tronco em movimento. Da sua boca não saía uma palavra, um gesto que levasse Severino a penetrar no solitário e codificado mundo do mudo [...] Mas, no fundo, e para seu contento, Severino sabia que tinha em António alguém a quem pudesse aliviar a saturada bílis sem o receio da traição e intriga. Daí o constante gesto de afagar o desalinhado cabelo de Boca.

A apatia do garoto esmorece, no entanto, em contato justamente com Penete. Com este formava um par complementar em que as limitações de um eram supridas pelo excesso do outro, e um vínculo comunicativo intenso se estabelece. Esse vínculo comunicativo é imbuído de certa ingenuidade que desafia aquela ausência de infância que está determinada desde o princípio no interior do romance. De modo que um ao lado do outro reestabelecem a tendência à infância desafiando a ordem comum caótica que estava estabelecida no acampamento. Isso é descrito de uma forma específica pela voz narrativa em que a complementaridade de António Boca e Penete além, de estabelecer comunicação, está metaforizada como um “casamento”, como se vê (*OSN*, p. 26):

Só os dois, Penete e António, é que se davam ao luxo de se comunicarem com laivos da pureza infantil ainda grudada nos tísicos corpos de guerreiros do desconhecido.

Em Penete era a voz, a fala. No Boca, o movimento, o sorriso, a lágrima, a ansiedade, o medo. Nos dois, o gesto e a fala, o cruzamento, o casamento, a união de uma comunicação profundamente anquilosada em seculares raízes de que não há memória

A complementaridade parece contribuir reciprocamente a ambos, pois, além de estabelecer o vínculo comunicativo com Boca, que com ninguém mais o faz, também permite que a Penete lhe seja dado um companheiro das viagens solitárias pela gaiola, como podemos ver (*OSN*, p. 111-112):

Na verdade, quando Penete se ilhava com a gaiola sem pássaros não estava só. Boca acompanhava-o a certa distância. Via-o tirar os pequenos troncos de bambu da porta, e arrumá-los, com certa solenidade, no interior da gaiola. A sua presença não incomodava Penete no silencioso diálogo com os seus personagens. Boca era mais uma sombra em seu redor. Habitara-se tanto a ela que em falta ficava preocupado.

Outra personagem desse pequeno núcleo militar há que recebe uma atenção maior por parte da voz narrativa: José Sabonete. Sabonete tem uma história complexa: é nascido da guerra, e, portanto, sequer sabe exatamente quem era o pai ou a mãe. A mãe, pelo que o narrador pode supor baseado na fala do velho Matias, teria servido de “amásia” a meia dúzia de guerreiros. Seu anonimato era debitário, sobretudo, ao fato de os guerreiros não a considerarem nem uma mulher, nem uma concubina, “mas uma simples e detestável depositária do sémen acumulado nos longos dias de fome, angústia, ódio, terror, e alguma pitada de alegria e prazer” (*OSN*, p. 19-20). A mãe morta no parto, os guerreiros vagaram sem rumo até encontrarem algum acampamento com mulheres para cuidar do garoto. Seu excêntrico nome foi escolhido justamente por conta da recusa de todos os guerreiros a atribuir o seu próprio sobrenome ao garoto indesejado. A imagem que narra o fato é carregada de uma simbologia metalinguística e, ao mesmo tempo, escatológica (*OSN*, p. 21):

E foi nesse manejo de imagens que as palavras sabão e sabonete se soltaram das línguas e se digladiaram a céu aberto, até à extenuada vitória do sabonete, por ser um produto sonhado e nunca utilizado. A vitória do sabonete deveu-se também, ainda que ninguém fizesse menção, à repugnante imagem que lhes passava pela mente do bebê, coberto pela cor leitosa do esperma que exalava o nauseabundo cheiro de peixes podres. Assim ficou baptizado Sabonete.

Crescido como filho da guerra, ser recrutado para o grupo de Severino representou uma interrupção em sua vida ironicamente considerada “pacata, sossegada, no desassossego dos dias de tiros e bombardeamentos aos acampamentos” (*OSN*, p. 22). Com efeito, Severino mantinha uma relação de brutalidade com o garoto, dirigindo-se a ele sempre em “tom seco, áspero, agreste” (*OSN*, loc. cit.). Essa relação, censurada pelo próprio Penete (*OSN*, p. 25), talvez se devesse ao fato de Sabonete ser o lugar-tenente de Severino no núcleo militar. Severino alimentava certa confiança em Sabonete, justamente por esse ter “um imaginário que não se encaixava nos lógicos moldes estruturados pelos demais” (*OSN*, p. 29). Isso fazia com que ninguém desse crédito às suas histórias, de modo que Severino poderia confiar qualquer informação a ele, pois ninguém levaria a sério. Essa mente fantasiosa é definida pela voz narrativa como uma persistência pueril, como vemos (*OSN*, loc. cit.):

E esse ar distante e infantil, muito a jeito dos pintores de traços leves e macios em cenas de invulgar brutalidade, agradava a Severino, pois sabia que, da mais macabra história que saísse da boca do seu lugar-tenente, ninguém o levaria a sério.

Assim como António Boca, José Sabonete também causava espécie em Severino. Assim como a apatia incomunicável de Boca, Sabonete também desempenhava as ordens mórbidas da rotina da guerra com uma sensação inesperada: ninguém sabia se sentia horror ou alegria, pois se apresentava sempre com um terrível sorriso macabro nos lábios. Mesmo quando era agredido por Severino, não se sabia ao certo como se articulava com a dor; o sorriso era sempre presente. Temos acesso a isso por duas vias: quando o narrador se aproxima do estranhamento causado a Severino, e pela gaiola de Penete: “estranhava-lhe o facto de Sabonete sorrir da mesma forma quando decapitava um cativo sem nome, ou em presença de uma galinha assada em semana de fome” (*OSN*, p. 108).

Severino recebe por parte da voz narrativa um tratamento diferenciado. A maior parte das informações a respeito de nossas personagens é trazida para o romance através de retrocessos ao passado de cada um, descrições do tempo presente, ou a narração de situações costumeiras. No entanto, são pouquíssimos os retrocessos ao passado que envolvem Severino, assim como poucas são as descrições que lhe adjetivam a personalidade. Severino é uma personagem muito mais composta em tempo presente, e as características de sua personalidade estão dadas, na maioria das vezes, em função da forma como costuma se relacionar com seus pares de batalha. As poucas ações do tempo presente da narrativa (assunto de que trataremos adiante) estão, em sua maioria, preenchidas pela assídua participação de Severino. De todo modo, alguns trechos descritivos são bastante significativos (*OSN*, p. 27-28):

Perante tais actos, Severino já não se emocionava como antigamente, altura em que obrigava os recém-recrutados a cortarem os amedrontados testículos dos homens indefesos, e os seios em flor de virgens adolescentes em emboscadas semelhantes a um ataque de macacos a machambas desguarnecidas, em sinal de vingança ao que lhe fizeram no baptismo de guerra quando o comandante Roque, visivelmente embriagado, o obrigou a empalar uma jovem de treze anos pela vagina adentro. Daí em diante, as imagens de carnificina não o perturbavam [...].

Diferentemente do que pudemos depreender do desenho das demais personagens, Severino obtém prazer nos atos crudelíssimos praticados nas rotinas dos saques e ataques às aldeias. Era diferente da apatia de Boca ou do sorriso enigmático de Sabonete. O prazer

próprio era acrescido toda vez em que ordenava aos novatos que fizessem os tais atos, e isso, de uma forma bem clara, está posto como um círculo vicioso no qual Severino, e por conseguinte os demais, estavam enredados. O prazer na carnificina de Severino era uma forma de vingança à empalação a que fora obrigado pelo comandante Roque embriagado. Esse prazer na carnificina era depurado por Severino ordenando aos outros que fizessem igualmente aquilo a que fora obrigado fazer. Como se pode ver ainda (*OSN*, p. 59):

Dizia para si, Penete, que Severino gostava do fogo. E realmente gostava. Gostava de ouvir o grito dos deserdados. Gostava de ver a tropelia dos sem nada no encalço de qualquer coisa da sua sobrevivência. Gostava de ouvir, nas diabruras dos angustiados, as palavras mais escabrosas que um ser humano pode proferir.

No entanto, caímos *in media res* na história de Severino. Podemos ver nas descrições que se marcam dois tempos: um anterior, em que o gosto pela carnificina era persistente, e outro posterior, em que o desejo está arrefecido. Isso ocorre por conta de algo que se sucede num passado iterativo, não no presente da ação, nem no passado remoto dessa personagem. Trata-se de uma relação com Rosa. Curiosamente, das vezes em que essa relação salta para a malha narrativa, certo ar de pudor e vergonha prevalece: Severino tentando esconder dos demais o que teria acontecido durante as noites que passava com a moça Rosa (*OSN*, p. 60). A crueldade de Severino nos campos de batalha teria sido interpretada por Rosa como relacionada com a vida sexual do garoto, o que não deixa de ser surpreendente no contexto do acampamento, em que nem crianças eram vistas como tais (*OSN*, p. 57):

Ao seu grupo juntou-se mais tarde o já experimentado jovem guerreiro Severino, acompanhado sempre pelo velho Matias que desaparecia e reaparecia em momentos inesperados. Severino, centímetros acima da sua altura, contava ao tempo dezasseis ou dezassete anos. Era já um combatente respeitado pela ferocidade com que executava os seus inimigos. Dizia-se que era a suruma e outras drogas que todos consumiam que o moviam com tal desumanidade. Tal argumento não se encaixava na da Rosa, pois, no fundo do seu coração, manteve a certeza de que Severino padecia dos defeitos da virgindade prolongada.

Justamente pelo ato sexual de Severino e Rosa ser um ato obscuro e secreto é que se pode atribuir a ele um aspecto de subversão. Nosso eloquente narrador não trata disso, no entanto, e ficamos a nos questionar qual era o exato motivo que constrangeria Severino a ocultar sua relação. Ora, a resposta mais óbvia que daí se depreende é que aquela

esterilidade que marcava o acampamento e, por extensão, toda a guerra, talvez fosse muito menos metafísica, como queria nosso narrador, do que coercitiva, no sentido de que qualquer relação mais erótica que fisiológica poderia representar uma ameaça à manutenção da guerra. Da conversa entre os velhos Matias e Malaquias, depreende-se uma análise dessa situação, em que Malaquias defende uma opinião terrivelmente pessimista em relação ao jovem Severino (*OSN*, p. 87):

- Severino mudou, Malaquias. A cabeça do miúdo está dividida entre a cama e as balas.

- Nunca vai sair da carne. Ele cresceu a ver sangue... É igual a muitos outros. Tu achas que podes repor o mundo que eles perderam ou nunca tiveram. É impossível. Aqueles que vislumbraram, ainda que esporadicamente, o mundo que sonharam ter, o mato cortou-lhes tudo. Deram-lhe armas e não sonhos, Matias. E as armas não sonham. As armas criam necessidades. O cair de uma cápsula puxa outra cápsula.

Ao percebermos isso, é possível pensarmos como aquelas características tão enfatizadas em António Boca, Penete e José Sabonete, a saber, o mutismo apático de um, a gaiola esvaziada de outro e o nefelibatismo do terceiro, sempre carregaram ares de infância em todas as descrições que tiveram. Por isso, não é raro perceber que essas características eram ridicularizadas pelo convívio no acampamento. Na verdade, a persistência dessas características pueris representava um contrassenso aos momentos em que o narrador afirmara que, no acampamento, ninguém era considerado criança. Ora, não ser considerado criança não significa aqui que esses indivíduos não possam carregar consigo certas características que revelem alguma infância estropiada nas curvas de suas personalidades. Essa infância resistente nos garotos, somada ao amor resistente de Severino e Rosa, representam pequenos furos ao bloqueio desumano que a guerra e a vida no acampamento impõem a esses sujeitos. Esses furos de resistência, somados a certas configurações narrativas na composição do quadro geral da guerra, e também a certa estrutura narrativa no tratamento do tempo, colocará essa obra numa posição muito peculiar se pensarmos nas relações entre a estética e o contexto histórico a que essa obra, de alguma forma, faz referência. Começemos pelo tempo.

3.5 – Camadas de temporalidades

Desde o início temos tratado da configuração de uma voz narrativa central que, absolutamente onisciente, transita com extrema liberdade entre várias estâncias do romance: penetra a mente das personagens, as memórias de cada um, situações ocultas

para todos, como o caso erótico de Severino. O resultado disso é que o romance não apresenta nenhuma solidez no andamento dos topos invocados: a fluidez narrativa é tão grande que certa confusão se gera para a compreensão de qual personagem está exatamente presente em certo instante da narrativa. A liberdade dessa fluidez, no entanto, esbarra numa limitação percebida desde o início: não existe a menor possibilidade de que a narrativa avance em sua dinâmica sem que cada história pessoal das personagens seja devidamente explicitada. Essa limitação é construída através de numerosos engastes narrativos que interceptam o tempo presente da narrativa e leva o narrador num voo livre em direção a diversos planos de passado das personagens ou do acampamento. Acompanhemos um caso bastante exemplar (*OSN*, p. 16-17):

- Não estás com fome?

- Não.

- Mas eu tenho.

- Faz como aquele gajo.

Penete olhou para o lado onde, agachado, se encontrava António. Melhor, António Boca. António de nome e Boca de alcunha, de boca, no sentido físico do termo, nada de anormal tinha [...]. Havia três anos que fora raptado de uma aldeia [...].

Neste excerto podemos perceber um tempo presente, em que Severino dialoga com Penete. Só o fato de Penete mirar Boca faz com que o narrador se desloque imediatamente daquele tempo presente e se dirija em direção à trajetória pessoal do garoto. Esse engaste é interrompido quando a narrativa retorna ao tempo presente, mas a fluidez da narrativa é tão grande que o tempo presente não se solidifica, qualquer pretexto provoca um novo descolamento, e vamos novamente em direção a passados e passados, de personagens ou de acampamento.

Existem ao menos dois tipos de engastes narrativos na malha textual da narrativa. O primeiro e mais facilmente verificável é o tipo de engaste que se dirige a passados remotos, que trata da história pessoal das personagens, na maioria das vezes remontando como foi a trajetória que os levou para a guerra, ou também de fatos concretos ocorridos durante a guerra. Esses engastes estão sempre marcados pelo uso do verbo num pretérito perfeito real. Costumam configurar duas temporalidades de passado, uma pré-guerra e outra de fatos concretos ocorridos durante a guerra, como é o caso das histórias contadas por Sabonete (perceba-se: as histórias de Sabonete estão diante da polémica de terem

ocorrido ou não. No entanto, independentemente disso, consistem numa micronarrativa constituída no pretérito perfeito real, num passado concreto ocorrido durante a guerra). Este tipo de engaste, por exemplo, é verificável no capítulo 2: todo esse capítulo está construído na história pessoal de Rosa, e nenhuma construção narrativa em tempo presente ocorre; ele todo é simplesmente a história.

A outra possibilidade de engaste é aquela que se descola do presente mas não se constitui num passado concreto, remoto ou não. É o tipo de engaste que se encaminha para a narração da rotina dos acampamentos de forma iterativa. As ações que se constituem sobre esse tipo de engaste podem ser percebidas como atitudes do cotidiano, que podem ou não acontecer no presente, e que aconteceram no tempo passado. Marcado textualmente pela predominância de verbos no pretérito imperfeito real ou atemporal, esse tipo de engaste é o mais difícil de ser percebido como tal, pois, na maioria das vezes, não está construído em contraste com um tempo presente da narrativa, como ocorre com o engaste de pretérito perfeito. Neste tipo de engaste, as relações temporais de anterioridade ou posterioridade da guerra não costumam estar claras, e, a partir dele, outros engastes em pretérito perfeito ocorrem. Vejamos alguns exemplos (*OSN*, p. 100):

Era sempre ao entardecer que Penete abria a gaiola sem pássaros. Uma gaiola feita de arame.

A partir desse trecho não podemos concluir que Penete teria aberto a gaiola no tempo presente da narrativa, como um fato que estava se constituindo durante a narração, nem tampouco que isso fosse um engaste que interrompesse o tempo presente da narrativa e partisse em busca de uma explicação do passado do garoto, ou da narração de um episódio em que ele teria aberto a gaiola num momento específico. O que podemos concluir é que aos entardeceres é que Penete tinha o hábito de tratar da gaiola. O contraste entre o engaste de pretérito perfeito real e o pretérito imperfeito iterativo pode ser visto em momentos como o seguinte (*OSN*, p. 108 -109):

Esperava de Severino tudo que lhe ocorresse na alma, como o no dia em que mandou cegar e empalar uma virgem pela vagina adentro ante o choro e a súplica de Penete, e os grunhidos de porco armadilhado do Boca. A cena não teve tanto mistério para o acto que Severino mandou executar.

Acabavam de saquear uma pequena povoação de dez ou quinze palhotas ligeiramente afastadas umas das outras por cinquenta ou cem metros [...].

Nesse trecho, em que se narra o difícil trato que Severino costumava alimentar em relação aos seus pares num passado iterativo, o passado concreto se constrói a partir da necessidade de narrar um momento específico em que a crueldade de Severino tivesse sido relevante. Desse modo, duas camadas de tempo pretérito alternam-se na narrativa, construindo a imagem de como era o acampamento, como se constituíam as relações entre as pessoas, como eram as práticas de guerra, num pretérito imperfeito iterativo, e a necessidade de considerar quem eram os atores daquela guerra, de onde vieram, por que estavam ali, constituindo um pretérito perfeito real e concreto.

Esses dois tempos pretéritos concorrem na economia da obra com um presente da narrativa que, de tão pequeno e mínimo, acaba sendo irrelevante durante quase toda a obra. Na maioria das vezes é composto por diálogos em que se faz referência ao fato de que naquela noite a chegar, o comandante Roque se faria presente, e haveria uma festa. Nesse tempo, em que seria provável que se depreendesse algum enredo, muita pouca coisa acontece. Ora, essa configuração temporal da obra acompanha a rotina do acampamento, como podemos ver (*OSN*, p. 61):

A tarde, como em outras dos tempos de acalmia, era passada sem sobressaltos. Fora a punição dos que não resistiram à espera do momento do consumo da suruma e outras drogas, a tarde era acompanhada até o ocaso com conversas banais como a que Penete trocava com Sabonete.

Ou seja, toda aquela carnificina da guerra que passamos a conhecer, todas as histórias das personagens, todas as rotinas de saques e invasões, tudo está interrompido pelo estado de acalmia a que agora o acampamento passa. De modo que muita pouca coisa acontece em tempo presente, praticamente nada. O tom de quase todo o romance é que, não tendo nada para narrar, a voz narrativa destaca-se do presente e dirige-se com vigor para o passado de cada personagem, invocando todas as informações, ações e situações que forem precisas para que passemos a conhecê-las e compreender as razões pelas quais agora estão na guerra.

A letargia que perpassa por todo o tempo presente, justificada pela acalmia da guerra, é preenchida pela espera do comandante Roque, que chegaria à noite. Dentro dessa espera, alguns episódios se sucedem, como o caso do fraco do dia. Tratava-se de punir aquele que não resistisse à espera pela hora da alimentação ou do uso da suruma, no fim do dia (*OSN*, p. 33-37). Diante da torturante espera, aquele que fraquejasse era punido publicamente, física e moralmente. Todos esperavam ansiosamente para saber quem seria

a pessoa punida. Nesse marasmo angustiante por que passava todo o acampamento, a natureza é sempre descrita como um universo absolutamente alheio a tudo o que ocorria em âmbito humano (cf. *OSN*, p. 33, 54, por exemplo¹⁰).

O último capítulo, no entanto, é o único em que tendência apresentada em todo o romance, de estar muito mais inflado nos dois planos do pretérito que no tempo presente, entra em decadência. Nesse capítulo pode-se encontrar apenas dois ou três engastes que se afastam ligeiramente do tempo presente. No mais, é a narrativa em tempo presente da chegada da comitiva do comandante Roque ao acampamento totalmente provido de víveres e de prisioneiros. O dia seguinte seria a ocasião dos assassinatos dos prisioneiros que não seriam úteis ao acampamento, e é nesta ocasião que um conflito se estabelece: visando atacar Severino, o comandante Roque faria com que Penete pegasse em armas para assassinar um prisioneiro sexagenário. Avisado disso por Maxanissa, uma personagem que só no último instante surge, Severino foge com sua malta sem rumo, para evitar que Penete pegasse em armas, ou mesmo de ser desafiado pelo comandante. Ironicamente, Penete esquece a gaiola no acampamento. Uma pequena ação mínima que se estabelece no último segundo do romance.

Para esboçarmos uma forma analítica de compreendermos os planos narrativos de temporalidade em *Os sobreviventes da noite*, obteríamos a seguinte tabela:

Tabela 1 – Planos temporais de narração em *Os sobreviventes da noite*

Plano temporal	Marca textual	Marca estética
Presente da narrativa	Momento atual da narração, verbos no pretérito perfeito	Na maioria das vezes, diálogos. Curta ação no último capítulo.
Passado concreto	Verbos no pretérito perfeito real	Engastes narrativos de episódios pré-guerra (histórias pessoais de como chegaram àquele presente), engastes narrativos de episódios ocorridos durante a guerra (micronarrativas de situações ocorridas a qualquer momento menos no presente).
Passado iterativo	Verbos no pretérito imperfeito real ou atemporal	Engastes narrativos em que a temporalidade se dilui na narração de rotinas e hábitos do cotidiano do acampamento. Mais facilmente

¹⁰ Alguns casos pontuais, no entanto, representam tendência contrária à definição. Quando Severino mandou que os garotos cortassem o seio de uma adolescente encontrada viva numa aldeia saqueada, a natureza parece seguir o terror do momento (*OSN*, p. 109): “A um olhar atento, notava-se, em total contradição com os naturais hábitos, que os estorninhos se aconchegavam uns aos outros para além dos limites permitidos à conservação da espécie, denotando mais medo aos homens de armas que o possível perecimento das penas. De cães e latidos e ganidos, nem vivalma. O silêncio imperava na tarde que descia para o ocaso. A miúda estava tensa. Os estorninhos calados. As árvores imóveis”.

		verificável se tomado em contraste com o passado concreto
--	--	---

Ora, ainda que uma ação seja verificável em tempo presente durante todo o romance, a forma como ela está ofuscada pela grandiosa massa textual que preenche os outros dois planos temporais faz com que esse plano temporal presente se minimize ao ponto de quase perder a significância, caso não fosse salvo pelo prenúncio do acontecimento que se sucede no último capítulo. Ou seja, é como se o tempo presente da narrativa se constituísse em um fundo, um segundo plano latente, que está quase velado em todo o romance, menos importante enquanto nosso narrador se ocupa viciosamente de nos contar as histórias de cada personagem, a rotina de cada ato, cada minúcia do cotidiano naquele acampamento. Qualquer sinal de avanço no motor narrativo em tempo presente é logo embreado por uma nova interrupção que nos leva diretamente ao passado, como se essa narrativa em tempo presente fosse impossível caso aqueles pormenores não fossem devidamente explicitados.

Assim sendo, é como se essa galeria de personagens não adquirisse valor em tempo presente caso suas histórias e trajetórias não estivessem absolutamente trazidas para o presente do romance nessa dimensão passada composta por esses dois tipos de planos pretéritos, performatizados esteticamente como engastes narrativos. Trata-se um presente narrativo que não tem valor em si mesmo caso não esteja cronicamente dimensionado em relação a diversas camadas de passado. A essa forma de presente tartamudo, constrangido pelas dimensões passadas de cada aspecto e personagem, poderíamos chamar de *presente dependente*, que, impossibilitado de avançar, carece constantemente de uma embreagem de passado explicitador. A recorrência desse presente dependente na constituição da narrativa é tamanha que o plano do presente ele-mesmo torna-se praticamente irrelevante, caso não fosse uma mínima ação.

As configurações estéticas em *Os sobreviventes da noite* estão sempre relacionadas com correlatos de conteúdo narrado, como vimos no caso da letargia do acampamento que se transfere para a narrativa transformando o presente numa espera angustiante em que pouca coisa acontece, ou ainda quando, lançando mão do mito do Caos grego, o narrador compõe uma voz de encruzilhada, narrando o caos de uma forma igualmente caótica e absolutamente fluida. Desse modo, é possível questionar o dado do presente dependente, de modo a compreender em quais relações e conexões esse dado pode se tornar significativo. Quer dizer, que ganho existe nessa configuração do presente

dependente na economia da obra? O que motiva essa dependência narrativa que atrasa a ação em tempo presente da narrativa a ponto de quase nada acontecer em toda a obra?

Pensar nas configurações estéticas de *Os sobreviventes da noite* não pode, de forma alguma, estar em prejuízo da intensa referencialidade a que esse romance se propõe. Ou seja, não podemos nos esquecer de que toda essa complexa configuração estética está tratando de uma guerra ocorrida em Moçambique, e de que estamos a assistir a rotina de guerreiros recrutados compulsoriamente para a batalha através de saques e ataques totalmente avassaladores a aldeias e cidades ao longo do país. De forma sutil, nenhum nome é trazido para dentro do romance, nenhum dado histórico concreto é narrado, nenhum dos “lados” dessa guerra é nomeado (nem RENAMO, nem FRELIMO). O enfoque parece incidir justamente noutro lugar, diferente das altas discussões sobre alinhamentos políticos e conflitos internacionais, mas parece estar sobre a vida de cada um dos indivíduos que estão mencionados no texto.

Por isso a palavra “guerra” em toda a narrativa traz consigo um epíteto, que se metamorfoseia: é sempre chamada de “sem sentido”, “sem razão”, “sem lógica”. A discussão da guerra em si é muito pouco proveitosa para essa voz narrativa, pois a ela interessa muito mais a vida das personagens, suas histórias, o vasculhar entre as ideias e mentalidades de cada um do que os motivos dessa guerra de uma forma mais ampla. Os detalhes individuais interessam mais ao narrador do que mesmo o tempo presente da narrativa. Isso se pode evidenciar pelo intenso caráter involuntário da permanência de qualquer personagem na guerra. Até mesmo o comandante Roque, figura da mais alta patente presente na narrativa, não concebe exatamente por que é que precisavam matar “comunistas”, pelo que se vê neste diálogo entre Matias e Malaquias (*OSN*, p. 86):

- E quando perguntei ao comandante Roque o que é que ele queria dizer com a palavra, o homem andou às voltas.

- O que é que ele disse?

- Que não conhecia o significado da palavra comunista. Os seus chefes ensinaram-me a chamar os inimigos de comunistas. E, quando lhes perguntou o significado da palavra, também disseram que não sabiam e que também os ensinaram a pronunciar tal palavra. Por isso, Malaquias, disseram-me, carrega na boca a palavra comunista. Quando queimares uma palhota ela é comunista. Quando abateres um homem, ele é comunista. Quando violares uma mulher, ela é comunista. Se destruíres uma árvore ou uma ponte, elas são dos comunistas. Tudo o que não estiver na nossa margem é comunista. Casas,

pontes, estradas, homens, mulheres e crianças que estiverem na outra margem são comunistas. Foi isso que me ensinaram, Matias.

Ora, se o comandante Roque sequer sabia o que era comunista, o que o motivava a ser o elemento propulsor da matança na hierarquia do acampamento? Nosso narrador não está interessado em discutir o que era “comunista”, nem tampouco o que estava em ambas as margens da guerra, mas tem tempo para narrar o que era exatamente que vinha à mente do comandante quando pegava em armas. Pelo que se pode ver (*OSN*, p. 127):

Ele não sabia o que era uma nação. A sua pátria era sua tribo [*sic*]. O seu Deus eram os seus espíritos ancestrais. Arrancaram-no, como aos outros, da terra-mãe e deram-lhe uma arma. E fazia bom uso dela, porque sabia que, ao voltar à terra-mãe, seria recebido como herói, e gozaria da mesma respeitabilidade por parte da população tal como a que as linhagens reais desfrutavam. Sonhava ter o mesmo estatuto que o régulo da sua terra. Queria receber as oferendas que assiduamente os camponeses faziam chegar à palhota da grande realeza. [...] Daí o afínco, a tenacidade, com que se entregava à tarefa da guerra.

Se o próprio comandante não sabia o que era o motivo da guerra, as demais personagens tampouco saberiam. Vejam-se os seguintes excertos, donde se depreende que nem Severino nem o Matias sabiam as razões e as causas das armas (*OSN*, p. 60):

Boca, na mudez do seu desencanto, era da opinião que Severino estava falando com as estrelas. A violência com que tratava os inimigos comunistas de cuja substância não tinha noção, o rude trato que dava aos prisioneiros nos ataques sem glória [...].

E ainda, Matias, quando reflete a respeito da vida interrompida quando fora raptado pela guerra (*OSN*, p. 65):

- E eu com a machamba preparada.
- Tens que esquecer.
- Esquecer uma ova... Ainda se soubesse como é que esta porcaria começou, talvez entendesse quando é que isto vai terminar. Mas um gajo só está aqui para matar. Um dia destes ainda me aparece um filho meu com uma arma apontada aos meus colhões.

Nesse processo de total alheamento das personagens em relação às causas da guerra, a voz narrativa deixa claro em muitos momentos o distanciamento da maioria das personagens dos processos políticos anteriores à guerra. De modo que, mesmo na guerra, encontram-se cindidos entre “as margens”, ambas incompreensíveis de todo modo. Afinal,

se agora não entendem os “comunistas” enquanto inimigos, teriam entendido esses mesmos “comunistas” antes dos bandos armados chegarem? Quer dizer, na constituição do processo de independência, como teria sido a compreensão dessas pessoas que agora estão compondo a “outra margem” diante das mutações políticas? Esses questionamentos entram na malha narrativa, obviamente, não pela ótica das crianças que sequer sabem exatamente onde estão, mas pela ótica do velho Matias e de Malaquias, que acompanharam os dois processos: o da independência, e depois a guerra. Vejamos (*OSN*, p. 131):

Tudo se fora. Tudo o que de mais belo um ser humano pode almejar retiraram-lhe à base de cartilhas importadas de outras latitudes que não a sua. Tiraram-lhe o valor mais sagrado que os seus antepassados lhe legaram: a humanidade. Nunca precisou de estatísticas de pobreza e riqueza para dar aos seus a mandioca e a batata-doce do crescimento. Nunca pediu livros e teorias de ética para separar o bem do mal na educação dos mais chegados e distantes. Jamais se ajoelhou a alguém para pedir alvissaras. Hoje, numa margem, dão-lhe palavras, noutra, balas. O que é isto?...

Outra personagem emblemática é Josefina, lembrada num longo diálogo entre Malaquias e Matias. Tratava-se de uma comerciante ambulante que alimentava relações com ambos os lados da guerra. Denunciada por inveja às “autoridades populares” como “infiltrada”, Josefina acabou fuzilada. Desde o início, no entanto, quando era considerada uma “falsária”, uma “sorrelfa”, Josefina tratava de se justificar, recusando essa denominação e percebendo-se a si própria como uma resultante da “dupla existência dos carentes da vida”. Podemos ver isso num excerto em que nosso narrador se aproxima tanto da personagem que o turno narrativo transforma-se em discurso indireto livre, e ouvimos a própria Josefina a falar (*OSN*, p. 67):

De cada lado da discórdia falava-se num futuro de bem-estar. E ela não procurava esse futuro. Ela lutava pelo bem-estar do presente dos seus filhos. Se eu fosse a esperar pelo futuro feliz com que me encham os ouvidos, os meus filhos estariam mortos de fome e sede. O meu futuro é o presente feliz que procuro, com sinceridade, obter no meu trabalho de compra e venda.

A história de Rosa, na altura da nossa narrativa com vinte e três anos (*OSN*, p. 39), e, portanto, um pouco mais velha que os demais do grupo, também é um exemplo do distanciamento entre essas personagens e os processos políticos pré-guerra. Criada por Samuel Nobela, um seu tio, filho de um cipaio, viu um a um dos amigos da aldeia se converterem em algozes inimigos que trataram de o açoitar, considerá-lo publicamente

como um reacionário e, de alguma forma, expulsá-lo da vila (*OSN*, p. 42-44). Mais tarde, viria à aldeia com quarenta homens ao seu comando, armados, devastar a vila. Abandonada pelo tio, no entanto, Rosa fugiu sem rumo da aldeia e transformou-se numa “jovem guerreira de causas desconhecidas” (*OSN*, p. 53). Alguns trechos desse engaste narrativo, no entanto, são muito salutares para percebermos as relações entre os acontecimentos políticos e a concepção das personagens; quando a instabilidade política começa a ocorrer, por exemplo, e essas notícias chegam à aldeia, podemos ver (*OSN*, p. 42):

Ouviam-se disparos ocasionais. Falava-se de uma outra luta. Circulavam palavras ornadas com tons não vermelhos. Palavras que confundiam os camponeses, pois contradiziam as que os substitutos de régulos de verdade, com a castanha ou cinzenta farda a que chamavam balalaica, incutiam nos campónios como se sementes fossem, pois era de bom tom dizerem que os bons tempos virão [...]. Mas os bons tempos não vinham, com as prognosticadas palavras [...].

Ou quando Rosa, já alinhada na batalha, teve dificuldades em perceber contra o que lutavam, como se vê (*OSN*, p. 57):

E quando perguntava quem era o inimigo, diziam-lhe uns que era a nação, e outros que eram os da nação. Os da nação tinha ela vaga ideia, pois o tio sempre a eles se referia nos seus prolongados monólogos. E imaginava-os como indivíduos de raças desconhecidas, vivendo em casas que nunca imaginara, e com uma prodigiosa, senão sobrenatural, inteligência, pois como era possível que os da nação soubessem da existência do tio e o designassem por reacionário? [...] E quando diziam que combatiam a nação, a sua imaginação alicerçava-se ainda mais na noção de indivíduos incomuns [...]. Meses depois, e em presença de chefes mais graúdos, tomou conta de um adjectivo que criava pânico: comunista.

Diversos outros episódios estão presentes em toda a obra que mostram a ruptura causada pela independência, muito mal compreendida por quase todos as personagens, que se debatem constantemente com os novos termos agora correntes. Outrossim, a própria guerra é já uma grande ruptura, de todo modo, à qual nosso narrador habilmente trata pelo Caos. Não é possível, portanto, afirmar que um macrotema de *Os sobreviventes da noite* não seja a guerra. Mas, curiosamente, não trata da guerra em si mesma, mas, para tratar dela, prefere verificar como as mudanças políticas e as dinâmicas da guerra se constituem tendo como metro comum as inúmeras histórias individuais que se confluem num fluxo temporal descontínuo, que aglomera diversas camadas de tempo com fundo num presente dependente.

Ora, então temos que nosso presente dependente, que desloca o foco da guerra enquanto fato político nacional e internacional, é uma forma de tratar da guerra. Nesse sentido, quais serão as motivações que levariam nosso romancista a optar por essa estrutura estética para tratar do dado histórico? Será relevante perceber que, ao tratar da guerra, *Os sobreviventes da noite* desloca o sentido óbvio, alterando o foco das tensões políticas num sentido lato para os sujeitos, num sentido estrito, e cria uma narrativa de presente enfraquecido em detrimento das inúmeras histórias pessoais? O que isso pode nos dizer em termos de fatura estética relacionada à História de Moçambique?

4 - *Neighbours*: uma arquitetura das horas

4.1 - Lília Momplé na literatura moçambicana

Lília Maria Clara Carrière Momplé é natural da Ilha de Moçambique, Nampula, tendo nascido em 1935. Estudou em Lourenço Marques (Maputo) e em Lisboa. Durante os anos de 1960 morou na Grã-Bretanha e no Brasil, e retornou a Moçambique em 1972. Sua vida é marcada por uma intensa atuação em instituições culturais, como sua passagem pela Secretaria de Estado da Cultura em Moçambique, e depois como secretária-geral da Associação dos Escritores Moçambicanos. Ficou conhecida na literatura moçambicana por suas únicas três obras: a antologia de contos *Ninguém matou Suhura* (1988), o romance *Neighbours* (1995) e um último livro de contos chamado *Os olhos da cobra verde* (1997).

A crítica sobre sua obra ainda é bastante escassa, haja vista que seu romance *Neighbours*, a despeito de traduções para o inglês e para o alemão, ganhou sua primeira edição em Portugal em 2012. Sobre sua fortuna crítica¹¹, a maioria das referências críticas à obra de Momplé são menções esparsas, sendo poucos e escassos os trabalhos voltados essencialmente sobre suas obras. Estes trabalhos, no entanto, centram-se sobretudo na escrita de contos de Lília Momplé, eventualmente passando por alto sobre o seu romance *Neighbours*. O interesse voltado a ela, no entanto, tem crescido consideravelmente, sobretudo por conta da presença constante de personagens femininas no seu escopo literário, segundo afirma Anselmo Alós (2013, p. 93):

Entre outros temas nas narrativas da escritora, é recorrente a questão do autoritarismo e da exploração existentes nas relações dicotomicamente estruturadas entre o centro e a periferia sociais, bem como nas relações de gênero e de raça, explorando o

¹¹ Destaquem-se alguns poucos artigos de Anselmo Alós (2007; 2011; 2013), da Universidade Federal de Santa Maria, e também alguns trabalhos da professora Zuleide Duarte (2010).

papel tradicional das mulheres e as dificuldades que elas enfrentam diante das expectativas que as acompanham na sociedade.

O romance *Neighbours*¹², lançado originalmente em 1995, leva por título o mesmo nome de uma pintura da artista Catarina Temporário, que, segundo Momplé no prefácio da primeira edição, “referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*” (p. 6). A pintura, estampada na capa da primeira edição, mostra uma garra deformada pintada em cores fortes, com pelo menos seis dedos de unhas afiadas, e com aspecto tonal lembrando putrefação. Posteriormente, em entrevista, Momplé afirmou que os fatos reais em que se baseia a obra passaram-se efetivamente em 1985 com uma sua amiga que “era muito boa gente [...] ela tinha muita vida, senão mesmo ela era a própria vida. Isso foi muito doloroso e marcou-me”¹³. Vamos aqui esboçar uma leitura que busque se aprofundar na obra *Neighbours* verificando como se constituem os procedimentos narrativos da história para, posteriormente, verificar como esses procedimentos estão relacionados com a história de Moçambique.

4.2 - A autonomia de diversos universos

Antes mesmo da leitura propriamente dita de *Neighbours*, chama atenção a forma como a obra se organiza entre capítulos e subcapítulos, de modo que estes não são enunciados para o leitor como tais, mas sim são indicações de marcações espaço-temporais que serão determinantes para consequências posteriores, como iremos analisar. Não há nenhum tipo de preâmbulo ou qualquer outra forma escrita que nos mostre a identificação de uma voz narrativa, mas a marcação de uma hora, “19 HORAS”, com a quantidade de informação exata de um relógio. Na sequência, na página seguinte, encontramos outra informação exibindo apenas uma marcação, agora espacial: “Em casa de Narguiss”.

Perceberemos logo que estamos dentro de apartamentos distintos em horas simultâneas, a perceber o burburinho que existe dentro de cada um desses espaços. Isso ocorre de forma absolutamente autônoma, uma vez que um apartamento não estabelece contato com outro: é possível suspeitar, inclusive, que os vizinhos sequer se conheçam. A apresentação desses interiores para o leitor, portanto, é feita na mais estrita autonomia de cada um desses apartamentos, um apartamento não toca os demais, e a voz narrativa, fiel

¹² A edição do romance a que ora se refere é a primeira, lançada em Maputo pela Associação dos Escritores Moçambicanos em 1994, na coleção Karingana, nº 16 (MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*. Maputo: AEMO, 1995). A partir de agora essa edição será referida somente como *Neighbours*.

¹³ Entrevista concedida a Eduardo Quive para a *Revista Literatas*, nº 43, ano II, de Maputo, em agosto de 2012.

ao apartamento em que se encontra, não se refere ao outro, como se não existissem os demais.

Temos então espécies de “sub-narrativas”, por assim dizer, que se encontram integradas em função de uma narrativa maior, que só conheceremos no final. Dentro dessas “sub-narrativas”/apartamentos/capítulos teremos a narração do que acontece enquanto as horas passam, mas também conheceremos as minúcias da vida de cada uma dessas personagens. Cada uma dessas minúcias, no entanto, está em função de certas dinâmicas que se estabelecem na autonomia de cada um desses interiores de apartamentos, e essas dinâmicas serão decisivas na economia da obra, ou seja, na macronarrativa que engloba as “sub-narrativas” (apartamentos / capítulos).

Essas dinâmicas estabelecem a cada apartamento um ritmo de organização próprio, certo tom predominante, vez ou outro até carregado demais, que será como uma espinha dorsal, única para cada apartamento. Tentaremos, a partir daqui, isolar e analisar cada um desses ritmos assumidos pela narrativa no interior dos apartamentos (“sub-narrativas” / capítulos), mas, para isso, cada minúcia de cada uma das personagens precisa ser considerada nessa análise. Em seguida, tentaremos perceber como essas dinâmicas autônomas podem estar aglomeradas dentro de um ritmo geral da obra, e de que modo isso pode ser analisado e interpretado esteticamente.

4.2.1 – Narguiss: um corpo gordo entre três sofrimentos

No primeiro apartamento a que temos acesso, uma mulher gorda prepara comidas com sua filha. Trata-se de Narguiss, uma islamita filha de pai indiano e mãe mestiça de negros com brancos. As comidas que preparam são para a festa islâmica de Ide, quando se oferece um banquete. Acompanharemos o que ocorrerá dentro desse apartamento às 19h, às 21h e das 23h até à 1h, quando a história se encerra. Nada além da preparação dos alimentos do Ide, das conversas triviais de cozinha e de uma visita da prima Fauzia acontece ali.

Narguiss está calada e ensimesmada, justamente por conta de três conflitos que lhe abatem nessa noite e que a fazem ficar taciturna. Esses problemas estão hierarquizados e, por ordem, são: o Ide festejado sem lua, contrariando um costume tradicional; o marido que deixa a família durante o Ide para passá-lo na Ilha de Moçambique com a amante; e as três filhas solteiras, passadas da idade usual de se casar, pelo menos uma delas recusando-se a isso terminantemente por conta dos estudos.

A festa islâmica de *Ide* marca o jejum após o mês de *Ramadã*, em que os fiéis guardam jejum e orações durante o dia. Como o calendário islâmico é lunar, o desconforto de Narguiss poderia ser justificado ao não poder esperar surgir a lua para que se comemorasse a festa; no entanto, o que parece mais irritá-la é que os costumes nos quais ela foi criada estão sendo agora subvertidos pelos *chéés*, através de uma inequívoca ingerência da África do Sul. Observemos (*Neighbours*, p. 12):

Narguiss [...] não cessa de resmungar baixinho contra o facto de ter que festejar o *Ide* no dia seguinte, sem ver a lua nova, só porque esta apareceu no céu da África do Sul. Não pode conformar-se com tal prática que contraria toda a sua vivência de mulher nascida, criada e amadurecida no mato, onde os *chéés* se guiam apenas pelos seus próprios olhos e não por notícias de países vizinhos.

O marido de Narguiss, Abdul, é um eficiente provedor de uma situação econômica favorável para Narguiss e suas três filhas, através de certos “esquemas” obscuros tanto para Narguiss quanto para nós leitores – o fato é que nunca falta absolutamente nada para a família (*Neighbours*, p. 12). O único detalhe que faz com que Narguiss não o considere um “marido perfeito” é o eterno problema com as mulheres, o que está posto praticamente como uma sina na vida de Narguiss, uma vez que, ao longo da história, sabemos que ela já havia sido vítima de um adultério escandaloso que pôs fim ao seu primeiro matrimônio após a intervenção do seu pai (*Neighbours*, p. 75). Humilhada pela derrota do primeiro casamento, Narguiss privou-se do convívio social, saindo de casa somente em ocasiões imprescindíveis, como no enterro de um parente, quando conheceu Abdul, seu segundo marido, com quem efetivamente construiu família.

A presença de Narguiss e das filhas em Maputo está intimamente relacionada com a vida adúltera de Abdul. A filha Muntaz só conseguiu ver seu desejo de estudar na faculdade de medicina da capital justamente porque o pai, impondo a condição de que a mãe e as irmãs também se transferissem com ela, utilizou-se desse pretexto para conseguir ficar sozinho na Ilha de Moçambique com uma garota a quem Narguiss se refere como “macua, ladrão de maridos” (*sic*, *Neighbours*, p. 12). É preciso considerar na trajetória de Muntaz que não era socialmente usual que uma mulher prosseguisse seus estudos no universo cultural islâmico das famílias indianas da Ilha de Moçambique, para as quais a avidez acadêmica de Muntaz despertava a questão: “Estudar tanto para quês? mulher não é para encher cabeça” (*Neighbours*, p. 14). Vejamos como a voz narrativa condensa com precisão o trajeto de Muntaz, que arrastou a mãe consigo (*Neighbours*, loc. cit.):

Aí jogou a favor da jovem o facto de a única Universidade do País se encontrar no Maputo e Abdul já andar obcecado pela linda Zena. Desejoso de se livrar da mulher, pelo menos por uns tempos, ele acabou por concordar que a filha viesse estudar, desde que Narguiss a acompanhasse.

E foi assim que, por um capricho amoroso do pai, Muntaz se matriculou na Faculdade de Medicina.

As más línguas que chegam a Maputo oriundas da Ilha, no entanto, acorrem sempre à Muntaz para contarem-lhe a vida libertina do pai, que teria então se amasiado com uma jovem que leva por nome Zena, efetivamente do povo macua – as piores línguas contam até que Abdul teria somado ao cálculo também a irmã de Zena, e que “ele dorme com as duas, e que estas pouco se importam, pois a única coisa que dele desejam é a vida fácil e confortável que lhes proporciona” (*Neighbours*, p. 13).

Não há como não pensar, no entanto, em como essa situação passional e erótica ambígua em que Narguiss está situada não esteja decadente: o cerne da sua revolta não está tanto no fato de o marido a trair, como está no fato de o marido se ausentar no dia da festa de Ide, o que até então nunca tinha feito. Ou seja, a relação de Abdul com Zena, a macua, faz com que a infidelidade e a libertinagem de Abdul extrapole os limites que um dia já teve, como vemos através da ótica de Muntaz (*Neighbours*, p. 13):

Para Muntaz, porém, o mais alarmante é o facto de o pai não ter vindo passar o Ide com a família. Ela sabe que, por mais entusiasmado que Abdul esteja com uma mulher, este dia é sempre consagrado a Narguiss e às filhas. Desta vez, contudo, limitou-se a vir a Maputo de fugida, permanecendo apenas o tempo necessário para fazer as compras para as Festas. Logo depois, indiferente aos rogos da mulher e ao silêncio melindrado das filhas, arrumou de novo as malas e regressou à ilha, prometendo voltar. Mas hoje é véspera de Ide e ele não voltou. E todo esse sórdido enredo magoa profundamente a sensível Muntaz, porque, além de causar à mãe grande sofrimento, cobre de ridículo toda a família.

A forma como Narguiss está colocada diante de seu conflito passional revela aspectos importantes de sua cultura. Sua forma incessante de trabalhar nos preparativos de Ide demonstram, em primeiro lugar, uma forma de escapismo da dor que lhe abate devida à infidelidade do marido, e também uma submissão passiva a uma educação que lhe atribuiu essa tarefa como principal função de uma mulher. Isso se reflete na tessitura do texto através da ótica de Muntaz, muitas vezes chamada à baila pela oscilação do foco narrativo, e também pela forma como as falas de Narguiss estão articuladas nos diálogos,

como um esforço constante para um efeito de “transcrição”. Por isso lemos as palavras todas grafadas como que foneticamente, com verbos conjugados sem concordância (“Mas nós não estar na África do Sul”, p. 11), a ausência de femininos, mesmo quando Narguiss se refere a esse gênero (“Só muito cansado”, p. 29, se referindo a si mesma), e alterações prosódicas enfatizadas através de acentos agudos ou alterações vocálicas (“Pissoa” e “Féstéjar Ide sem sair lua”, p. 11). Observemos um recuo narrativo bastante elucidativo (*Neighbours*, p. 74):

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

Toda essa situação do adultério conspira para o aumento da baixa autoestima que Narguiss tem. Além de tudo, as características corporais nos são apresentadas como um traço praticamente determinante de sua aparência, totalmente relacionado com sua personalidade. Contrariamente à beleza e formosura que lhes foram próprias na juventude, mesmo quando o primeiro casamento já se tinha encerrado, agora Narguiss é apresentada pela voz narrativa constantemente como “gorda”, seja enunciando esta palavra, seja deixando a ideia implícita (*Neighbours*, p. 12): “Narguiss, procurando não chocar com o fogão, a mesa e os bancos, vai buscar a carne e os outros ingredientes para o caril [...]”.

Eventualmente, quando o foco narrativo se aproxima de Muntaz, transparece uma piedade intensa em relação ao drama do casamento da mãe pela qual é constantemente invadida. Momento emblemático é quando a campainha toca, e todo o aspecto taciturno que Narguiss sustenta naquela noite é substituído por um ligeiro rompante de entusiasmo, numa espera tola de que o marido viesse, finalmente, passar o Ide com a família (*Neighbours*, p. 29, grifos nossos):

Pelo tom alvoroçado da voz da mãe, Muntaz advinha [*sic*] o que lhe vai no íntimo e uma onda de compaixão a invade por esta *mulher gorda, de uma estupidez tão generosa, tão predisposta a perdoar*. Compaixão que a sufoca quando, em vez da voz do pai, ela ouve as ruidosas saudações da prima Fauzia.

Ou, ainda, quando a voz narrativa se aproxima novamente de uma observação de Muntaz (*Neighbours*, p. 72):

Enquanto frita os gilebes, o que mais a preocupa [a Muntaz] é o contínuo suspirar da mãe, tanto mais pungente quanto a sua carga de paixão e dor não parece adequar-se àquele corpo enorme e deformado. “Não é justo fazê-la sofrer assim, agora que está gorda e feia”, revolta-se a rapariga contra o pai, “é como tirar-lhe toda a possibilidade de viver”.

Muntaz, inclusive, é uma personagem delicada. Grande parte das constatações determinantes que o narrador nos mostra ocorrem justamente quando o foco narrativo se aproxima de Muntaz. E a proximidade quase sempre é intensa. Muntaz aparece como uma personagem de notável sensatez e de aguda observação: seja em relação à situação da mãe, seja para a situação da família, exibida nos embates que trava com a prima Fauzia, ou seja para com a situação do próprio país, do qual o episódio do *xirico* informando as mortes do dia causadas pelos atentados nos arredores de Maputo é exemplo (*Neighbours*, p. 71).

Diferentemente das outras duas irmãs, Rábia e Dinazarde, Muntaz recusa-se a casar justamente por conta dos estudos, que lhe estão em primeiro plano, o que angustia muito a Narguiss. Segundo a mãe, é passado o tempo das duas filhas “agarrarem marido”, já que estão “bem entradas na casa dos vinte”. Este é o terceiro conflito que incomoda Narguiss naquela noite de véspera de Ide fora de hora e sem marido, uma fatalidade que a velha só pode depositar sobre feitiços feitos contra as filhas, cujas tentativas de anulá-los já gastaram grandes somas de dinheiro (*Neighbours*, p. 13-14).

Existe certa falta de profundidade no desenho dessas duas personagens ao longo do romance, certa falta de diferenciação entre as duas, de modo que estão as duas postas quase como fossem uma personagem dupla, divididas entre os nomes de Rábia e Dinazarde. Essa configuração decerto corresponde a certa frivolidade atribuída às duas: estão sempre preocupadas com as roupas que vestem (*Neighbours*, p. 13), interessadas no alvoroço causado pela prima Fauzia quando esta planeja deslocar-se de Moçambique para Portugal, não se interessam pelo noticiário (“notícias que não interessam a ninguém”, *Neighbours*, p. 71) e, além disso, exibem certo interesse material exacerbado, quando Muntaz acusa os cunhados de Fauzia de serem “ladrões” em Portugal: “Se arranjar um marido rico, quero lá saber como é que ele consegue o dinheiro” (*Neighbours*, p. 32).

A prima Fauzia é um último tipo que podemos ver dentro do apartamento de Narguiss: trata-se da filha de uma prima de Narguiss que vai visitá-las nas preparações da véspera de Ide. Foi através de Fauzia que Narguiss conseguiu arranjar a *flat* em que vive com as filhas (*Neighbours*, p. 30). Fauzia pertence “àquele número de moçambicanos que foram apanhados desprevenidos pela independência do país” pois estaria “adaptada à sua

condição de colonizada com alguns privilégios” (*Neighbours*, p. 30). Com duas irmãs que abalaram para Portugal com o fim do colonialismo, Fauzia tenciona fazer o mesmo, apesar da boa colocação do marido, sobretudo porque inveja a situação das cunhadas, pelo menos uma delas bem colocada em Portugal devido a um grupo que se dedicava a aplicar golpes nos “retornados” como eles (*Neighbours*, p. 30). Esses golpes despertam em Muntaz um juízo moral pesado, e ela os chama de “ladrões”, a que Fauzia interpreta como inveja.

O desenho da personagem de Fauzia é carregado, quase caricato. Seu egocentrismo é ressaltado desde sua primeira até sua última cena. Neste sentido, as constantes intervenções para desdenhar a atual situação de Moçambique, por exemplo, quando se refere à falta de luz ou aos atrasos dos aviões que vêm do norte (*Neighbours*, p. 72), sua constante ênfase na festa de despedida (*Neighbours*, p. 71), faz com que Fauzia componha, ao lado da frivolidade dupla de Rábia e Dinazarde, um coro pernicioso que destoa da angústia de Narguiss, e da consequente preocupação de Muntaz, tanto com a mãe quanto com os problemas do país.

4.2.2 – Leia e Januário: precariedade e adaptação

O segundo apartamento a que temos acesso é todo desenhado sob o signo da precariedade e da restrição, e este signo se manifesta de diversas formas. Os moradores desse apartamento é um casal jovem, Januário e Leia, que se encontra grávida, e uma pequena filha, Íris, de dois anos de idade. Às primeiras horas daquela noite nada ali acontece, senão Leia que espera pacientemente o marido, junto da filha, a pensar na trajetória de vida que construiu junto de Januário. Essa espera é o mote para acessarmos toda a história pessoal de ambos.

Quando se conheceram, Leia morava num colégio de freiras e Januário dividia um quarto com um amigo. Logo que se casaram foram morar na Matola, na casa da mãe de Leia, que já abrigava as outras irmãs da moça. O deslocamento até o centro de Maputo dispndia muito tempo e dinheiro, além de pôr os transeuntes em risco de encontrar algum “grupo armado mais retardatário” (*Neighbours*, p. 17). E, por abrigar tanta gente num pequeno espaço, a casa da mãe de Leia era um ambiente propício a pequenas tensões que “fizeram perigar a harmonia entre o jovem casal” (*Neighbours*, loc. cit.). Para conquistar a *flat* que agora vivem, o casal precisou passar por uma trama complexa de corrupções, possibilidades de suborno e até mesmo um episódio de assédio sexual sofrido por Leia, até que uma solução chega sorrateira, através de uma amiga de infância de Leia. Nem por

isso, no entanto, esse apartamento teria se livrado do favoritismo que havia beneficiado o marido da amiga (*Neighbours*, p. 20):

[A amiga] Disse-lhe que o marido, homem sortudo, tu cá tu lá com vários ministros, tinha conseguido uma bolsa para estudar no estrangeiro durante cinco anos, com direito a levar a família. Propunha então a amiga que, durante a sua ausência, Leia e o marido ocupassem a *flat* onde vivia porque não a queria largar, prevendo as dificuldade que teria em alugar outra, quando regressassem ao país. Num alvoroço, Leia aceitou imediatamente a proposta e também as condições de pagar a renda da *flat* durante cinco anos e levar a mobília própria pois a da amiga já tinha sido vendida por bom preço.

Por isso agora o apartamento exibia um aspecto de precariedade em tudo, o que merece da voz narrativa alguns parágrafos de uma descrição detalhada. São “cortinas baratas, mobília de *formica*, a loiça de vidro vulgar, o recanto de violetas, a esteira de palha de Mecufi, o cadeirão de baloiço” (*Neighbours*, p. 17) e diversas outras componentes daquela decoração precária que assumem para o casal um alto valor, porque tudo isso está posto em contraposição com um momento difícil, em que a possibilidade de se instalar era praticamente nenhuma. O aspecto físico do apartamento não é a única descrição do texto que emerge sob o signo da precariedade. Também o fornecimento de energia, a alimentação e o vestuário estão revestidos da mesma precariedade: “mas pouco a pouco, foi aprendendo a viver com mais esta restrição, tal como se habituou a ter apenas dois vestidos e a nunca comer carne ou outro peixe que não seja carapau congelado” (*Neighbours*, p. 16).

A precariedade que ali se instala, no entanto, surge como o reflexo de algo maior, uma precariedade que não atinge somente o casal, mas se estende a todo um corpo social. Assim, Leia e Januário parecem assumir a dimensão de elementos típicos na narrativa, semelhantes a outros tantos que existem por aí, naquele contexto específico. Os cortes de energia, o que, inclusive, atravessa todos os apartamentos, é exemplo disso: é apenas mais uma das muitas precariedades com as quais Leia aprendeu a conviver, mas isso não é específico desse apartamento ou desse casal, todos os vizinhos de *flat*, quiçá da cidade, precisam adaptar-se a esta precariedade. Às 21h, Januário já presente, e a família em pleno jantar, temos um salto de reflexão da voz narrativa, que deixa de tratar da precariedade do casal para tratar da precariedade de todo o conjunto social daquele momento (*Neighbours*, p. 34):

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

É nesse sentido que a corrupção e o favoritismo parecem surgir na narrativa sem a carga de um juízo de valor que pese sobre esses dados. Surge mais como uma possibilidade de redenção: afinal, havia sido assim também quando Narguiss preparava o montante de alimentos para a festa de Ide, sem querer saber exatamente de onde aquele alimento vinha, mas tendo consciência de que os demais islâmicos que se preparavam para o Ide não tinham acesso a esses alimentos como ela. Desse modo, opõe-se a essas possibilidades certa retidão ética que se expressa nas atitudes de Leia e Januário, mas que, em face da situação precária, não dura muito. Na verdade, o que faltava eram recursos para que a corrupção definitivamente se instalasse no comportamento de Leia e Januário, como se pode perceber quando Januário recusa a possibilidade de suborno¹⁴ para conseguir alugar um apartamento, “um pouco por princípio e um pouco por não saber onde ir buscar a quantia sugerida” (*Neighbours*, p. 17).

É irônico, portanto, neste cenário, o contraste causado entre a precariedade extrema e a satisfação declarada de Leia (“É tão bom estar aqui” é o prelúdio e o poslúdio do capítulo correspondente às 19h) e a satisfação “breve e conclusiva” de Januário. No episódio em que Januário janta só, este é interpelado pela esposa que sente-se respeitada pela compreensão do marido em relação ao jantar escasso, ao passo que a esposa mesmo já não suporta o cardápio monótono. Sua resposta, breve e conclusiva, desanuvia o clima de estranheza: “O que fazer? É o que há” (*Neighbours*, p. 34). Trata-se de uma máxima de adaptação no interior deste apartamento, e, novamente, a adaptação é outro signo sobre

¹⁴ Com a nacionalização dos imóveis de rendimento em Moçambique em 1976, o governo criou a Administração do Parque Imobiliário do Estado (APIE), órgão que, além de gerenciar os contratos de locação e arrendamento, desempenhava uma função “condômina”, com a manutenção das áreas comuns dos imóveis. Em 1996, a APIE iniciou o processo de alienação desses imóveis, e em 2006 já havia alienado mais de 56 mil imóveis, de aproximadamente 70 mil que ainda gerenciava desde o início do processo – “O ministro das Obras Públicas e Habitação, Felício Zacarias, afirmou que a Administração do Parque Imobiliário do Estado (APIE) poderá ser extinta”, *Jornal O País* (Maputo), 28 dez 2006. As possibilidades de suborno se referem à difícil tramitação que cercava as tentativas de alugar uma casa através dessa Administração.

o qual as histórias deste apartamento repousam. Diante da precariedade, tanto Leia quanto Januário buscam descobrir as melhores possibilidades.

No caso específico de Januário, nesse mesmo episódio do jantar, Leia procura compreender a satisfação do marido em face de sua trajetória pessoal e, ao fazer isso, a voz narrativa se desprende do tempo presente e flutua até o nascimento do rapaz numa aldeia isolada no Alto Molocué. Januário era filho de um casal que havia perdido todos os outros filhos ainda crianças. Seu pai era um profundo respeitador das tradições de culto aos antepassados, acostumado à intensa miséria do ambiente em que viviam, e esperava que Januário se tornasse um “camponês” assim como ele era, mas sua mãe temia, entre outras coisas, que seu filho acabasse enviado para o trabalho forçado, assim como o pai houvera sido levado diversas vezes; por isso, à revelia do marido, ela incentiva Januário a partir para Nampula.

Já na cidade, Januário acaba por se empregar na casa de uma família, onde, apesar da brutalidade das relações, consegue a estima de sua patroa, D. Florinda, que o permite estudar durante a noite. Esse estudo é visto pelo patrão, se não com indiferença, com uma dose acentuada de racismo: “Então agora você também quer ser doutor. Você não sabe que preto nunca pode ser doutor? Tem a cabeça dura como de macaco” (*Neighbours*, p. 38). Inserido no ambiente social efervescente da independência, Januário assiste ao clima tenso que acompanhou a transição política, por exemplo quando D. Florinda diz a ele que não saia de casa no dia da expulsão do bispo de Nampula, quando outros colegas negros haviam sido espancados na rua pelo furor de brancos colonialistas.

Quando a independência finalmente chega, o patrão morre às vésperas de partir em debandada com os retornados, e D. Florinda parte seguindo os netos e seus pais, com muito pesar. Deixa para Januário, no entanto, uma quantia em dinheiro e um emprego na firma João Ferreira dos Santos. Com o dinheiro, visita uma vez os pais, pois depois de alguns anos descobre através do tio numa cena trágica que um grupo de homens armados, a maioria crianças, havia atacado e destruído toda a povoação que o viu nascer. Os pais, porque eram velhos, haviam morrido queimados dentro de casa. Logo a firma em que trabalhava se transfere para Maputo, ele acolhe a mudança de bom grado e lá conhece Leia e se casa com ela.

Buscando uma nova fonte de renda para poder comprar produtos na candonga¹⁵, Januário se emprega como professor noturno de português numa Escola Secundária, a despeito de não ter as habilitações requeridas. A enorme escassez de professores de português permitiu-lhe o ingresso na profissão, que, embora lhe favorecesse financeiramente, não lhe permitia abandonar o primeiro emprego na firma. Mesmo tendo multiplicado suas horas de trabalho, ele acaba por descobrir uma nova paixão, a que se entrega com avidez, na docência.

Após o jantar, o casal na cama, entre vigília e sono, conversa assuntos triviais, quando, à semelhança de Muntaz no apartamento de Narguiss, ouvem o noticiário das 23h no *xirico*, relatando mortes de grupos armados nas redondezas de Maputo. Esse é um momento de tensão para Januário, já que esse tipo de acontecimento assenta relações íntimas com seu passado. O choro insistente da pequena Íris surge, então, como um anúncio de desgraça, que os pais pressentem, mas acabam por negar, e se entregam a um diálogo trivial sobre o concurso literário na Escola Secundária em que Januário leciona, e os planos de Leia de ir coser na casa de sua amiga Atália.

4.2.3 - Mena e Dupont: a corrente autoritária

Quando entramos na casa de Mena e Dupont um clima tenso de mistério e conspiração está instalado. Todos estão invariavelmente nervosos, cada um ao seu modo. Na sala se encontram Romu, Zaliua e Dupont. Romu manifesta seu nervosismo através da bebida e não para de beber. Zaliua fuma um cigarro atrás do outro. Romu fica inquieto, movimentando-se o tempo todo. Na cozinha, Mena prepara um jantar para os sul-africanos que hão de chegar, mas, à semelhança da voz narrativa, que não nos informa o que irá acontecer, ela também nada sabe do que irá ocorrer nessa noite, restando somente um péssimo pressentimento.

Existe uma hierarquia de poder instalada naquele cenário naquela noite: Romu se sobressai a todos, com sua voz troante. Zaliua nada fala, está calado e taciturno. Dupont

¹⁵ As candongas são um efeito do esvaziamento dos quadros de produção e distribuição em Moçambique imediatamente pós-independência, que causou intensa escassez dos serviços. Tratava-se de feiras de comércio de rua em que produtos contrabandeados (muitas vezes desviados das próprias indústrias nacionais) eram comercializados ilegalmente. As autoridades muito se debateram à altura para conseguir esfacelar essa rede de comércio ilegal. Cf. o artigo de Anabela Soriano Carvalho, "Empresários em tempo de guerra: o caso de Moçambique, 1974 – 1994", *Lusotopie*, v. 1, n. XV, p. 103-118, 2008, em que a questão dos comerciantes indianos é tratada amiúde, em relação ao quadro da economia comercial geral do período abordado.

obedece Romu, a despeito de ser o dono da casa, mas é brutal e autoritário com sua esposa, que está na cozinha. Com essa hierarquia assim estabelecida, Romu acaba por também desejar, e sexualmente, a submissão de Mena, momento em que se cria um embate entre Romu e Dupont, que a todo custo tenta salvaguardar sua mulher do olhar cobiçoso do outro. Vejamos este trecho, em que Dupont toma consciência desta cadeia de mandonismos (*Neighbours*, p. 21):

“Invejo este gajo”, pensa Dupont, observando o fortalhaço, com súbito rancor. “Está aqui como se fosse ele o dono da casa e eu um criado do gajo. Desde que chegou não para de dar ordens – Traga-me *whisky*, feche o rádio que me irrita, diga à sua senhora para vir fazer companhia – Mas não há dúvida que o tipo tem tomates. Parece que vai para uma farra”.

Esse trecho mostra como Romu serve-se na casa de Dupont conforme seu beneplácito de tudo o que lhe convém, tendo, de alguma forma, uma influência pessoal que acaba por subordinar a todos ao seu redor. Isso se define pelo seu temperamento de uma “voz de trovão”, constantemente provocativo e desafiador, e também pela sua postura física, oriunda de uma descrição quase caricata: “fortalhaço”, “mão sapuda”, “homem avantajado, cuja cor de pele, de um negro opaco, mal permite que a luz do candeeiro de petróleo lhe defina as feições” (*Neighbours*, p. 21). É quase caricato porque o temperamento está relacionado com a voz, que está relacionada com o corpo, que também está relacionado com a posição de mando que Romu ocupa naquela noite, ou seja, trata-se de uma personagem de desenhos carregados, para pensar na etimologia de “caricatura”.

Com efeito, durante essa espera de sentido oculto que presenciamos nesse apartamento, teremos a oportunidade de acompanhar a voz narrativa noutro voo livre até o passado de cada uma dessas personagens, até suas mais remotas infâncias, como até aqui temos tido com os demais. Romualdo era filho de um adultério, jamais conheceu o pai. A mãe vivia uma vida dupla, meio libertina, meio mãe de família. Isso, por acaso, causou uma revolta grande em Romualdo, o que mantém relações com o comportamento agressivo que desencadeou junto às tropas portuguesas durante a luta pela independência. A educação recebida no alistamento do jovem o fez tornar-se absolutamente racista e pró-Portugal, e no campo de batalha chegou a ser condecorado devido a tamanha brutalidade desenvolvida na guerra. A voz narrativa não permite, no entanto, que esse tipo de caráter esteja descolado da história de sua vida; por exemplo, descreve em caracteres também pesados a mãe de Romualdo (*Neighbours*, p. 67):

E mesmo já entrada em anos, com o rosto cada vez mais inchado e carrancudo e as pernas pesadas como trambolhos, não perdia ocasião de corresponder ao apelo magnético que exercia sobre os homens. Assim foi também no dia em que, esgueirando-se, pé ante pé, seguida do sargento Cerca, despertou no filho um secreto e profundo rancor que, sem mesmo Romu saber, foi abrangendo toda a raça negra e que os anos na tropa vieram exacerbar – “Nasci preto por engano” – costuma ele dizer.

De todo modo, a descrição de Romualdo desde a infância afina-se a um comportamento difícil e irascível, pronto a usar o que sabia sobre a vida libertina da mãe para conseguir a mais vulgar deferência em relação aos irmãos, e dado a bebedeiras. Evidentemente, isto estará relacionado com o tipo de comportamento que nessa noite exhibe na casa de Dupont. É como se sua ação autoritária diante dos presentes precisasse, necessariamente, de uma digressão justificativa, que viesse a explicar como e por que Romualdo é o que hoje é. Não deixa de surpreender que o voo livre da digressão em direção ao passado de Romualdo chegue a compor até mesmo a história da mãe, e como ela havia casado grávida com seu padrasto suspeito. Porque, na verdade, o comportamento da mãe assenta relações na história do filho, que o fará um revoltado com a “raça negra” quando entra nas tropas portuguesas, que o faz ter ódio da independência moçambicana, e por isso está hoje de conluio com os sul-africanos.

Mesmo procedimento parece ocorrer com Zálua. Filho de Theasse, uma mulher abandonada pelo marido quando este partira para os *rands* de John e nunca mais voltara, Zálua cresceu entre mulheres, sempre revoltado com a condição de miséria e extrema pobreza em que vivia a família. Por medo de perdê-lo ao feitiço de uma sul-africana “gorda e feia” que teria enfeitado o marido nas minas, e que agora também deseja o filho, Theasse o envia a passar seis anos numa missão católica, esperando assim perceber alguma mudança no comportamento do filho, constantemente descrito como um “adolescente madraço e inquieto, atormentando-a a ela e às irmãs com as suas explosões de cólera e desafiando-as, à menor contrariedade, com aquele olhar febril” (*Neighbours*, p. 53).

O tempo que passou na missão foi inútil, pois Zálua teria progredido na “intrincada arte da dissimulação” (*Neighbours*, p. 54), odiando tudo o que aprendia ou fazia, mas fazendo tudo de bom grado como fosse exemplar para obter vantagens. Pelo seu comportamento “excelente”, consegue partir para Lourenço Marques, com emprego nas obras públicas e lugar para morar, o que logo descontenta Zálua. Após a independência, descobre possibilidade de tornar-se policial, o que faz com êxito. Seu desempenho notório

justificava-se “não por causa dessa abstração chamada povo que jurara defender e que, para ele nada significava”, mas pelo prazer na “caça, o farejar das pistas, a perseguição camuflada e, por fim, a captura” (*Neighbours*, p. 57).

Quando se torna chefe da Polícia de Investigação Criminal (PIC) em Nacala, Zaliua torna-se uma autoridade local despótica e corrupta, extorquindo de todos o que precisava para viver com conforto. Seu despotismo é tão desenfreado que, quando volta a estudar na Escola Secundária, acaba por perseguir os professores para que atribuíssem a ele boas notas, a despeito do seu desempenho. Por ter a vontade contrariada pelo diretor do colégio, prende-o. O que resulta numa investigação acurada a seu respeito, levando-o a quatro anos de prisão e a um ódio terrível por um país “mal agradecido”. Quando é encontrado por um agente da África do Sul num antro de bebida, não lhe interessava nem o dinheiro, senão a oportunidade de “vingar-se deste governo de merda” (*Neighbours*, p. 60).

Não há como não considerar seu perfil igualmente carregado nas tintas, pois, afinal, desde a percepção de Mena a seu respeito, ele já teria parecido “franzino, silencioso, de olhar fugidio e cortante como o das serpentes” (*Neighbours*, p. 22). Na sua trajetória essa personalidade esguia, esse “olhar fugidio e cortante” aparece e reaparece constantemente descrito, como se fosse algo a ser reiterado, uma condição prévia que vem como a justificar suas atitudes e ações agora em curso. À semelhança dos procedimentos narrativos que tratavam de Romualdo, é o abandono do pai, que causa na mãe um temor e uma educação leniente, que culmina numa personalidade pusilânime, que culmina num ódio crescente e sem motivos específicos. Na economia da narrativa, Zaliua não poderia atuar no tempo presente se essa cadeia de sucessões não fosse apresentada.

Dupont merece certa atenção especial da voz narrativa, uma vez que, assim como os outros dois, recebe um subcapítulo só com seu nome, dentro daquele capítulo que corresponde a “casa de Mena e Dupont”, assim como esta se encontra às 21h. Dupont é um mauriciano filho último de cinco irmãos, o que, segundo nossa voz, “justifica a tibieza de caráter” (*Neighbours*, p. 45), porque vivia entre o “desencantado desprendimento do pai” e a “obsessiva proteção da mãe”. Nunca estudou e nunca conseguiu nada muito grande na vida.

Como funcionário dos Correios, conheceu em Angoche Mena, que lhe despertou um desejo sexual tão forte que não se viu satisfeito enquanto não se casou com ela. A despeito de frustradas tentativas de obter o que queria sem precisar casar, Dupont acabou

casando, contrariando toda a sua família, para quem o casamento do filho com uma mulata moçambicana era um “desatino”. Dupont, por fim, “odiava a rapariga e odiava-se a si próprio por isso” (*Neighbours*, p. 47). A frustração de nunca ter “singrado na vida” como os irmãos, somada ao fato de ter trazido “vergonha para a família” com o casamento escandaloso com Mena, o fazia odiar mais e mais a jovem, como se vê (*Neighbours*, 48):

Assim, sem mesmo disso ter consciência, Dupont sempre tratou a mulher com uma raiva surda que explode ao menor contratempo. E, quando descobriu que agredindo-a fisicamente se aliviava, por momentos, da permanente tensão em que vive, passou a sová-la com uma violência só comparável àquela com que o pai surrava a mãe, antes de se ter tornado um velho doente e brando.

Assim se explica a violência de Dupont para com Mena a que desde as primeiras horas assistimos. A frustração de uma vida perdida, somada à situação vexatória para com a família, mais a tibieza de caráter oriunda de uma educação malsucedida, tudo é fundamental no cálculo de histórias pessoais que vai explicar, ou melhor, buscar justificativas no passado do que agora se sucede naquele apartamento da Avenida Emília Daússe. Todos os três, Dupont, Romualdo e Zálua, receberam seus convites diretos ou indiretos dos agentes sul-africanos. Mas o aceite, bem como a proposta, só são possíveis de ser compreendidos à luz do comportamento e do caráter dessas três personagens, comportamentos e caracteres explicados historicamente nesse contexto, considerando as histórias pessoais de cada personagem.

Essa é a forma com que se explica também aquela hierarquia de mandonismos que evidenciamos. O caráter tibio de Dupont, o caráter esguio de Zálua, só poderiam colocá-los numa posição subordinada ao agressivo e brutal Romualdo. Abaixo de Dupont, a pobre Mena, que “aprendeu a resignar-se das surras do marido pois nunca desconheceu que suportar sevícias dos maridos faz parte do destino de muitas mulheres” (*Neighbours*, p. 48). A corrente autoritária assim se instala naquele apartamento, naquela noite. Mena obedece a Dupont, que, ao lado de Zálua, obedece a Romualdo, que até a Mena quer subordinar. Mas falta um elemento ainda no cálculo dessa corrente autoritária: afinal, por que estão ali? Quem arquitetou esse encontro? Decerto não foi Romualdo, que também se encontra nervoso e apreensivo à espera dos sul-africanos.

E esses sul-africanos são, na verdade, um boêr inominado que, militar de carreira, “especializou-se em ações de desestabilização contra Moçambique e Angola, logo que estes

se tornaram independentes” (*Neighbours*, p. 83). Sua descrição é rápida, enfatizando o aspecto envelhecido e de grandes proporções, com carnes “maciças e flácidas”. Seu racismo o faz desejar se livrar dos “*black*” que, dentro da sala apertada, fazem-no sentir-se como se roubassem o seu ar, e nem sequer consegue compreender o que dizem, uma vez que desconhece o português, somente trocando com o outro palavras em africâner.

O outro é Rui, um típico filho de portugueses consagrados pelo colonialismo, que desde cedo conheceu a abundância e os privilégios. Foi um exímio caçador de animais e um solteirão *bon-vivant*. Passou despercebido por todo processo político que culminou com a independência de Moçambique e, quando esta chegou, estupefato com as possibilidades de perder os privilégios que tinha até então gozado, integrou-se em grupos de combate para a manutenção do domínio colonial. Foi um exímio caçador também no “7 de setembro”, contando os oitenta e cinco negros de que deu cabo. Seguindo o caminho de muitos portugueses que abandonaram Moçambique, fugiu para a África do Sul, onde se estabeleceu e integrou grupos de extermínio que invadiam a fronteira.

4.3 – Os vizinhos, e um olho indiscreto

Já estava no plano dos sul-africanos atacar o apartamento de um singelo casal vizinho aos agentes da ANC, de modo a parecer que tinham confundido o alvo. Com isso esperavam causar uma reação de pânico e insegurança e, concomitantemente, abalar a opinião pública a respeito do apoio que Moçambique dava ao Congresso Nacional Africano (*Neighbours*, p. 86). Justamente por isso a *flat* de Leia e Januário foi invadida, e, por mais que Januário tentasse gritar num “inglês estropiado” que não eram os alvos, uma vez que tinham conseguido constatar que o alvo provável fossem os vizinhos da ANC, acabaram atirando no jovem casal, somente sobrevivendo a pequena filha Íris. É pungente a cena em que todas as memórias apresentadas nos segmentos narrativos anteriores são condensadas no exato momento do tombamento dos corpos (*Neighbours*, p. 96):

Ao cair, Leia lembra-se apenas de que amanhã já não irá coser a casa da amiga Atália e Januário surpreende-se por já não sentir nenhum medo, somente uma grande revolta por ser tão jovem e ir morrer.

Narguiss nem era um alvo errado estrategicamente, nem tampouco tinha que ver com quaisquer questões políticas. Esperava sozinha na cozinha por evitar ir para cama e enfrentar o fato de que estava sozinha em véspera de Ide. Acaba dormitando e tendo um

pesadelo, como se seu Abdul esmurrasse a porta e gritasse para entrar, e alguma força não a deixasse se mover. No entanto, ao acordar suada e apavorada, percebe que os gritos e os sons aconteciam verdadeiramente fora do sonho e corre ao corredor para ver. Igualmente ao procedimento narrativo utilizado para tratar da morte de Leia e Januário, as memórias de Narguiss são condensadas e suscitadas no exato instante da morte (*Neighbours*, p. 94):

Não vê o homem que, da rua, lhe aponta a arma pois toda a sua atenção está centrada na varanda da *flat* em frente. As balas atingem-na, certas, no pescoço e no peito e ela espanta-se da sensação de infinita paz que a acompanha na queda. Já nada a faz sofrer, nem o Ide sem ver a lua, nem as filhas sem casar, nem mesmo Abdul.

Como se o enorme corpo se recusasse a ceder, dá uma volta sobre si mesma e, escorregando lentamente, Narguiss cai por fim, sentada, com as costas apoiadas no gradeamento da varanda. E é assim que, pouco depois, as filhas alertadas pela gritaria e pelos tiros, a vêm encontrar.

Previendo o possível massacre, Mena, um pouco apavorada e em retaliação aos anos de humilhação sofridos em função do comportamento violento do marido, liga para a polícia, e o oficial embriagado não consegue responder à urgência do chamado. Sua angústia é grande, sem saber exatamente o que ocorreu, preocupada mais com as vítimas do que com o marido. Dupont na verdade morreu, atingido por uma bala acionada pela "última Esquadra da Polícia" que Mena conseguiu contatar. Ela consegue saber o que ocorreu afinal no noticiário "das 9h": "Cerca da uma hora da madrugada, um comando composto por sul-africanos e moçambicanos, assassinou três cidadãos, na Avenida Emília Daússe. [...] Dada a pronta intervenção das nossas Forças de Segurança, três dos atacantes foram capturados e dois foram abatidos [...]" (*Neighbours*, p. 104).

A voz narrativa em terceira pessoa é uma das componentes mais significativas em *Neighbours*. Sua onisciência potencializa as possibilidades de imbricar e articular o foco narrativo e as personagens, predominantemente em relação às personagens femininas. Exemplo disso é o que ocorre com Mena ao final do livro, em que existe uma ênfase dada à sensação dessa personagem de que, naquele momento, se abre uma nova expectativa de futuro; ou em relação à Muntaz, cujo foco narrativo se aproxima dela para deflagrar suas conclusões analíticas acerca da sorte (ou má sorte) de Narguiss. Em relação a Leia, o fato de termos noção da profícua história de Januário a coloca como essa voz mediadora que enfatiza e narra a história do marido, sobrepondo-a à sua própria história. Temos

conhecimento de muitos detalhes da história de Januário, mas sabemos muito pouco a respeito da própria Leia.

Diferentemente, quando essa voz narrativa se encontra no apartamento de Mena e Dupont, a onisciência é inflada, e nos leva aos passados remotos de Dupont, Zaliua e Romualdo. A voz narrativa faz questão de nos informar que “por mais que Mena se interrogue jamais saberá” (*Neighbours*, p. 51; cf. também p. 60 e p. 68) quais os motivos que levaram esses homens a integrarem o grupo de extermínio, mas deixando explícitos ao leitor esses motivos ignorados por Mena. O mesmo ocorre quando Mena liga para a polícia e é atendida por um oficial bêbado, e “felizmente que Mena não pode vê-lo” (*Neighbours*, p. 97), enquanto dorme ao telefone, mas tanto a voz narrativa quanto nós podemos.

De todo modo, a onisciência dessa voz narrativa nos conduz com habilidade para o interior de cada um dos apartamentos. Vale dizer que podemos ter certeza de que dois desses apartamentos são vizinhos, o de Narguiss e o de Leia e Januário, situados num condomínio da Avenida Emília Daússe. Quanto ao apartamento de Mena e Dupont, temos um indicativo de que seja distante dos demais, pois, quando Mena encontra dificuldades de fazer sua denúncia, num lapso de egoísmo, pensa em desistir pois “nem conhece os infelizes que vão morrer nem porque razão vão morrer, lá longe, na avenida de Emília Daússe” (*Neighbours*, p. 98). O fato de os apartamentos serem vizinhos faz pensar no título *Neighbours*, que, polissemicamente, aponta para a relação espacial entre os apartamentos, mas também aponta para a relação geográfica e geopolítica entre Moçambique e África do Sul.

Existe uma autonomia estrita que percorre os apartamentos, de modo que um apartamento não se relaciona com outro, salvo em duas exceções: a primeira se refere a dois elementos de ligação, elementos inanimados, mas que estão presentes nos três apartamentos. Trata-se do corte de energia, que é vivido em todos os apartamentos, e o noticiário, que é ouvido às 23h nos apartamentos de Narguiss e de Leia e Januário, e só é ouvido no apartamento de Mena quando tudo já está consumado. A segunda exceção é justamente quando o ataque acontece, e os sul-africanos visitam o apartamento de Leia e Januário, e conhecem Narguiss, que sai do interior de sua *flat*, no mórbido desfecho.

Essa autonomia entre os apartamentos é definida por uma divisão igualmente estrita do espaço em *Neighbours*. Cada apartamento é mostrado isoladamente para o leitor em fragmentos espaciais e em fragmentos de horas, nunca antecipando o momento da

confluência entre as personagens, habitantes desses apartamentos, momento em que as ações inicialmente isoladas se organizarão num único fluxo narrativo. A descrição precisa desses apartamentos representa um curto caminhar entre as casas. Como se a voz narrativa olhasse para o relógio e olhasse para dentro de cada um dos apartamentos. Sua onisciência total sobre todas as vidas, a despeito das oscilações do foco narrativo, proporciona a criação do ensejo para conhecermos cada uma das vidas que ali habitam. A equação do espaço em função do tempo em *Neighbours* segue o esquema da estrutura dos capítulos, que pode ser esquematizado conforme proposto pela Tabela 2, a seguir.

Tabela 2 – Esquema da estrutura dos capítulos em *Neighbours*, equação tempo/ espaço

Tempo	Espaço
19h	Em casa de Narguiss
	Em casa de Leia e Januário
	Em casa de Mena e Dupont
21h	Em casa de Narguiss
	Em casa de Leia e Januário
	Em casa de Mena e Dupont
23h	Em casa de Narguiss
	Em casa de Leia e Januário
	Em casa de Mena e Dupont
1h	Em casa de Narguiss
	Em casa de Leia e Januário
	Em casa de Mena e Dupont
8h (diluição)	Os vivos e os mortos (diluição)

Essa equação entre tempo e espaço estrita é o motor da ação contínua que acontece em *Neighbours*. Com a apresentação das horas entrecortadas, 19h, 21h, 23h e 1h, em intervalos de duas horas a cada capítulo, em sequência crescente, só sabemos do que ocorre no passado devido aos voos narrativos que acabam por compor um outro plano na tessitura da narrativa: um plano pretérito. Apesar do rigor estrito na equação entre tempo e espaço no primeiro plano da ação contínua, os voos livres ao passado que compõem o segundo plano são absolutamente livres, e nada econômicos quando há a necessidade de voltar cada vez mais no tempo para explicar as causas e os motivos pelos quais as pessoas são o que são e estão onde estão. Caso paradigmático é o episódio que trata da história de Romualdo, que remonta até mesmo à vida de sua mãe, para explicar a vida libertina que revolta o filho para sempre.

Existe, no entanto, um descompasso latente entre esses dois planos da narrativa. O plano das memórias parece absolutamente inchado se os dois planos são *tomados em relação de proporção entre um e outro*. A ação do primeiro plano ocupa pouco espaço na

economia da obra, sobressaindo-se ao segundo plano somente no desfecho trágico. Isso não tira sua importância, pois um plano está em função do outro. Mas o primeiro plano depende necessariamente do segundo, quer dizer, ocorrem constantes cortes, às vezes até mesmo abruptos, na narrativa do primeiro plano, para que a história pessoal de cada personagem explique o presente. Os cortes mais radicais no primeiro plano ocorrem, por exemplo, às 23h, em que a voz narrativa, a propósito de explicar por que os homens na sala estavam envolvidos num ataque, chega a fragmentar o capítulo com subtítulos que levam os nomes de “Dupont”, “Zaliua” e “Romu”.

Se pudéssemos quantificar proporcionalmente a quantidade de sequências narrativas distribuindo-as entre o primeiro plano da ação contínua e o segundo plano dos passados, obteríamos um esquema desigual, conforme a Tabela 3, em que as sequências narrativas estão identificadas em relação aos seus planos correspondentes, a seguir.

Tabela 3 – Sequências narrativas distribuídas entre os planos de *Neighbours*

19 h	Em casa de Narguiss	Em casa de Leia e Januário	Em casa de Mena e Dupont
1º Plano Ação contínua	- Preparação de alimentos para Ide (Narguiss e Muntaz); - Chegada de Rábia e Dinazarde;	- Leia espera Januário com Íris;	- Os homens conversam na sala em clima tenso e Mena prepara as comidas;
2º Plano Pretérito	- Infidelidade do marido lembrada - Luta pelo estudo e chegada a Maputo (Muntaz); - Episódios dos curandeiros para tirar o feitiço das filhas para que estas conseguissem casar;	- Adaptação com a precariedade lembrada; - Luta para conseguir o apartamento pela APIE; - Episódio do assédio sexual do diretor-geral sofrido por Leia; - Episódio da amiga que empresta o apartamento;	- Mena lembra a curiosidade sobre a presença dos amigos e que sempre é punida com violência física pelo marido;

21 h	Em casa de Narguiss	Em casa de Leia e Januário	Em casa de Mena e Dupont
1º Plano Ação contínua	- Chegada de Fauzia; - Discussão com Muntaz;	- Januário come com gosto a <i>ushua</i> e o repolho;	- Curto diálogo na cozinha entre Mena e Dupont;
2º Plano Pretérito	- História pessoal completa de Fauzia; - História pessoal completa das duas irmãs e do destino que tomaram em Portugal, uma no contrabando e outra esoterista;	- A história pessoal de Januário é inteiramente remontada, desde o nascimento na aldeia remota até quando vai para Nampula trabalhar para brancos, depois para Maputo e se casa	- Toda a história de Dupont é contada, desde o nascimento, envolvendo o trajeto de sua família; - Toda a história pessoal de Zaliua é contada, desde o

		com Leia. As histórias dos pais e da aldeia destruída por um grupo de jovens armadas também é remontada;	nascimento, o colégio de padres, o tempo de policial e o presente de revolta; - Toda a história pessoal de Romu é contada, desde a história da mãe casada às pressas até a descoberta da infidelidade, a revolta nas tropas portuguesas e a insatisfação com a independência;
--	--	--	--

23 h	Em casa de Narguiss	Em casa de Leia e Januário	Em casa de Mena e Dupont
1º Plano Ação contínua	- Muntaz ouve o <i>xirico</i> ; - As demais conversam;	- Leia e Januário ouvem o noticiário na cama; - Diálogo sobre o concurso literário; - Íris chora renunciando desgracia;	- Os sul-africanos chegam; - Os outros jantam; - Mena ouve o que vão fazer e implora ao marido que não vá;
2º Plano Pretérito	- História do rapaz que queria se casar com Muntaz, embora todos pensassem que se casaria com Dinazarde, que por fim não se casa com ninguém; - Toda a história pessoal de Narguiss é contada, desde o nascimento, a grande festa do primeiro casamento, a ruptura, o conhecimento de Abdul e o segundo casamento;	- Continuação da história pessoal de Januário e de como ele consegue tornar-se professor de escola secundária;	- Toda a história pessoal do <i>boer</i> que não sabe português e quer se livrar dos outros “ <i>black</i> ” que lá estão; - Toda a história pessoal de Rui, de como nasceu em Moçambique de família portuguesa, dos privilégios do tempo colonial como um <i>bon vivant</i> caçador, e de como se tornou um caçador de humanos após a independência.

1h	Em todas as casas
1º Plano Ação contínua	O atentado ocorre, fazendo com que os presentes no apartamento de Mena e Dupont avancem sobre o apartamento de Leia e Januário e Narguiss saia no corredor e seja igualmente alvejada;
2º Plano Pretérito	As memórias são rapidamente invocadas no exato instante da morte de cada uma das personagens.

Sem notação de hora	Os vivos e os mortos
1º Plano Ação contínua	As situações vão se reorganizando após a morte de cada uma das pessoas: Muntaz, Rábia e Dinazar se preparam para o funeral de Narguiss, Íris fica aos cuidados da polícia esperando os parentes de Leia e Mena vai a delegacia.
2º Plano Pretérito	Esse plano é totalmente diluído.

Podemos ver através desse esquema que o plano dos passados aglomera quantidade mais significativa de sequências narrativas que o primeiro plano da ação contínua. À 1h, no entanto, a vantagem do segundo plano entra em decadência pois, afinal, todas as memórias são interrompidas através de uma última aparição de forma condensada no instante da morte dessas personagens. Quer dizer, quando uma personagem morre, existe uma quantidade de memórias que, infladas, presentes e ativadas até então, morrem junto delas.

Se considerarmos a carga simbólica que cada um desses planos representa em termos de estágios temporais, talvez essa questão dos planos da narrativa possa ser um indicativo de um significado mais amplo. Quer dizer, o plano pretérito apresenta ao leitor justamente os *passados* de cada personagem, que, da forma como estão construídos em sequências narrativas em segundo plano, compõem histórias que são pessoais e que adquirem um valor poderoso e absolutamente determinante no *presente* da ação contínua no primeiro plano. Precisamos lembrar agora da epígrafe da obra (*Neighbours*, p. 7):

*Quem não sabe de onde vem,
Não sabe onde está
nem para onde vai.*

Ora, para que essa ação contínua do primeiro plano aconteça, precisamos, necessariamente, tomar consciência de como se construiu a personalidade e a própria vida social de cada uma dessas personagens, ou seja, precisamos saber de onde elas vêm, para sabermos então onde elas estão, e daí então percebermos para onde elas vão. Essa é praticamente uma petição de princípio em *Neighbours*, a condição *sine qua non* para que a narrativa se construa no interior da obra. Nenhuma ação em tempo presente em *Neighbours* pode ser significativa se não for devidamente lida, relacionada e explicada pela voz narrativa *em função* do passado pessoal de cada uma das personagens.

Essa petição de princípio, que podemos a partir de agora chamar de *presente dependente*, determina a incontornável dependência que o primeiro plano da narrativa mantém em relação ao segundo plano, e também sua inflação. Os avanços narrativos são constantemente interrompidos, às vezes bruscamente, para que cada detalhe da situação das personagens (onde elas estão e para onde elas vão), sejam necessariamente explicadas à luz da história pessoal de cada um (de onde elas vêm).

Mas que sentido assume esse presente dependente na economia da obra? Estará essa característica disposta em função de alguma outra possibilidade analítica, ou estará

colocada simplesmente como um experimento estético? Para responder a essa questão, é preciso um esforço crítico que possa levar em consideração dois fatos que podem alterar a significação desse dado estético e fazê-lo saltar da obra em direção à História. São esses dois fatores: a) a polissemia do título da obra e b) a condição caricatural de muitas personagens, o que pode contribuir para a tipificação delas no contexto dessa obra.

a) O título da obra, *Neighbours*, pode se referir tanto a: 1) os vizinhos de *flat*, como a 2) os vizinhos de Moçambique, a África do Sul¹⁶. A leitura de que o título se refira a 1), no entanto, acaba enfraquecida quando lembramos que o apartamento de Mena e Dupont não se localiza exatamente na vizinhança dos outros dois (afinal, então, somente dois desses apartamentos seriam mesmo “*neighbours*”). Enquanto que a leitura de que o título se refira a 2) acaba fortalecida pela primeira revolta de Narguiss, que então acaba se tornando simbólica: a islãmita incomodava-se constantemente em ter de comemorar Ide “antes da hora” tradicional só porque na África do Sul havia lua. Bem, o acontecimento principal da ação contínua é justamente um ataque organizado por dois sul-africanos numa área urbana e central de Maputo, e isso fortalece mais ainda a noção da vizinhança geopolítica de Moçambique, muito embora não exclua o primeiro significado.

b) Pudemos perceber como muitas dessas personagens são apresentadas com as tintas carregadas, e em alguns casos de forma até caricata, como é o caso da agressividade mandonista de Romualdo, da personalidade esguia de Zaliua, do interesse arrivista de Fauzia, da frivolidade de Rábia e Dinazarde. Ao tratar da extrema carência de alimentos de Januário e Mena, vimos que essa condição era própria dos “trabalhadores comuns”, e há também a ênfase constante de que tanto essas personagens centrais quanto o policial que dorme ao telefone (*Neighbours*, p. 98) estão fartos de comer o tão citado repolho com *ushua*. Tudo isso colabora para que essas personagens ganhem uma característica de *tipos sociais* dentro da narrativa. O que acontece com nossas personagens poderia acontecer a qualquer “trabalhador comum” naquele contexto, deixa-nos sempre claro a voz narrativa¹⁷.

¹⁶ A segunda leitura do título da obra deve considerar a “Breve informação sobre o título e a capa deste livro”, que afirma que a autora tomou o título da obra de empréstimo de uma pintura de Catarina Temporário (*Neighbours*, p. 5): “Sempre me impressionou a permanente e trágica ingerência da minoria racista da África do Sul no meu País onde, sobretudo na década de oitenta, incontáveis moçambicanos viram o rumo das suas vidas desviado ou, simplesmente, deixaram de existir, por vontade e por ordem dos defensores do *apartheid*. [...] O título da obra era ‘*Neighbours*’ e referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*”.

¹⁷ A tipificação das nossas personagens aqui diz mais respeito à tendência que assume a voz narrativa de demonstrar constantemente que a mesma situação das personagens do romance pode ser extensiva ao restante do corpo social daquela cidade, aliado a uma caracterização pesada e, por vezes, caricatural dos

Se relacionarmos a indicação de que os *neighbours* a que se refere o título significam mais a África do Sul do que os próprios vizinhos de apartamento (ou, concomitantemente, assumam os dois significados) com o fato de que nossas personagens são fortemente tipos sociais, temos, por fim, o esboço de um desenho social, primeiramente, e depois o desenho de uma situação histórica exemplar, ou igualmente típica.

Isso nos obriga a considerar aquele momento histórico em que a obra foi produzida para podermos pensar em como essas relações sociais das nossas personagens típicas estão postas em face dos acontecimentos sociais, políticos e históricos, por fim, daquele momento em Moçambique. Mais do que isso, a lógica estrutural que atravessou *Neighbours* assume então um significado amplo: se estamos a falar então de um país e de uma sociedade atingidos por um conflito social e político entre vizinhos, mas também não deixamos de falar de problemas pessoais que são brutalmente interrompidos pelo ataque de vizinhos (no outro sentido), o significado da dependência do presente em relação ao passado apresentado pelo descompasso estético entre os planos é fundamental.

4.4 - Considerações analíticas sobre *Neighbours*

Até aqui temos visto como as diversas histórias que se aglomeram em *Neighbours* distribuídas entre os três apartamentos, aliadas à forma como estão postas, sem aparente contato com as demais, formam micronarrativas que estão em conexão mais ou menos declarada com uma macronarrativa que só estará clara quando a rígida função tempo *versus* espaço proposta pela estrutura dos capítulos se diluir a partir dos acontecimentos no tempo do presente contínuo à 1h. Essas histórias, no entanto, estão colocadas através de rompimentos, às vezes abruptos, no tempo presente da ação, que nos levam a voos livres em direção a diversos níveis de passados, às vezes os mais remotos, o que estagna a dinâmica da ação do tempo presente e a torna tartamuda.

Temos então as duas camadas de planos narrativos, que em última instância correspondem a uma grande função de pares duais: macronarrativa *versus* micronarrativas,

perfis de cada um. Não diz tanto respeito ao tipo de tipificação social que foi próprio do realismo, conforme afirma Bosi (1996, 25): “À medida que o realismo, aliado ao cientificismo, ia construindo as peças dos tipos sociais como formas de descrição e entendimento das personagens da ficção, tornava-se problemático desvendar, ao mesmo tempo, o que pulsava dentro do tipo e por trás da máscara”. No caso de *Neighbours*, o fato do presente dependente apelar para a individualidade das histórias pessoais, desvendar o que havia por trás da “máscara”, está posto em relevo.

ação *versus* inação, presente contínuo *versus* distintos níveis de passados, primeiro plano da narrativa (tempo presente) *versus* segundo plano da narrativa (tempos memoriais), história coletiva (o destino de todos naquela noite, pra onde vão) *versus* histórias pessoais (de onde vieram, por que estão aqui). Essas dualidades, no entanto, não devem ser vistas como opostas, mas sim como absolutamente complementares pois, conforme temos tentado provar, a ação do primeiro plano não ocorre se o segundo plano não tiver armado as devidas, e às vezes complexas, cadeias de causas e consequências, que vão buscar suas razões nos mais remotos passados. Essa é a hipótese do presente dependente.

Pudemos ver que existe certa referencialidade histórica muito bem colocada, através dos níveis de significados assumidos pela polissemia do título, bem como de certa designação caricatural das personagens que nos empurra para uma tipificação social. Essa referencialidade pode estabelecer um indicativo de caminho interpretativo que mostre uma motivação sócio-histórica para a tensão estética composta pela hipótese do presente dependente. Quer dizer, além de refletir a respeito do destino comum de diversas personagens numa fatídica noite, podemos, a partir deles, refletir a respeito do destino comum de todo um corpo social construído sobre características semelhantes, tão enfatizadas, das nossas personagens. Essa reflexão a respeito de um destino coletivo supraindividual ocorre, no entanto, dentro da chave viciosa do tempo dependente. E por quê? Para além da referencialidade, portanto, temos uma outra forma de diálogo entre a literatura e a história: estamos a falar de estética, primeiramente.

É como se *Neighbours* exigisse que, para se pensar a situação social e política do conflito em Moçambique (com os vizinhos) naquele momento, quer seja no plano do presente (plano das relações dadas no nível dos conflitos assim como eles acontecem), precisássemos, necessariamente, considerar esse plano (e esse conflito) em face do *passado* (ou, melhor dizendo, dos *muitos passados*). Quer dizer, se todas as nossas personagens juntas representam um desenho social, a máxima da epígrafe fala como se fosse para um sujeito coletivo, nacional, por assim dizer: se Moçambique não sabe de onde vem, também não sabe onde está e nem para onde vai.

A epígrafe assume então um tom de advertência, sentencial, quase que ameaçador e desafiador. Mais ainda, esta estrutura estética que faz com que a compreensão do presente dependa, necessariamente, da compreensão do passado surge como uma alternativa crítica de compreensão da situação presente de Moçambique, também

desafiadora e ameaçadora. Resta ainda uma pergunta: além do dado histórico a que a obra indubitavelmente faz referência, haverá uma conjuntura específica que motive historicamente essa estrutura estética que provoca, ameaça e desafia? Por que seria socialmente significativo dizer que Moçambique precisa saber de onde vem, senão não saberá nem onde está e nem para onde vai?

5 – Presentes e passados: de romances e países

Neighbours é construído sobre uma estrutura que se cinde em dois planos narrativos: um, em tempo presente, rigidamente distribuído em capítulos que compõem uma equação do tempo em função do espaço; e outro, um plano de pretérito, que aglomera os mais diversos “passados” de cada personagem em sequências que se tornam micronarrativas no interior da macronarrativa da ação contínua em tempo presente. Um descompasso latente, no entanto, impõe-se entre esses dois planos, de modo que a ação em tempo presente viciosamente depende constantemente de saltos em direção ao passado para justificar o que agora ocorre. A esse descompasso entre uma dimensão e outra da narrativa chamamos de *presente dependente*.

Os sobreviventes da noite apresenta uma voz narrativa absolutamente onisciente que discorre sobre os assuntos num à-vontade tamanho que um tópico nunca se impõe por muito tempo. Ao narrar a ação de qualquer personagem em tempo presente, descola-se facilmente em direção à história pessoal dessa personagem, de modo que a sequência narrativa no tempo presente chega até a se perder. Esses engastes narrativos que deslocam o foco para o passado constituem duas camadas de tempos narrativos: um passado concreto, que narra a história pessoal de cada personagem, e um passado iterativo, na maioria das vezes composto por rotinas do acampamento de guerra. A esse presente que nunca se desenrola, mas que está constantemente embreado por engastes constituídos em uma das camadas de passado chamamos de *presente dependente*.

O presente dependente de *Neighbours*, estritamente bem dividido entre os apartamentos, um sequer toca o outro, numa precisão e numa economia de meios latentes e incisivas. O presente dependente de *Os sobreviventes da noite* todo disperso e embaralhado no caos da densa massa textual que compõe o romance. Ambos os tempos presentes se realizam com uma dificuldade enorme de estabelecimento. Fazem flutuar o foco narrativo em direção aos passados mais remotos e se esquecem de retornar. São incapazes, *a priori*, de narrar o presente caso não tenham ido buscar argumentos nas

histórias pessoais de cada personagem que justifique a razão de existirem como agora estão, e onde estão. O que é uma personagem em *Neighbours* e em *Os sobreviventes da noite* senão uma pesada carga de passado comprimida num presente que nada mais é do que a extensão daquele? Um indivíduo nesses dois romances é um trajeto, uma sucessão de causas e efeitos, deslocamentos, afiliações, espaços, gostos, caracteres, contradições, erros e acertos que são fundamentais para tudo o que se possa fazer com eles.

Neighbours confina o presente nos apartamentos milimetricamente divididos uns dos outros. Universos autônomos que não dialogam, exceto por um destino comum que abala a tudo no final daquela fatídica noite. Uma só camada de passados, aglomeradas num mesmo plano da narrativa, embora cada uma com sua devida profundidade temporal. Já em *Os sobreviventes da noite*, o segundo plano imediato, aquele que narra os trajetos pessoais, embaralha diversas histórias, como foi o caso de Penete e Rosa, que moraram na mesma aldeia, ou Severino e o velho Matias, que chegaram juntos ao acampamento, e Severino e Maxanissa, que também tinham pertencido à mesma aldeia. Além disso, a segunda camada de temporalidades, o passado iterativo, alinha todos num mesmo tempo lodoso que, por não ter uma marcação temporal concretamente definida, parece se repetir *ad aeternum* naquele cotidiano em que homens compunham uma massa humana informe.

Presentes dependentes dos passados, como que estrangidos a avançarem em diante sem que paguem o devido tributo ao pretérito que os compõe. A leitura chega a ficar cansativa, o enredo narrativo se confunde, se embaralha entre tantas histórias. Quantos enredos não haverá em *Neighbours*? Quantos núcleos narrativos autônomos não estarão misturados em *Os sobreviventes da noite*? Trata-se de um telurismo temporal, de um voltar-se para trás, de buscar as razões pelas quais o presente hoje ocorre como é. Um passado latente, gritante, que se impõe a qualquer custo na malha narrativa, velado sob o olhar de narradores oniscientes que pressentem que nada no presente faz sentido se não estiver colocado sob a perspectiva histórica, da trajetória pessoal de cada indivíduo.

Resta perscrutar os caminhos que a hipótese do presente dependente percorre para se conectar à história e ao contexto social a que essas obras fazem parte. É possível identificar, por princípio, que ambas as obras trazem uma referencialidade histórica muito bem marcada, no entanto. *Neighbours* trata de um momento específico da história de Moçambique em que grupos armados por sul-africanos cometiam os primeiros atentados armados na cidade de Maputo. Enquanto *Os sobreviventes da noite* tratam de um contexto mais extremo, em que a guerra já se encontrava totalmente estabelecida no interior do país,

tendo tempo o suficiente para ter gerado seus próprios filhos, como é o caso da personagem José Sabonete, um filho da guerra. Ora, ao tratar de uma situação de catástrofe endêmica que atingia todo o corpo social de um país inteiro, não será curioso que a ênfase venha cair muito mais sobre as histórias pessoais do que sobre uma história coletiva nacional? Não será isso uma contradição por princípio? Aqui estará, porventura, um ponto nevrálgico das relações entre estética e história.

Um olhar sobre a teoria e a história da literatura, no entanto, nos mostrará que esse enfoque sobre o indivíduo talvez não seja coisa especialmente nova. Ian Watt (2010), refletindo a respeito das mudanças econômicas, sociais e de pensamento na sociedade inglesa que acompanharam e, de alguma forma, possibilitaram o advento do romance enquanto forma narrativa, aponta justamente para as transformações de base econômica (o advento do moderno capitalismo industrial) e de base ideológica (a difusão do protestantismo) como motores para o surgimento do que ele chama de sociedade individualista, em oposição a uma sociedade regida pela tradição como uma força social coercitiva (ibid., p. 64). Esses aspectos estariam patentes na ascensão do romance, segundo afirma (ibid, p. 63):

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

Ora, essa ênfase sobre “pessoas comuns” que acompanha a ascensão do romance em seus primórdios parece estar de acordo com a ênfase sobre o indivíduo que acompanha a hipótese do presente dependente em *Neighbours* e em *Os sobreviventes da noite*. No entanto, nas duas obras africanas, a ênfase que percebemos através da hipótese do presente dependente não se trata de um delineamento maior ao indivíduo que se opunha à tradição épica dum *ancien régime*. Não parece que nos dois romances tenhamos um indivíduo que se forma em face da história, de modo que só consigamos analisar isso de forma externa e diacrônica, mas sim um indivíduo que se compõe da história, na medida que seu trajeto pessoal acaba sempre atravessado por um acontecimento histórico. A ênfase não está no

fato da especialidade de se tratarem de “pessoas comuns”, mas está sobre a matéria de que se compõem diversas pessoas comuns, ou seja: quem são? De onde vieram? Para onde vão?

Antonio Candido, no clássico *Formação da literatura brasileira*, parece identificar processo estético semelhante, muito embora tenhamos motivos para acreditar que a proximidade entre o que ele assinala com o que ora analisamos não passe de semelhança. Trata-se do que ele chama de *digressão*, conforme pode observá-la na obra romanesca de Teixeira e Sousa, procedimento ao qual ele reconhece uma relativa antiguidade: “consiste nessa sobrevivência dos romances medievais que é o enxerto de histórias secundárias” (CANDIDO, 2013, p. 447). Trata-se de denominar digressão justamente porque, conforme diz, “em Teixeira e Sousa, são quase sempre os protagonistas que dão lugar à digressão” (ibid., loc. cit.). Bem, seria bastante difícil encontrarmos uma personagem protagonista na massa narrativa que temos diante de nós nos romances moçambicanos – e talvez por isso mesmo não possamos dizer que se trata do mesmo procedimento, uma vez que nossa digressão, quando muito, pertence somente à órbita do narrador. Mas alguma semelhança é bastante útil: “É propriamente a marcha em ziguezague que transforma *A providência* [obra de Teixeira e Sousa] num sistema de retrospectos, servindo a ação presente quase apenas de pretexto para eles ocorrerem” (ibid., loc. cit.).

Parece-nos que a definição que Tzvetan Todorov atribui ao que chama de *engastes narrativos* (justamente a terminologia que até aqui utilizamos, não por acaso) se aproxima com alguma relevância do fenômeno que analisamos nos romances moçambicanos. Todorov, analisando certas estruturas que se repetem em *As mil e uma noites* e no *Manuscrito de Saragossa*, percebe que cada inserção de uma nova personagem coincide a uma interrupção na narrativa, a uma nova história atomizada que se engasta no enredo total, como diz (TODOROV, 2003, p. 100):

O surgimento de um novo personagem acarreta inevitavelmente a interrupção da história precedente para que uma nova história, aquela que explica o “estou aqui agora” do novo personagem, nos seja contada. Uma nova história é englobada na primeira; esse procedimento chama-se *engaste* (*enchâssement*).

Todorov analisa que esses engastes, a inserção do que chama de “homens-narrativas”, corresponde, em última instância, a uma subordinação gramatical sintática (ibid., p. 103). No entanto, as obras analisadas pelo crítico franco-búlgaro favoreceram a essa percepção. A busca pelos elementos linguísticos que marcam e caracterizam os

engastes nas duas narrativas africanas ora analisadas só puderam demonstrar como certo uso de dois tempos verbais específicos determinam duas camadas de pretérito nos engastes de *Os sobreviventes da noite*.

Mais uma diferença salutar, no entanto: Todorov analisa a questão dos engastes dos homens-narrativas mostrando justamente que muitas vezes novas personagens que se engastam às narrativas anteriores é que são obrigados a contar suas próprias histórias (o *mise-en-abyme* de narrativas dentro de narrativas, em *As mil e uma noites* é, vertiginoso). Nesse sentido, Todorov define que, na obra que estuda, o engaste caracteriza-se como um imperativo enunciativo: “toda narrativa tem de tornar explícito seu processo de enunciação; para isso, porém, é preciso surgir uma nova narrativa em que esse processo de enunciação passa a ser apenas uma parte do enunciado” (ibid., p 111). Nas duas obras africanas que analisamos agora, com raríssimas exceções, as personagens cujas histórias pessoais se engastam na narrativa central em tempo presente nunca enunciam as próprias histórias.

Antes, temos em *Neighbours* e em *Os sobreviventes da noite* uma voz narrativa central cuja onisciência e fluidez, respectivamente, determinam o acesso ao passado mais remoto de cada personagem. Por isso é difícil falar de excesso de memória nos dois romances, pois, caso pudéssemos usar o termo, teríamos de falar de memória do narrador, e não das personagens. Somente em alguns momentos pontuais é que fica claro que o engaste narrativo deriva de uma lembrança da personagem, e isso é verificável, por exemplo, quando Leia rememora a história de Januário. Em *Os sobreviventes da noite*, a fluidez do narrador é determinante e por isso não é possível supor que as personagens estejam rememorando seus passados, ainda que, havendo uma ausência de memória no caso específico de António Boca, corresponda a isso uma relativa ausência de profundidade no plano pretérito.

A análise da hipótese dos presentes dependentes em *Neighbours* e em *Os sobreviventes da noite* pode tomar corpo e se dinamizar se for colocada a par de certas configurações da situação vivida pelas populações moçambicanas que remontarão desde o início da construção do Estado nacional até certos determinantes que incidirão na eclosão do intenso conflito armado que assolou o país na década de 1980. Trata-se, amiúde, de pensarmos na força centrípeta que circundou a formação do nacionalismo moçambicano conforme engendrado pela FRELIMO, baseado na ideia do homem novo moçambicano, que pautou certas relações entre o centralismo do poder e as culturas das populações rurais.

Essas questões estarão justamente na base do conflito social que eclodiu na guerra pós-independência em Moçambique.

Lorenzo Macagno (2008, p. 229) analisa que o ideal do homem novo definido pela FRELIMO (que ele curiosamente denomina em diversos momentos de Estado/partido) teria se iniciado logo no início da luta armada, quando definiu dois sistemas educacionais antagônicos aos interesses revolucionários da luta armada: o primeiro seria a educação assimilacionista colonial, que deveria ser abolida, e a segunda seria a educação tradicional, oriunda das várias culturas existentes no território, que seriam então consideradas como “superstição” 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.

Peter Fry, indo mais longe, busca perceber como esse novo projeto de neutralização das diversas pertenças culturais alheias (ou mesmo diferentes) da nova proposta nacionalista conforme formulado pelo partido, quando efetivada através de práticas aplicadas a um novo sistema educacional e 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 formular a hipótese da seguinte forma (FRY, 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 as possibilidades outras de pertencas culturais, o que, como bem demonstrado por Macagno, 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 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 desconforto causado em certa parcela da população 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 (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 (MOSCA, 2008, p. 52). Christian Geffray (1991, p. 23-24) observa a construção das aldeias com pessimismo, 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 tradições relacionadas 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. Ora, uma junção de fatores muito infeliz fez com que essa cisão social de Moçambique viesse a encontrar com outra tensão, dessa vez relacionada à política externa do país, que fez com que a fagulha fosse atirada em direção à pólvora. Trata-se do conflito que Moçambique estabeleceu com a Rodésia de Ian Smith, primeiramente, e depois com a África do Sul, ambos sob regimes apartheístas a quem o governo socialista e negro no país vizinho era um entrave, por vários motivos.

Para compreender as tensões no âmbito da política externa de Moçambique independente é preciso atentar para a composição econômica da África Austral como um conjunto sistêmico de economias-satélite que gravitavam em torno da potência regional sul-africana, desde o tempo da colonização. Marc Wuyts (1980, p. 22) empreende uma sistematização analítica do que chama de “acumulação de capital” em Moçambique, de modo que seja possível perceber as dinâmicas que envolveram essa estruturação econômica e os embates entre as diversas vertentes dos empreendedores. Ao discutir essa “história do capitalismo” colonial em Moçambique, demonstra que compunha uma economia-satélite que gravitava em torno da macroeconomia da África do Sul, seja exportando mão de obra para os *rands*, seja nos caminhos de ferro que serviam à escoação da produção sul-africana ou rodesiana.

Após a independência de Moçambique, inúmeros grupos de colonos brancos portugueses migraram para Salisbury, a capital da Rodésia, em fuga do ambiente de transição política que se estabelecia na antiga colônia portuguesa, e, na maioria das vezes, contrariados com a transferência de poder direto para a FRELIMO. Levavam consigo também um contingente de soldados do exército português desmobilizados e também uma quantidade de milícias particulares formadas para a defesa dos latifúndios privados durante a guerra de independência. O conjunto heterogêneo dessas pessoas mobilizadas em Salisbury partilhava de um projeto que Meneses e Gomes (2014, p. 1015) chamam de “terceira África”, um projeto de nacionalismos brancos neocoloniais que procuravam manter a África Austral sob o domínio de elites brancas que assegurassem que toda essa

região estivesse a serviço do capital ocidental¹⁸. Esse pacto entre elites, na verdade, já teria envolvido África do Sul, Rodésia e Portugal no chamado *Exercício Alcora* – um conjunto de esforços militares e econômicos para reverter o destino das lutas nacionalistas na África Austral durante os primeiros anos da década de 1970 (MENESES, 2013, p. 58).

Aliado a isso, a situação que a Rodésia vivia de Estado não reconhecido pela ONU rendeu-lhe sanções econômicas internacionais, e, diante disso, a independência de Moçambique era-lhe uma ameaça, pois dependia diretamente do corredor da Beira como uma saída para o mar (GEFFRAY, 1991, p. 11). O novo governo moçambicano, no entanto, não só foi intransigente na aplicação das sanções como manifestou apoio à luta contra o apartheid no país vizinho, permitindo a instalação de bases em território moçambicano de grupos opositores ao governo de Ian Smith na Rodésia, como ZANU e ZAPU. O governo moçambicano também manifestou apoio à ANC, contrária ao apartheid da África do Sul. A partir da Rodésia, portanto, àquela altura, criou-se o MNR (*Mozambique National Resistance*), que empreendeu os primeiros ataques de desestabilização. Geffray (ibid., p. 13), afirma que:

As ações de terror desencadeadas nessa altura, por vezes com o apoio directo dos helicópteros do exército rodesiano, foram sem dúvida alguma obra de um apêndice mercenário da burguesia racista de Salisbury em colaboração com os elementos mais decididos e exaltados dos meios coloniais expulsos de Moçambique. A guerra que nessa altura atingia a região do centro de Moçambique era uma pura guerra de agressão.

Com o fim oficial da Rodésia em 1980 através de uma eleição que levou a ZANU de Robert Mugabe ao poder de forma pacífica e criou o Zimbábue, no entanto, a MNR, agora migrada para o território moçambicano, muda de feições. Sem o apoio oficial da Rodésia, a guerra passa a alimentar-se principalmente desde o interior de Moçambique, e talvez não seja mais possível falar de “guerra de agressão ou desestabilização” a partir desse momento de uma forma tão determinante, pensando que esse fosse o único motivo que alimentasse a guerra. Além disso, o apoio externo chegava agora desde a África do Sul, que, após a chegada de Pieter Botha ao poder em 1978, tornou-se intransigente com a presença da ANC em outros países (VISENTINI, 2012, p. 102). No entanto, a agora

¹⁸ As pesquisadoras empreendem um longo levantamento de grupos paramilitares formados antes mesmo do processo de transição do poder em Moçambique, alguns envolvidos em episódios como o 7 de setembro. Outros, como o grande industrial da Beira, Jorge Jardim, que chegou a propor um projeto de “independência lusitana para Moçambique” a Marcelo Caetano, que fez com que tropas suas se movimentassem no centro do país em 1974, operando as primeiras ações de sabotagem (MENESES; GOMES, 2014, p. 1006).

RENAMO, no interior de Moçambique, encontrava ensejo para sua manutenção a partir das fissuras sociais causadas pelas políticas adotadas pela FRELIMO, o que a iniciativa rodesiana no fim da década de 1970 nem sequer poderia prever¹⁹.

A RENAMO acabou por representar uma saída armada, alguma opção contrária às medidas tomadas pela FRELIMO no interior do país, que, em muitos locais, acabou por ter consequências nefastas. Como afirma Geffray (1991, p. 155):

Alguns anos após a independência, as tensões existentes no seio das próprias populações rurais e as que as opunham ao Estado aldeão da Frelimo eram importantes. Contudo, por agudas e dramáticas que fossem em alguns casos, não havia razão alguma para que saíssem do quadro pacífico em que se exprimiam até à chegada da Renamo. Mas esta, ao criar pelas armas as condições do estabelecimento de algumas populações fora do controlo do Estado da Frelimo, alterou os termos do conflito, dando-lhe uma forma nova, violenta. Assim, a Renamo criou e estabilizou as condições de uma confrontação durável: as populações dissidentes aliaram o seu destino ao de um *corpo social* armado, para quem a guerra é o elemento vital.

Estava armado, portanto, o círculo vicioso de violência que não teria fim tão cedo, pois tratava-se de uma guerra que se alimentava de si própria. Sem um projeto para uma sociedade civil estabilizada após o término da guerra, é complexo compreender hoje em dia as causas das brutalidades praticadas pelos saques e ataques do grupo. Composto, na maior parte, de jovens raptados de zonas não controladas, o exército da RENAMO reconheceu-se, com efeito, pela carnificina empreendida com uma violência desmedida em todos os locais que atacaram. Segundo Brück (1998, p. 1032), a RENAMO chegou a atuar de forma “míope ao destruir muito capital social e privado”, reduzindo assim a capacidade de rendimento das áreas atacadas, “danificando assim seu financiamento de guerra”. A duração do conflito entre RENAMO e FRELIMO assolou o país de tal forma que toda a estrutura estatal estava completamente danificada em 1987 (VISENTINI, 2012, p. 103; MATSINHE, 2011, p. 32).

A compreensão das causas da guerra pós-independência em Moçambique passa, portanto, necessariamente pela conjugação de uma série de fatores exteriores e interiores que desafiam o olhar pesquisador, uma vez que nenhum dos fatores é absolutamente determinante. Além da diversidade de fatores que, conjuntamente, determinam as origens

¹⁹ Geffray (1991, p. 13) transcreve a fala do chefe do serviço secreto rodesiano, Ken Flower: “I began to wonder whether we had created a monster now beyond control”.

da guerra, é preciso empreender um olhar diacrônico que investigue justamente como a guerra se mantém em duas manifestações distintas de agressão internacional, sobre uma base social interna, que não permite mais que se trate da guerra toda como somente uma “guerra de agressão” baseada nos remotos interesses da Guerra Fria, ainda que esses motivos também sejam patentes. João Paulo Borges Coelho (2001, p. 76, 82) prefere considerar o termo “guerra civil” justamente para o período posterior a 1982, exatamente porque, segundo afirma, é somente a partir dessa data que a RENAMO (transmutada de MNR) se instala no interior de Moçambique, se “enraizando e alastrando” por todo o território. O pesquisador moçambicano percebe as transformações da guerra assinalando justamente como, aquando da independência do Zimbábue, após 1980, o apoio sul-africano veio a “recuperar” a MNR “praticamente extinta”, com pouco mais de 300 combatentes (COELHO, 2010, p. 11-12). Da mesma forma, o investimento sul-africano à RENAMO tem de ser visto em termos de suas limitações e seus interesses específicos. O Acordo de Nkomati, em março de 1984, foi um marco de conversação e diálogo entre os dois países que obrigou, ao menos oficialmente, a interrupção do auxílio sul-africano à guerra, e, por isso, a partir de 1985, a RENAMO parece não depender tanto do auxílio estrangeiro e cobre a totalidade do país (COELHO, 2001, p. 86).

O mais importante para a nossa análise literária materialista, no entanto, é o impacto devastador que o conflito gerou no interior das populações do país, destruindo quase que por completo as estruturas do Estado nas províncias, e aprofundando e alimentando uma divisão da população. Evidentemente, como temos discutido, as próprias origens da guerra assentam suas bases num contingente marginalizado das estratégias de integração de criação nacional, mas, após a consolidação da guerra na quase totalidade do território, as divisões se tornam cada vez mais claras, com outros contornos, que remontam às fraturas anteriores, conforme analisa Borges Coelho (2001, p. 89):

A guerra civil cavou uma divisão bem mais profunda: dividiu moçambicanos literalmente ao meio em todo o país, integrando metade na órbita do governo metade na órbita da Renamo. Criou, depois, a divisão entre a cidade e o campo, pois a guerra da Renamo, como a maioria das guerras de guerrilhas, desenvolveu-se no mato e provocou ondas maciças de deslocados, que se asilaram nas cidades e as fizeram crescer além de todas as expectativas. Aprofundou a divisão, conferindo-lhe um cunho regional e étnico que identificava o sul do país com o governo e o centro com a Renamo.

A análise da situação social e política específica vivida em Moçambique desde a independência até o final da década de 1980 precisa estar conectada com uma reflexão maior a respeito das intermitências, oscilações e dificuldades próprias das composições nacionais que deram origem a Estados no universo pós-imperial. Eric Hobsbawm, ao analisar o crepúsculo das colonizações europeias a partir da Segunda Guerra Mundial, percebe que o debate acerca das emancipações nacionais passava, necessariamente, sobre as dificuldades de se produzir “nações” em contextos em que esse termo pudesse fazer sentido para as populações locais, abaladas há pouco pelos traumas coloniais (HOBBSAWM, 1995, p. 26):

Além disso, os habitantes do Terceiro Mundo que mais se ressentiam dos ocidentais (fosse como infiéis, como trazedores de todo tipo de perturbadoras e ateias inovações modernas, ou simplesmente por resistência a qualquer mudança na vida da gente simples, que eles, não sem razão, julgavam seria para pior) opunham-se igualmente à justificada convicção das elites de que a modernização era indispensável. Isso tornava difícil uma frente comum contra os imperialistas, mesmo em países coloniais onde todos os membros do povo súdito suportavam o fardo comum do desprezo dos colonizadores pela raça inferior. A grande tarefa dos movimentos nacionalistas de classe média nesses países era como conquistar o apoio das massas essencialmente tradicionalistas e antimodernas sem pôr em perigo seu próprio projeto modernizante.

A fissura tornar-se-á, porventura, muito mais dramática quando o processo nacional precisar conviver simultaneamente à construção do Estado. Nesse sentido, será necessário criar um pacto de acordo com a imaginação comunitária para a produção de um mínimo de consenso sobre a ideia de nação (e aqui pensamos no consenso ideológico que é necessário para a formulação da ideia das *comunidades imaginadas*, conforme Anderson[2005, p. 25]). Afinal, quem é que imagina as comunidades, ou que processo de construção nacional parte de um voluntarismo generalizado da população? Seria isso possível em África, cujos Estados descendem do imperialismo colonial, que recortou territórios à revelia de outras pertenças identitárias? Como afirma Partha Chaterjee ao analisar a realidade indiana (2000, p. 237):

Assim, a presença de elementos populistas ou comunitários na ordem constitucional liberal do estágio pós-colonial não deve ser interpretada como um sinal de inautenticidade ou insinceridade da política da elite; antes, ela é o reconhecimento, no campo da elite, da presença muito real de uma arena de política subalterna sobre a qual

ela devia exercer o domínio, mas que também tinha que ser negociada em seus próprios termos para fins de produção de consentimento.

A questão que aqui temos procurado perseguir é a seguinte: na realidade moçambicana, quais foram as medidas que denotam o esforço pela negociação geradora do consentimento? Talvez na medida que a guerra da FRELIMO pela independência avançava pelo território, algumas medidas possam ser percebidas. Mas a centralização totalitária do pós-independência soa justamente como uma recusa terminante sobre qualquer possibilidade de negociação, o que, por fim, virá a depor contra o projeto de nação imaginado nos primeiros anos da independência, levando ao seu colapso no final da década de 1980, quando, seguida da liberalização nefasta da economia, acresce-se a abertura política multipartidária. Evidentemente, não devemos olvidar que, diante da agressão externa confessamente contrária à opção ideológica expressa pelo Estado/ partido (na terminologia de Macagno), o endurecimento das formas de negociação era previsível. Mas, antes disso, as opções de engenharia social que tiveram muito pouco em conta a autonomia dos diversos universos culturais que compunham o espaço moçambicano não indicariam que algo terrível pudesse acontecer?

Com efeito, se pensarmos em como se deram as ações da FRELIMO em relação às inúmeras culturas que se viram sufocadas no interior do colonialismo, ou, posteriormente, o tipo de ação destruidora e avassaladora da RENAMO no auge da guerra, veremos que as dinâmicas do poder moçambicano, em quaisquer instituições, como que tomam a contramão da tendência apresentada pelos nossos romances quando tratamos da hipótese do presente dependente. Pois se pensarmos como o presente dependente se relaciona com todo um contexto para além da literatura ela-mesma, poderemos pensar que as inúmeras histórias que se intercalam e se aglomeram sobre um presente fraco que mal consegue se impor sejam justamente um apelo contrário a uma tentativa exacerbada de neutralização de diversas pertenças culturais outras, que abarcam suas próprias constituições históricas, seus próprios trajetos e seus próprios sentidos.

Nesse sentido, qualquer apelo a um sujeito coletivo uniforme seria arriscado em demasia para uma literatura que, se tomada a manifestação estética num sentido moral e ético, se pretende uma reflexão crítica do mundo ao seu entorno. Por isso *Neighbours* e *Os sobreviventes da noite* acabam por evidenciar muito mais uma coletânea de histórias individuais do que um trajeto coletivo unitário. A unicidade, nesse contexto, é ardilosa. O

presente dependente surge então como um efeito de uma sensação terrível de amputação das histórias que, juntas, comporiam um mosaico polifônico dentro do território moçambicano. Uma história que se impõe, que enfraquece o presente, é uma forma de gritar que o presente não faz sentido se tomado em alheamento a um passado que o constrói. Por conseguinte, é um apelo a um Estado nacional que, em tempo presente, não fará o menor sentido se não tomado em relação a todo um repertório histórico e cultural que não seria neutralizado e esquecido impunemente.

Outrossim, trata-se de uma construção estética que se esforça por fazer das “pessoas comuns” os protagonistas de uma reflexão sobre um momento histórico nacional. Justamente por isso é que Narguiss, Leia e Januário, Mena, José Sabonete, Penete, Rosa, Severino, Matias, Malaquias, António Boca, Maxanissa e até o comandante Roque não entendem absolutamente nada do que está a acontecer em seu país, nem tampouco conseguem compreender o que está a acontecer a eles próprios. São dilacerados por ações e atitudes tomadas em mesas de poderosos à distância e à revelia deles todos. São cidadãos comuns, sobreviventes de uma noite terrível que se abate sobre todos eles, sem que tenham a menor noção do que lhes ocorre agora. Resta-lhes agora uma estupefação diante do terror que, não raro, é compartilhada pela voz narrativa de ambas as histórias. Ecoa ao longe a fala do velho Malaquias (*OSN*, p. 96):

- Mas que mundo é este? Que mundo é este que nos força a sair do leito do rio e a enfileirarmo-nos em margens que nunca foram nossas, que nunca existiram dentro de nós? Que mundo é este que nos leva a repudiar o que os nossos ancestrais construíram durante séculos? Que mundo é este, Matias?...

Nessa fala, Malaquias não se refere a nenhum dos lados da batalha. Refere-se às margens, de uma forma abstrata. Porque nenhuma das duas existiam dentro dele. E, embora as demais personagens de ambos os romances talvez não teorizem sobre o assunto como Malaquias o fez, todos padecem da mesma inquietação. Por isso, não surpreende certo relevo dado a inúmeras descrições que fazem questão de mostrar como as vidas se constituíam antes da guerra, em *Os sobreviventes da noite*, ainda que esse tipo de descrição cultural não esteja posto como uma forma de resgate cultural contrário a um colonialismo hegemônico. Trata-se, sim, de uma forma de apelo à possibilidade de visualizar que as histórias são múltiplas e subsistem, amputadas ou não, às tragédias históricas. Maria Fernanda Afonso, ao analisar essa tendência em *Ualalapi*, cujo relevo às culturas das populações ocorre em outra chave, analisa que (AFONSO, 2004, p. 299):

Contrariando a orientação do poder político demasiado atraído por doutrinas que contestam o que consideram ser superstição, a narrativa de Ba Ka Khosa preconiza o respeito dos valores tradicionais numa sociedade agitada por tensões muito violentas e testemunha o interesse do autor pelas suas raízes culturais. Servindo-se de um certo delírio verbal para representar um universo caótico, a obra assume um carácter moralizador próprio da literatura oral, onde normalmente qualquer infracção é seguida de uma punição.

A questão da infracção e punição é uma constante facilmente verificável em *Ualalapi*, uma espécie de um movimento que percorre toda a obra. No entanto, em *Os sobreviventes da noite*, o delírio verbal é muito maior, bem como o caos do universo que narra é tanto maior. Da mesma forma, em *Neighbours* existe um esforço tão grande por remontar os passados de cada personagem, que é possível, igualmente, falar de um esforço contrário às tendências de neutralização de pertenças diferentes daquela proposta pelo governo centralizador. Anselmo Alós, ao analisar *Ninguém matou Suhura*, que tematiza as tensões sociais existentes na sociedade colonial, afirma que (2007, p. 1008):

No projeto ficcional de Lília Momplé, torna-se evidente um esforço de vencer a amnésia social, com vistas a manter vivas as recordações das violências e das arbitrariedades colonialistas. A beleza de seus contos é diametralmente proporcional à crueza da violência descrita ao longo das páginas de *Ninguém matou Suhura*. É recorrente, em suas narrativas, a presença de uma melancolia histórica, provocada pelo apagamento das agruras da luta pela independência das ex-colônias africanas [...].

Ora, se o esforço de *Ninguém matou Suhura* era depor justamente contra uma amnésia relativa aos esforços da independência, talvez o mesmo não se possa dizer de *Neighbours*. Com efeito, no romance não há a ênfase tão marcada quanto à distância da população do projeto de nação, como vimos na obra de Khosa. No entanto, precisamos lembrar que a maioria das personagens do romance são urbanas, meio em que o projeto de nação não foi tão alienador como havia sido nos meios rurais. Ocorre no entanto que, em *Neighbours*, o esforço parece estar mais voltado contra a amnésia social que abarcava as origens das pessoas, suas histórias pessoais, suas matérias próprias, uma vez que muitas das origens da população eram agora “superstição”. Ainda que poucas culturas sejam efetivamente nomeadas em *Neighbours*, o apelo ao passado é constante.

Precisamos lembrar, no entanto, da máxima que inicia o romance de Lília Momplé. Ao analisar a configuração típica de certas personagens, bem como uma ênfase sobre o fato

de as agruras por que passam as personagens serem passíveis de recorrência na vida de qualquer “trabalhador comum” daquela cidade, vimos como isso atribuía ao romance uma configuração que permitia falar de um corpo social desenhado no interior do romance. Em Khosa, por mais chocante que seja, não podemos negar que, ao tratar da vida de sete ou oito personagens de um acampamento da RENAMO, ele está a simbolizar diante da vida de milhares de jovens que tiveram seus destinos traçados de forma comum. A máxima de Lília Momplé dizia justamente que quem não sabe de onde vem não tem ideia de onde está nem para onde vai. A possibilidade de visualização de um fundo crítico em ambos os romances, se tomados em perspectiva comparada, alerta justamente para o fato de que se Moçambique se esquece de onde vem, ou seja, de uma população amplamente plural composta por diversas formas de passado e diversas formas de história, que não poderão agora ser apagadas em nome de nada, não sabe onde está, e muito menos saberá para onde vai.

O grito constante que reverbera a partir dessas obras é para um passado que, dentro da estrutura estética, intercepta um presente que, para fora dos romances, estava a ser desenhado sem passados. Mais do que isso, o foco dessas obras não está nas discussões políticas, nos exercícios do poder institucionalizado, seja da RENAMO, seja da FRELIMO, mas está na vida real, concreta e cotidiana das pessoas, a quem os termos dessa discussão é fugaz e fugidio. Parece seguir a lógica do que escreve Elísio Macamo (2014, p. 14):

Trata-se de uma lógica de poder que consiste na ideia de que a legitimidade do poder advém do facto de alguém ter liberto os outros (Frelimo) ou trazido a democracia (Renamo). É essa lógica que permite que dois interesses particulares negoceiem a paz entre si como se da paz no país se tratasse, que aprovelem leis de amnistia entre si sem darem às pessoas lesadas o direito (civil) de processarem aqueles que lhes destruíram os seus bens ou tiraram a vida aos seus entes queridos. Tudo isso é apresentado, naturalmente, como algo que é absolutamente necessário para que se alcance a paz, mas o que esconde é justamente a falta de respeito que a lógica do poder subjacente tem pelo indivíduo e, naturalmente, a extrema vulnerabilidade do indivíduo em relação à arbitrariedade do poder estatal.

Sem entrar no mérito da excêntrica reivindicação de Macamo, seu texto é relevante por demonstrar justamente que, para além de legislações e acordos que prognostiquem ou a paz ou a guerra entre instituições que batalham por nada mais além do mero poder, existe um cotidiano, uma vivência e uma cultura humana que parece nunca ser reconhecida com

algum valor determinante quando os jogos de poder ocorrem. Parece ser justamente esse o apelo do nosso tempo dependente quando tratamos de nossa obra. A polifonia de vozes e histórias resgatam exatamente esse capital cultural humano da amnésia proposta pelos poderes em todos os momentos daquela história recente de Moçambique.

6 – Considerações finais

No início da nossa análise propusemos a questão de investigar de que forma as hegemonias – manifestações do espírito que constituem uma cultura oriunda das formas predominantes de controle dos meios de produção – e das contra-hegemonias – aquelas manifestações que estão, por um momento, excluídas das formas hegemônicas, em posição de opostas ou alternativas à cultura dominante – poderiam ser percebidas na tessitura do texto literário. Se é que pudessem ser percebidas. A análise ficava bastante delicada na medida em que o olhar sobre a conjuntura social moçambicana não favorecia pistas muito claras para percebermos o que é hegemônico, o que é residual ou o que é emergente no período pós-independência, uma vez que a grande dicotomia colonial, colonizador *versus* colonizado, estava, ao menos na forma jurídica, desfeita. Mas talvez essas categorias que Raymond Williams propõe, antes de serem consideradas como espaços teóricos vazios prontos a serem preenchidos por qualquer contexto que se analise, apontem justamente para a necessária flexibilidade do olhar diante de contextos culturais específicos, de modo que seja possível perceber a cultura como um campo social de embate e de poder, motivado pela manutenção das dominações sobre os meios de produção.

Na leitura em detalhe da constituição dos romances *Neighbours* e *Os sobreviventes da noite*, pudemos perceber que existia, comparativamente, certa estruturação em descompasso entre diversas camadas de passados que se sobrepunham, num embate insolúvel, a uma ação presente que, na medida em que as camadas de passado ganhavam a vez na economia da obra, se enfraquecia e se tornava cada vez mais letárgica. Essa possibilidade de leitura, para fins analíticos, foi aqui chamada de *presente dependente*, mas talvez pudesse ter sido chamada de *passados hipertrofiados*, variando conforme a ênfase a se propor. Nossa confessa ênfase sobre o presente pretendeu discutir justamente como é que esse descompasso, esse embate narrativo, poderia ser interpretado à luz dos acontecimentos da história recente de Moçambique, uma sociedade dilacerada por uma guerra cruelíssima causada por dinâmicas de poder (de um lado ou de outro) que estavam, justamente, muito pouco interessadas em atribuir valor às inúmeras formas que a cultura individual assume no seu cotidiano. Desse modo, contrariamente às dinâmicas do poder a

que o presente imediato se impõe, e o passado de cada pessoa, brutalmente obnubilado à força da categoria “população” ou “povo” – a massa humana informe passível de manobras –, os inúmeros passados se aglomeravam, muitas vezes de forma caótica e confusa, gritando um apelo à diversidade de histórias, à pluralidade de passados e à autonomia dos múltiplos universos que compõem uma sociedade crivada de múltiplas culturas.

Interpretar os resultados obtidos na análise literária das obras à luz da história das fraturas sociais que envolveram a construção nacional de Moçambique no pós-independência e dos conflitos internacionais relacionados com as motivações econômicas que causaram a guerra permitiu conectar esses dados com a hipótese de leitura dos romances, de modo que as duas ordens iluminam-se mutuamente. Não será demais, portanto, perceber como, a partir dessa interpretação histórica da análise literária, o campo estético da literatura se manifesta como um âmbito de tensões que, em última instância, são também tensões sociais e de poder que estão motivados pelas causas materiais de produção? Não estará, dessa forma, a literatura diretamente relacionada com as formas de produção de uma sociedade em que esta é criada, como queria Marx, no início da nossa análise? E se pensarmos que a independência política de Moçambique levou ao poder um grupo de pessoas que constituíram, com o avançar do tempo, a elite dos “burocratas” ou dos “estruturas” que manifestavam, sob as bênçãos dos aparatos do Estado, sua própria lógica sobre as interpretações da guerra, justamente a lógica do poder cada vez mais distante dos anseios das populações que nossas obras parecem desafiar, não será demais perceber como os nossos textos articulam tensões contra-hegemônicas através das estruturas estéticas?

Analisar as cisões estéticas que correspondem às cisões sociais faz lembrar o que teria prognosticado um excêntrico teórico marxista da literatura, Pierre Macherey, num texto seu de 1976, intitulado *Sobre a literatura como forma ideológica: algumas hipóteses marxistas*, em coautoria com Étienne Balibar, em que afirma que entende a literatura como uma prática restrita aos limites de uma língua específica, e, portanto, de uma ideologia, que define, como sistemas de ideias e discursos que “se realizam no funcionamento e na história de práticas determinadas, sob relações sociais determinadas” (MACHEREY; BALIBAR, 1976, p. 29). Logo, se a obra literária é um ato social ideológico determinado pelas conjunturas materiais de um contexto histórico específico – o que também imprime as limitações e contradições desse contexto na estrutura da obra –, a tarefa de uma crítica materialista não deveria ser a busca de um sentido oculto que a obra resiste a revelar, mas,

antes, poderia ser um estudo que busque a ênfase sobre suas lacunas, sobre seu caráter impossivelmente “fechado” e coeso. Conforme diz (ibid., 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 contradições materiais (historicamente determinadas) que os produzem e que neles se encontram sob a forma de conflitos desigualmente resolvidos.

Bem, a visão da ideologia proposta por Macherey difere bastante daquela proposta por Raymond Williams, justamente porque um incide sobre o conceito que o outro evita. No entanto, ambos concordam sobre a possibilidade de visualizar a literatura como um campo de embate de forças sociais. Na nossa análise materialista pudemos perceber o quanto aquelas obras se relacionam com uma visão que desloca o foco de análise dos centros de poder para a população moçambicana, que, todos vítimas de uma guerra que nem conseguiam compreender, estava à margem das decisões do poder. Isso nos faz pensar justamente que, todavia tenham acontecido diversas movimentações políticas e sociais em Moçambique (movimentos nacionalistas, guerrilha, independência, governo socialista, guerra civil, abertura econômica, multipartidarismo democrático), nenhuma proposta se manteve coerente no propósito de melhoria real da vida das pessoas, enfatizando a emancipação e a autonomia real dos indivíduos e das culturas a que pertencem.

Bibliografia

AFOLABI, Niyi. Quem tem medo de Ungulani Ba Ka Khosa? In: AFOLABI, Niyi (org.). **Emerging perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa**. Trenton: Africa World Press, 2010.

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano: escritas pós-coloniais**. Lisboa: Caminho, 2004.

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

ALOS, Anselmo. A ficcionalização da história moçambicana nos contos de Lília Momplé. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 3, p. 392, set./dez. 2007.

_____. Memória cultural e imaginário pós-colonial: o lugar de Lília Momplé na literatura moçambicana. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 137-158, 2011b.

_____. Os olhos da cobra verde: Lília Momplé revisita o passado colonialista de Moçambique. **Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, v. 5, n. 10, abr. 2013.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e expansão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 2005.

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.

ARRIGHI, Giovanni. A crise africana: aspectos regionais e sistêmicos do mundo. In: SADER, Emir (Org.). **Contragolpes: textos selecionados de New Left Review**. São Paulo: Boitempo, 2006.

ANDRADE, Mário Pinto de. **Origens do nacionalismo africano**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

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.

BEAL, Sophia. Child soldiers and a Civil War made murky: language and memory in Ungulani Ba Ka Khosa's Os sobreviventes da noite. In: AFOLABI, Niyi (Org.). **Emerging perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa**. Trenton: Africa World Press, 2010.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, 1996.

BRAGANÇA, Aquino de. Da idealização da FRELIMO à compreensão da história de Moçambique. **Estudos Moçambicanos**, Maputo, nº 5 e 5, 1986.

_____. O marxismo de Samora. **Três continentes**, Lisboa, nº 3, setembro de 1980.

BRÜCK, Tilman. Guerra e desenvolvimento em Moçambique. **Análise Social**, Lisboa, v. 33, n. 149, 1998.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. A questão da diferença na literatura moçambicana. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 7, out. 2004.

CABRAL, Amílcar. **A arma da teoria: unidade e luta I**. 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.

_____. **Transitions libérales en Afrique Lusophone**. Paris: Karthala, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CARVALHO, Anabela Soriano. Empresários em tempo de guerra: o caso de Moçambique, 1974-1994. **Lusotopie**, v. 1, n. XV, p. 103-118, 2008.

CASTILHO, Ataliba T.; ELIAS, Vanda Maria. **Pequena gramática do Português Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2012.

CÉSAIRE, Aimé. Cultura e colonização. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **As malhas que os impérios tecem**. Lisboa: Edições 70, 2011.

CHATERJEE, Partha. Comunidade imaginada por quem? In: BALAKRISHNAN, Gopal. **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COELHO, João Paulo Borges. As duas guerras de Moçambique. In: PANTOJA, Selma (Org.). **Entre Áfricas e Brasis**. Brasília: Paralelo 15/ São Paulo: Marco Zero, 2001.

_____. A “Literatura Quantitativa” e a interpretação do conflito armado em Moçambique (1976 – 1992). In: RODRIGUES, Cristina Udelsmann; COSTA, Ana Bénard da. **Pobreza e paz nos PALOP**. Lisboa: Sextante, 2010.

COSTA, Ricardo. Antonio Gramsci e a construção da nova hegemonia. Website da Fundação Dinarco Reis do Partido Comunista Brasileiro. Disponível em: <http://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com_content&view=article&id=8:antonio-gramsci-e-a-construcao-da-nova-hegemonia&catid=2:artigos>. Acesso em: fev. 2014.

DUARTE, Zuleide. Lilia Momplé: estórias de uma história contada com lágrimas. **Cerrados**, UnB, Brasília, v. 19, n. 30, 2010.

DUTRA, Robson. Entre revolução, infância e metáforas da nação. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 227-236, jul./ dez. 2010.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Editora UNESP/ Boitempo, 1997.

_____. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____; JAMESON, Fredric; SAID, Edward. **Nationalism, colonialism and literature**. Minneapolis: Universty of Minnesota Press, 1990.

ÉSQUILO. **Oresteia, V.1 - Agamemnon**. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

_____. **Peles negras, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. **Por la revolución africana**. Mexico (D.F.): Fondo de Cultura Económica, 1975.

FERNANDES, Adelino Jorge. Ualalapi, um talento, um sida histórico. In: **Jornal Domingo**, Maputo, 6 set. 1987.

FRY, Peter. Culturas da diferença: sequelas das políticas coloniais portuguesas e britânicas na África Austral. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 29/30, 2003.

_____. Pontos de vista sobre a descolonização em Moçambique. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 26, n. 76, jun. 2011.

GEFFRAY, Christian. **A causa das armas**: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique. Porto: Afrontamento, 1991.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

HEDGES, David (Coord.). **História de Moçambique V. 2: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961.** Maputo: Livraria Universitária, 1999.

HERNANDEZ, Leila Leite. **África na sala de aula.** São Paulo: Selo Negro, 2005.

_____. 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.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses.** Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991).** São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. **A era dos impérios (1875 - 1914).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HOUNTOUNJLI, Paulin. Conhecimento de África, conhecimento de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Lisboa, nº 80, março de 2008.

JAUARÁ, Manuel. Dilema de transição política na África lusófona: do uni para o pluripartidarismo. In: VII CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, Coimbra, 2004.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Os sobreviventes da noite.** Maputo: Texto Editores, 2008.

_____. **Ualalapi.** Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1987.

KONDER, Leandro. **A questão da ideologia.** São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____. **O que é dialética.** São Paulo: Brasiliense, 2008.

LABAN, Michel. **Moçambique: encontro com escritores.** Porto: Fundação. Eng. Antônio de Almeida, 1998.

LALÁ, Anícia; OSTHEIMER, Andrea E. **Como limpar as nódoas do processo democrático?** Os desafios da transição e democratização em Moçambique (1990 - 2003). Maputo: Konrad-Adenauer-Stiftung, 2003.

LIMA, Daniela Neves. Ualalapi: em busca do caminho perdido. In: AFOLABI, Niyi (Org.). **Emerging perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa**. Trenton: Africa World Press, 2010.

LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura acústica e letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC, 2004.

_____. Cultura acústica e cultura letrada: um sinuoso percurso para a literatura em Moçambique. In: LEÃO, Ângela Vaz. **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 24, n. 70, jun. 2009.

_____. Multiculturalism in Mozambique? **Revista Vibrant**, Brasília, n. 5, v. 2, jul./dez. 2008.

MACAMO, Elísio. A maldição do Estado: anotações sobre a trivialização do político. In: IV CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DO INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIAIS E ECONÔMICOS (IESE). Maputo, 27-28 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.iese.ac.mz/>>. Acesso em: out. 2014.

MACHEREY, Pierre. **Para uma teoria da produção literária**. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

_____; BALIBAR, Étienne. **Sobre a literatura como forma ideológica: algumas hipóteses marxistas**. Lisboa: Acádia, 1976.

MAGAIA, Albino. **Malungate**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1987.

MALOA, Joaquim Miranda. O lugar do marxismo em Moçambique. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 122, jul. 2011.

MARX, Karl; ENGELS, Fredrich. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **Textos sobre el colonialismo**. Cordoba (Argentina): Pasado y Presente, 1973.

MATSINHE, Leví Salomão. **Moçambique: longa caminhada de destino incerto**. 2011. Dissertação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MBEMBE, Achille. Art contemporain d'Afrique: négocier les conditions de la reconnaissance (entretien de Vivian Paulissen avec Achille Mbembe). **Portal Africultures**, em 02 de dezembro de 2009. Disponível em: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9028>. Acesso em: out. 2014.

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra: História e Civilizações** (Tomo I – até o século XVIII). São Paulo: Casa das Áfricas / Salvador: EDUFBA, 2009.

_____. **África Negra: História e Civilizações** (Tomo II – do século XIX aos nossos dias). São Paulo: Casa das Áfricas / Salvador: EDUFBA, 2011.

MENESES, Maria Paula. O olho do furacão? A África Austral no contexto da Guerra Fria (década de 70). In: MENESES, Maria Paula; MARTINS, Bruno Sena. **As guerras de libertação e os sonhos coloniais: alianças secretas, mapas imaginados**. Coimbra: Almedina, 2013.

_____; GOMES, Catarina Antunes. Interrogando a “Terceira África”: colonialismo, capitalismo e nacionalismo branco em África Austral. In: 5º ECAS – 2013 – AFRICAN DYNAMICS IN A MULTIPOLAR WORLD, Lisboa, Centro de Estudos Internacionais do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE – IUL), 2014.

MIGUEL, João. **Mídia, política e mercado na sociedade moçambicana: o setor televisivo**. Tese (Doutorado) - UNISINOS, São Leopoldo, 2008.

_____; BRITTOS, Valério Cruz. Comunicação e mercado: a lógica televisiva moçambicana. **Revista EPTIC**, v. VI, n. 3, set./dez. 2004.

MOMPLÉ, Lília. **Neighbours**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1995.

MONDLANE, Eduardo. A estrutura social – mitos e fatos e Resistência – a procura de um movimento nacional. Trechos de **Lutar por Moçambique** (1995). In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **As malhas que os impérios tecem**. Lisboa: Edições 70, 2011.

MOSCA, João. A agricultura de Moçambique pós-independência: da experiência socialista à recuperação do modelo colonial. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, Lisboa, n. 21, 2008.

MUNANGA, Kabengele. África: trinta anos de processo de independência. **Revista USP**, São Paulo, n. 18, jun. / jul. 1993.

NETTO, José Paulo. **O que é marxismo?** São Paulo: Brasiliense, 2006.

NGOENHA, Severino Elias. Identidade Moçambicana: já e ainda não. In: SERRA, Carlos (Org.). **Identidade, moçambicanidade e moçambicanização**. Maputo: Livraria Universitária UEM, 1998.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PEREIRA, Reina. Cassandra – profecias de morte em Agamemnon de Ésquilo. **Revista À Beira**, Covilhã, n. 7, v. 1, p. 73-103, 2007.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999.

ROSÁRIO, Lourenço do. **Moçambique, história, culturas, sociedade e literatura**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. Reconsiderando a teoria itinerante. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. **Deslocalizar a “Europa”**: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2005.

SAÚTE, Nelson. **Os narradores da sobrevivência**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

_____. Ungulani Ba Ka Khosa: “the so-called mozabican intellectuals were co-opted”. In: AFOLABI, Niyi (Org.). **Emerging perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa**. Trenton: Africa World Press, 2010.

SOUZA, Ubiratã. Ualalapi, de Ungulani Ba Ka Khosa e a história descontrolada. In: **Literatura e comparativismo contemporâneo: narrativa, poesia e cinema**. São Paulo:

Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 2013.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Escravos sem dono: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. **Revista de Antropologia**, v. 51, n. 1, jan./jun. 2008.

_____. O bom povo português: usos e costumes d'aquém e d'além-mar. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 7, abr. 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TORRANO, Jaa. A noção mítica de Khaos na Teogonia de Hesíodo. **Ide**, São Paulo, v. 35, n. 54, jul. 2012.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **As revoluções africanas**: Angola, Moçambique e Etiópia. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. 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 materialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011a.

_____. **Política do modernismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011b.

WUYTS, Marc. Economia política do colonialismo português. **Estudos moçambicanos**, Maputo, n° 1, 1980.