

## Em torno de modelos no romance moçambicano

Ana Mafalda Leite

**Resumo.** O artigo descreve algumas das especificidades do romance moçambicano, em que os novos autores de ficção, ao recriarem a sua enunciação no terreno das poéticas orais, recorrem ao modelo, iniciado pela poesia narrativa de José Craveirinha, ao *Karingana wa Karingana*. Estes novos narradores, repõem na escrita a arte griótica, e encenam estratégias narrativas que legitimam a enunciação de uma memória, cujos procedimentos retóricos, se inscrevem nas tradições locais.

### A prática narrativa em Moçambique

Durante o período colonial, o género literário mais praticado foi a poesia em Moçambique. Muitas razões podem ser evocadas para tentar explicar esse facto. Entre elas, o facto de a elite intelectual ser pouco numerosa, por via de o ensino se ter desenvolvido tardiamente na então colónia. Outra razão, prende-se ao facto de a poesia ser uma forma mais insidiosa de iludir a censura, e de mais fácil publicação, em jornais, revistas, ou antologias.

Alguns anos após a independência começam a surgir vários autores, a maioria oriundos de uma nova geração, que contribuem para o desenvolvimento da prática narrativa.<sup>1</sup> Isto acontece em meados da década de oitenta, passada quase uma década da euforia revolucionária do governo marxista de Samora Machel. Todos estes novos autores escolhem, preferencialmente, como género, o conto ou a crónica, o que é muito significativo.

A arte de narrar oral é um dos aspectos do quotidiano africano. A história é uma espécie de *medium* à conversa e funciona como *exemplum*. Conversar

não é apenas trocar ideias, antes contar histórias que exemplificam as ideias. Este acontecimento quotidiano tende a ganhar forma na literatura, como é óbvio. Por outro lado, alguns dos escritores tiveram experiência jornalística e tiraram partido dela para a escrita dos seus livros, como é o caso de Mia Couto, Elton Rebello, Calane da Silva e Albino Magaia.

Outro aspecto que permitirá ainda compreender a escolha do conto como género predilecto, radica-se no facto de o país viver, desde a independência, um processo de transformação tão rápido, e com uma realidade cultural tão multifacetada, que o conto se adapta e se revela como a prática narrativa mais adequada, tendo em conta o seus estreitos laços com a oralidade, mais acessível à edição e à leitura, e ainda, muitas vezes, à representação teatral.

Além dos autores citados anteriormente, publicaram em livro as suas narrativas: Ungulani Ba Ka Khosa, Suleimane Cassamo, Marcelo Panguana, Paulina Chiziane, Lilia Momplé, Aldino Muianga, Isaac Zita, Aníbal Aleluia. Os temas tratados são diversos, mas tentarei dar conta de alguns dos mais significativos. Além do relato de histórias do tempo colonial, o quotidiano da vida é descrito em cenas que colocam em confronto os valores tradicionais do campo, as crenças religiosas, a mundividência mítica, com os comportamentos urbanos da cidade. Outros temas recuperam aspectos da vida moçambicana no imediatamente pós-independência, ridicularizando e criticando certos comportamentos da actuação política. A ambição e a corrupção encontram o seu lugar nestes cenários.

As relações entre homem e mulher, os mais velhos e os mais novos, é um assunto que merece especial atenção, tendo em conta os valores ancestrais e os códigos antigos reguladores da sociedade camponesa, agora por vezes postos em causa por novas ideias e comportamentos menos conservadores. Um dos grandes temas é, sem dúvida, a guerra civil, a miséria e a fome, provocadas pelos muitos anos de sofrimento, e a despersonalização das personagens, a destruição dos laços clânicos pela necessidade de fugirem e se refugiarem em outras zonas. Em simultâneo, o avivar das crenças e dos valores animistas, como último recurso para a esperança.

Observa-se o retrato de uma sociedade em crise nos seus valores fundamentais. Mal saída de uma guerra colonial, entrando numa outra, civil, muitas vezes desconhecendo as causas e o inimigo. No campo foge-se, sem saber de quem exactamente, dos bandidos armados, dos ladrões que assaltam os últimos víveres dos camponeses e muitas vezes os chacinam. As crianças crescem com armas nas mãos, e este estado de sítio, mais ou menos gene-

realizado, por todo o país até meados da década de noventa, transparece, com intensidade, na temática narrativa dos escritores moçambicanos.

Em relação ao uso da língua portuguesa revelam-se maioritariamente duas tendências. Uma, para seguir uma norma relativamente estável do português moçambicanizado, através de alterações sintácticas de menor monta, e de um léxico usado no dia a dia em Moçambique, com algum léxico ronga ou changana. Uma outra tendência é a da invenção linguística, e tem por expoente o prosador Mia Couto, que imprime à linguagem do quotidiano uma dimensão poética, através de múltiplas recriações e de combinações linguísticas. Mia Couto consegue manter a simplicidade dos diálogos das suas personagens, reinventando-lhes a dimensão literária da oralidade.

Paulina Chiziane, Marcelo Panguana e Ungulani Ba Ka Khosa optam pelo recurso a uma escrita oralizada, que tenta recuperar as formas tradicionais da arte de contar, recorrendo ao uso dos provérbios, às imagens muito concretas da natureza, ao exemplos da interacção entre o mundo natural e o humano. Por vezes, o fluxo da linguagem é ininterrupto e encantatório, reaparecendo nele figurado os universos fabulosos e mágicos da imaginação mítica. A língua, apesar de não muito alterada, segue ritmos e uma lógica outra, em que o sonho, o presságio, a profecia e a adivinhação intuitiva reinam na sua lenga-lenga narrativa e na sua oratória de recitação.

Mas há outros exemplos, Suleimane Cassamo e Lília Momplé, por exemplo, investem numa arte do conto concisa e mais fotográfica, numa economia de meios, e assumem a brevidade do conto na sua total apetência. São variadas as formas de escrever ficção no Moçambique actual. A tendência para a arte do conto parece ser o grande denominador comum e o modo como os escritores readaptam a língua portuguesa, moçambicanizando-a, variam também de acordo com a estratégia e a opção de cada um.

### **Criação de uma tradição da escrita narrativa**

A grande diferença em relação ao período colonial manifesta-se hoje pelo maior número de prosadores em relação a poetas. Pode falar-se numa tradição de escrita poética, formulada na encruzilhada entre o cosmopolitismo e a nativização, de que os expoentes serão Rui Knopfli e José Craveirinha. Este último, consagrando uma escrita proteiforme, travejada pelas poéticas orais do sul, ao mesmo tempo que seduzida pelo registo culto. Desta combinatória, resultou, muitas das vezes, uma escrita em que o ritmo narrativo predomina sobre o registo fragmentário da lírica: *Karingana wa Karingana*,<sup>2</sup> era uma vez.

O achamento de uma vertente poético-narrativa, cujos fundamentos se alicerçam nas práticas orais do sul de Moçambique,<sup>3</sup> que o poeta conheceu e aprofundou, contribuíu, pensamos, para o alargamento e a localização de uma escrita, mergulhada, como a parte invisível do iceberg, nesse território cultural/oral, dinamizador e fundacional da futura escrita narrativa moçambicana.

A oscilação, ou indefinição, das estruturas poético-narrativas, a dominante de uma voz colectiva e laudatória, entre muitos outros aspectos que já tive ocasião de analisar pormenorizadamente, bem como outros investigadores e saliento, em especial, a pesquisa de Gilberto Matusse,<sup>4</sup> explicam esta recorrência à inscrição de modelos orais na poesia moçambicana, que se revela, pensamos, um dos caminhos mais aliciantes, em via de instituição, na prática narrativa pós-colonial.

Com efeito, aparentemente, com uma esporádica tradição anterior<sup>5</sup>, os novos autores de ficção, *ao recriarem a sua enunciação no terreno das poéticas orais*, recorrem ao modelo, iniciado pela poesia narrativa de José Craveirinha, ao *Karingana wa Karingana*, capaz de narrar as histórias que se multiplicam, de inverosímeis à mais crua e terrível verosimilhança. Estes novos narradores, repõem na escrita a arte griótica, o maravilhoso do *era uma vez* e, refrânica e encantatoriamente, vêm contar *a forma como se conta*, na sua terra, *encenando as estratégias narrativas*, em simultâneo à narração:

Escutai os lamentos que me saem da alma. *Vinde*, sentai-vos no sangue das ervas que escorre pelos montes, vinde, escutai repousando os corpos cansados debaixo da figueira enlutada que derrama lágrimas pelos filhos abortados. *Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro porque teho todas as idades* e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão-de nascer. Eu sou o destino. A vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo. Os cajueiros estão carregados de fruta madura, é época da vindima, escutai os lamentos que me saem da alma, *Karingana wa Karingana*. (Chiziane, *Os Ventos do Apocalipse*, 9)

É, no entanto, a publicação de diferentes romances, e escolhemos para este trabalho, um da autoria de Ungulani Ba Ka Khosa, *Ualalapi* (1987), outro de Mía Couto, *Terra Sonâmbula* (1992), e ainda *Sétimo Juramento* (2000) de Paulina Chiziane, que me parecem ser demonstrativos de novas propostas formais, reveladoras deste entrecruzamento dos géneros orais, na arte romanesca moçambicana.

Segundo algumas opiniões críticas, refiro-me, por exemplo, a Lourenço do Rosário,<sup>6</sup> o romance é uma arte narrativa com que os moçambicanos

lidam com dificuldade, e com menos competência, talvez até inabilidade. Parece-me muito discutível este ponto de vista, uma vez que o “romance” é um género, por excelência, de hibridação de formas, e, provavelmente, os moçambicanos escolhem e optam por “modelos” próprios, em via de formação, diferentes, que escapam a outros, considerados canónicos. Por isso, a leitura do romance moçambicano provoca uma certa perplexidade ou estranheza, uma vez que não se rotula ou encaixa em formas previamente conhecidas, inaugurando outras, experimentais, e menos convencionadas.

Mikhail Bakhtine,<sup>7</sup> no entanto, sublinha o carácter instável do romance como género, hoje em dia, hegemónico; como se sabe, a origem da palavra aparece na Idade Média para designar uma língua vernacular, falada, a língua vulgar, por oposição à língua latina escrita.

À l'heure de sa naissance, le roman ne tire donc pas son identité d'une forme littéraire. D'ailleurs, des récits écrits en langue romane sont très souvent rédigés en vers, comme les poèmes hagiographiques (*Vie de Saint Alexis*), les épopées écrites en laisses d'octosyllabes (*La Chanson de Roland*), ou les premiers récits de de style “romanesque” comme *Le Roman de Brut*, *Énéas*, *Le Roman de Troie*. (...) L'apparition de la prose ne modifiera pas la nature du “genre”. En revanche ce type d'oeuvre, *parce qu'il marque une rupture avec l'oralité, fonde progressivement une rhétorique nouvelle* d'où procédera le roman moderne: recours à des situations quotidiennes, souci de la vraisemblance, priorité de l'individuel sur le collectif, rapidité de la narration, goût de l'amplification. (Stalloni, 2000: 57)

Quero dizer, que os três romances – que vou utilizar neste texto como uma espécie de amostragem – tendem a explicitar “estratégias” narrativas, características da prática do romance moçambicano, cada um à sua maneira, mas convergindo numa reflexão maior sobre a nação, a cultura, as origens e o devir do Moçambique pós-colonial. Revelam, e interessa-me, em especial, este aspecto, formas específicas de formação de modelos, próprios, do romance moçambicano. O que quero com isto dizer?

**Género da enunciação, o conto,**

**Género do enunciado, o romance**

O conto,<sup>8</sup> pela sua dimensão, é uma sinédoque dos temas maiores, que apenas o romance, dada a sua amplitude de personagens e enredos, mais facilmente preenche. Mas, curiosamente, ainda aqui nos defrontamos com



uma surpresa, qualquer um dos dois primeiros autores, organiza os seus romances, tomando como base exploratória de escrita essa unidade menor, o conto. Os capítulos organizam-se com uma quase adaptação do modelo “conto.” Por seu turno, a terceira autora, Paulina, usa o conto como forma dilatatória e, em expansão, para a escrita do romance.

Podemos adiantar, o conto parece ser a forma reivindicativa cultural da oralidade e dos antecedentes da tradição narrativa moçambicana, *que invade os registos genótipos da escrita romanesca*. Embora saibamos também que o romance, enquanto género, ele próprio, tem uma estrutura indefinida, de uma *irremediável* plasticidade: “rien ne l’empêche d’utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l’essai, le commentaire, le monologue, le discours; ni d’être à son gré tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée” (Robert, 1972: 15).<sup>9</sup>

Mas, é uma forma estratégica e ironicamente utilizada, o que confere aos seus autores um enquadramento simultaneamente pós-moderno e pós-colonial. Há nos três autores essa procura de conciliação harmónica entre o legado das formas orais e a absorção de outros modelos de escrita, como, por exemplo, legado do romance latino e hispano-americano,<sup>10</sup> entre o recurso aos mais velhos detentores da oratura, das lendas e do imaginário mítico e maravilhoso, das estórias fabulosas e didácticas, e aos mais novos, que escrevem em folhas de papel o alfabeto dos novos sonhos.

Os três autores moçambicanos parecem confirmar que a categoria de “género” é uma instituição que funciona como “modelos de escrita” para os autores, e como “horizonte de espera” para os leitores (Todorov, 1978: 53). Por um lado os autores escrevem, fundamentalmente, mas não só, em função do sistema genérico que lhes é conhecido, reabsorvendo as poéticas orais, por outro lado, provocam os leitores potenciais, que irão ler em função do sistema de géneros que melhor re(conhecem).

Como se sabe, a escrita é uma importação dos árabes e dos europeus em África. Maioritariamente, a base da cultura africana pré-colonial assenta na oralidade e no regime de transmissão oral, de geração para geração, e ainda hoje essa situação se mantém nas áreas rurais e suburbanas dos países africanos. Ora, acontece que uma grande parte destes países é rural, e no caso de Moçambique, essa é uma verdade inquestionável, por isso continuam a ser predominantes as práticas da oralidade.

O “Diário de Manua,” narrativa incluída em *Ualalalpi* de Ba Ka Khosa, problematiza a valorização do legado oral. Manua é nguni, filho de Ngun-

gunhane. Tirou um curso de artes e ofícios e deixou escrito um diário, do qual o narrador se socorre para nos dar informações. Representa o assimilado, não é reconhecido pelos seus, nem pelos brancos. Transgride os valores e a tradição da sua cultura, e por isso é punido com a morte.

Manhune transmitira ao filho e ao neto de que Manua fora envenenado pelo pai, pois era uma vergonha para os nguni ver um filho seu assimilar costumes de outros povos estrangeiros(...) Matem-no na próxima oportunidade, disse Ngungunhane num dos encontros que teve com os maiores do reino. (106)

O “conto” de Khosa começa aliando a ideia de decadência do império nguni com o achado do diário. A escrita é aqui o símbolo maior da recusa da cultura tradicional, e do início do colonialismo. Repare-se ainda na referência feita a um árabe, e ao seu testemunho escrito, que complementa os registos de Manua. Estas duas personagens testemunham o início da quebra de uma tradição de oralidade.

Por entre os escombros daquilo que fora a última capital do império de Gaza encontraram um diário com uma letra tremida, imprecisa, tímida, as folhas amontoadas ao acaso, estavam metidas numa caveira que repousava entre ossadas humanas e animais... Não há referência ao seu autor, mas sabe-se que pertenceu a Manua, filho de Ngungunhane. (97) ... De 1892 a 1985, ano de sua morte, o diário nada diz, pois a folhas foram comidas pelos ratos, as letras que restaram estão soltas. Juntando as cinco letras tem-se a palavra morte. Ou temor. Ou tremo. Kamal Samade, que pela capital passou, deixou as suas impressões em árabe, escritas em folhas desordenadas. (U, 105)

A imposição da escrita numa sociedade de tradição oral, é um elemento sentido como uma forma de desequilíbrio. Tchicaya U’Tamsi, escritor congolês, afirma: “toda a civilização é um encontro sincrético de dois mundos, tão bárbaros um para o outro, quanto bárbaros um e o outro. E isto tem como resultante um novo bárbaro, tão controverso em si mesmo, que é forçosamente um ser trágico, fatal, porque habitado por duas mortes, a dois dois mundos que o criaram” (Chevrier, 1998: 68).

A implantação da escrita em África não foi um produto da evolução histórica normal e respondeu a uma necessidade imposta pelo exterior. Por outro lado, a desvalorização das formas das culturas indígenas, que caracte-

rizou a política colonial de assimilação, contribuiu para a descaracterização e rasura de valores ancestrais.

A tematização da revalorização da oralidade é uma forma de manifestar uma *recuperação simbólica*, um meio de afirmação de uma cultura, que foi subjugada pela hegemonia da escrita. Neste conto patenteia-se, de forma relativamente explícita, uma espécie de moral: o narrador, ao problematizar o significado da escrita na sociedade moçambicana, denega o seu valor, socorrendo-se parodicamente de uma estratégia temático-formal, a invenção de fontes escritas, o diário achado de Manua e o testemunho do árabe.

Verificamos, por estas razões, que a escrita do romance moçambicano procura “encenar”, *territorializar culturalmente*, essa herança, nas várias opções temáticas e formais escolhidas. A surpresa do analista residirá em constatar nítidas convergências na escolha performativa do género, recriado com sabedoria, ao lermos diferentes autores, como é o caso de Paulina Chiziane, de Mia Couto ou de Ungulani Ba Ka Khosa, e nos depararmos com *uma linha narrativa-motor, genotextual, propulsora, o conto*, ora em prática reduplicada, acrescentada e aditiva, ora num processo de alongamento, em expansão digressiva.

Semelhante característica genótipa do romance moçambicano poderá, eventualmente, confirmar alguma especificidade narrativa da ficção moçambicana, de estratégia oralizante, pela sua tentativa de articulação entre o mundo rural e o urbano, entre a mundividência mítica e a modernidade, entre o mundo fabuloso das tradições e a convivência, trágica e, ironicamente criativa, com as alterações irremediáveis, que as novas mentalidades e os novos tempos trouxeram.

### Ualalapi

Ualalapi é uma narrativa organizada em seis episódios narrativos, aparentemente independentes, do tipo conto,<sup>11</sup> e versa sobre a figura do imperador nguni Ngungunhane, que colonizou, no século passado, o que é, actualmente, o sul de Moçambique. Tal como todos os países africanos, também Moçambique viria a herdar as fronteiras coloniais, estabelecidas a partir das decisões da Conferência de Berlim.

Ngungunhane foi o último resistente às campanhas dos portugueses, quando ficou decidido que a posse das colónias deveria ser legitimada pela efectiva ocupação territorial. Este chefe nguni ficou conhecido na história colonial portuguesa, como sendo o emblema da derrota dos negros de



Moçambique. Sobre ele, e as campanhas militares que tiveram lugar no sul do país, há bastante documentação histórica.

Com o advento da independência de Moçambique em 1975, a figura de Ngungunhane foi recuperada como herói nacional e figura mítica, que representava o primeiro resistente moçambicano à colonização portuguesa, anterior à luta de libertação pela independência, levada a cabo pela Frelimo. Na sequência desta reabilitação da personagem, convém destacar, por exemplo, o empenhamento dos moçambicanos na reabilitação do “herói,” ao pediram o envio, há anos atrás, aos portugueses, dos restos mortais do imperador, que tinha sido exilado nos Açores, no fim do século passado.

Acontece que o imperador Ngungunhane era um invasor nguni, vindo que é, actualmente, a África do Sul, que ocupou os territórios do sul de Moçambique e escravizava os tsonga, grupos étnicos de Moçambique, quando os portugueses iniciaram o seu próprio processo colonial. Ungulani Ba Ka Khosa ao escrever o seu romance desmitifica e desconstrói esta figura, transformando o mítico herói, naquilo que ele era realmente, um ditador, estrangeiro e prepotente, que manteve sobre o seu domínio, escravizado, uma parte significativa do território moçambicano.

Este é o tema de que trata o romance de Ungulani Ba Ka Khosa. Nesta medida é uma narrativa histórica pós-colonial, que interroga a história pré-colonial e colonial, controversa, do actual país, Moçambique.

Os seis “contos” narram episódios, que marcam o início do reino do imperador até ao seu declínio e exílio. O protagonista só surge no último conto. Até lá, é descrito através de estórias de outras personagens, súditos ou escravos, que sofrem as sucessivas desgraças que a prepotência do imperador faz recair sobre elas; uma ténue linha diacrónica se desenvolve em torno dos vários contos, criando uma sequência que promove a queda final da personagem. Todas as estórias se alimentam de um mal incontrollável, que anuncia o fim do império. E isto deve-se às sucessivas transgressões do protagonista, que não respeita as tradições da terra que coloniza. Por isso é castigado. Sonhos, pesadelos, visões, sucedem-se em catadupa, tal como fenómenos inexplicáveis da natureza e deformações humanas.

Na narrativa/conto finais, denominado, “O Último discurso de Ngungunhane,” somos confrontados com a personagem que, antes de embarcar para a viagem que o levaria ao seu exílio, faz uma enorme profecia sobre todos os males que irão recair sobre os seus antigos escravos. O discurso relata a colonização, os efeitos da assimilação europeia, a conquista da independência

e a guerra civil que teve lugar. Esta visão apocalíptica termina, anunciando a necessidade de um recomeço: “E terão que voltar ao princípio dos princípios. Eis o que será a vossa desgraça de séculos homens.” (U., 124)

As fontes deste discurso são criadas pelo narrador, no interior da estória, que ouve um velho contar-lhe o discurso de Ngungunhane, que por sua vez ouviu a narração ao avô e, assim, sucessivamente. O narrador escuta este velho, à noite, junto a uma fogueira, com os papéis em que escreve o romance, num processo autoreflexivo do próprio acto de escrita/audição. Oscilando entre as fontes escritas, documentais, e as orais, forjadas ou reinventadas, o narrador, submeteu os seus “contos” à força do sagrado e das normas reguladoras dos tabus da sociedade pré-colonial, reiterando-lhes, na actualidade enunciativa, alguma da sua força e a necessidade do respeito e conhecimento das mesmas.

Trata *Ualalapi* de uma releitura crítica da História, mas, em simultâneo, também a herança cultural, literária e poética, e do seu reajustamento a um novo princípio, não submetido à opressão de modelos, mas à expressão livre das diferenças.

### **Terra Sonâmbula**

Este romance da autoria de Mia Couto tem como pano de fundo a guerra civil que assolou o país até 1992. É uma narrativa que se reproduz em outras histórias. Organizada a partir de uma história matriz, a de um velho e uma criança, abandonados junto a um autocarro, incendiado no meio de uma estrada, alterna essa história com uma outra, a do personagem Kindzu, que vem escrita nuns cadernos descobertos pela criança no interior do autocarro. Cada uma das histórias, a encaixada e a englobante, alternam, capítulo a capítulo em unidades narrativas isoladas, que encaixam ainda outras histórias mais pequenas, mas que sempre se complementam, através dos protagonistas, que as ouvem ou contam.

Podem considerar-se uma narrativa de viagens, as viagens escritas de Kindzu, e as do velho e da criança, através dos relatos de Kindzu. As duas narrativas acabam confluindo, as personagens da história primeira começam a viver os acontecimentos da segunda, as paisagens a misturar-se magicamente, e no final o romance termina unindo-as, ou unindo os sonhos à realidade. Quando digo que o romance é uma narrativa de viagens, confiro-lhe o sentido iniciático de aprendizagem, conhecimento e descoberta. Porque se viaja em *Terra Sonâmbula*? Quem viaja?

A viagem é da própria terra que procura encontrar-se, sonâmbula, perdida, a viagem de um país que a guerra fratricida ocupou de lés a lés. A

ausência de espaço seguro e de bússola, percorre as personagens e suas acções. Deparamos, na primeira narrativa, com uma criança, desmoriada e sem identidade, e um velho desaprendido da vida; na segunda, o jovem Kindzu quer tornar-se um guerreiro para lutar pela paz. Assistimos a um cortejo de personagens desesperançados de tudo, no entanto, através de cada pequena viagem, acontece uma nova história, uma iniciação. As diversas histórias que pontuam as viagens são essencialmente aprendizagem e fábula moralizante.

Os velhos ensinam as crenças, fazem conhecer os mitos, acontecem casos extraordinários. Só a palavra mágica parece encaminhar, e os eventos rondam o maravilhoso, a credulidade dos mitos. Os mortos falam, a natureza transmuta-se, os sonhos ganham realidade, bem como os pesadelos.

Na parte final do romance através de um sonho de Kindzu temos acesso à palavra de um feiticeiro, seguido se um séquito de centenas e centenas de pessoas que o ouvem; depois de um longo discurso onde anuncia todo o género de catástrofes, o feiticeiro termina reabilitando um novo tempo, principal, a vir: “No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente (...) Essa voz nos dará força de um novo princípio” (TS 216). Esta promessa do romance aponta para uma harmonia futura entre mortos e vivos, ou seja entre o passado e o presente, as tradições e os novos tempos.

O romance *Terra Sonâmbula*, na forma como está estruturado, executa como que uma dúlice demanda, a de um caminho narrativo, uma vez que o que se narra se mistura com o “narrado,” provando que a arte de contar ensina a viver e a sonhar, tal como acontece na sociedade tradicional, reinvestindo-se da sacralidade intemporal e educativa dos mitos e da plasticidade anímica dos sonhos.

### **Sétimo Juramento**

O romance de Paulina Chiziane de certo modo combina as propostas anteriores; é um romance mítico-histórico e de viagem, perspectivado alegoricamente; ou seja executa um processo de viagem (ou de peregrinação?) iniciático pelos meandros da cultura anímico-religiosa, recuando no tempo, no entanto acrónico, que permanece latente, incrustado no presente.

Uma história de luta entre o mal e o bem, em que as personagens não oscilam em ambiguidades comportamentais, definindo-se pelas suas acções, tal como nos contos maravilhosos; no final o agente do mal é castigado e triunfa o bem.

Um gestor de uma empresa estatal em falência, já no contexto neo-liberal, David, não querendo prescindir do seu novo riquismo, usa a feitiçaria para conseguir os seus intentos. Para tal não se inibe da sacrificar uma parte da família, entrando nos meandros de uma entrega ao mundo das práticas e rituais mágicos. A mulher e o filho apercebendo-se, aos poucos, de alguma anormalidade, que lhes invade a vida, percorrem outro percurso iniciático, voltado para o bem, a fim de combater e exorcizar as práticas de David.

Gera-se uma luta entre os espíritos ndau (a força do mal) e os nguni (a força do bem), e vencem estes últimos, através da aprendizagem a que Clemente, o filho, dedica ao conhecimento das artes mágico-espirituais para defesa da sua família. Esta luta, permite uma insidiosa leitura ideológica da luta de poderes que se trava em Moçambique, tendo em conta a figuração do Centro pelos ndaus e do Sul pelos ngunis; em simultâneo, denuncia e critica os comportamentos da burguesia urbana, que recorre às práticas feiticistas em surdina, e toda a gente sabe disso, simulando muitas vezes alhear-se da tradição.

O mundo do feitiço e dos mitos esteve sempre ligado ao comportamento sócio-cultural da maior parte dos intervenientes activos na nova estória social de Moçambique, ricos ou pobres, urbanos ou camponeses, instruídos ou analfabetos, o moçambicano, de uma forma ou de outra, conhece-o e envolve-se nele.

As viagens ao interior – e este paradigma *litoral/interior* é significativo na narrativa moçambicana – descritas no romance, metaforizam essa procura de uma representação cultural antiga, longínqua e inacessível; em Massinga, no estranho casarão assombrado e povoado de terror, a noite simboliza a descida ao inferno; quem lá vai à procura de solução para os seus problemas, representa uma elite intelectual e a burguesia com dinheiro: o jipe 4x4, o professor universitário, o padre, o gerente, o político.

Há dois movimentos no romance de Paulina, a entrada do mundo mítico, descendente, a viagem ao inferno ndau, e um outro, ascendente, a subida às montanhas na procura de um espírito nguni muito antigo, que surgem como consequência um do outro. Este movimento alegorizado, mostra que a estrutura narrativa segue uma estrutura cíclica, aproximável das narrativas orais do tipo conto, e as personagens agem de acordo com funções bem definidas, preenchendo funções de “herói,” “agressor,” representando qualidades inconfundíveis.

Uma criação romanesca que se fundamenta no conto tradicional, em as personagens cumprem papéis; exemplar, moralizadora, a narrativa deste romance

desoculta os imaginários culturais e trata-os, pela escolha narrativa, dentro da sua lógica intemporal, mítica e maravilhosa.

**Um romance, conto por conto,  
ou um conto como um romance**

As poéticas de tradição oral incluem pelo menos dois aspectos: as formas e as estruturas das literaturas orais tradicionais,<sup>12</sup> aquilo a que corresponde a noção de género, e o imaginário comum a essas tradições.

Os três romances são organizados a partir de uma estrutura narrativa oral de base, o conto (com variantes tipo fábula, alegoria, mito, provérbio), alicerçando a prática narrativa sobretudo nas *Poéticas Oraís* e suas estruturas móveis e comunicantes, promovendo, assim, a incorporação destas poéticas no cânone literário moçambicano.

As narrativas da tradição oral africana têm uma forte componente didáctico-moralizante. Isto<sup>13</sup> reflecte-se na sua estruturação, através do carácter e da sequência das suas transformações. Com efeito, algumas classificações tipológicas, destas narrativas, têm como critério fundamental o sentido da transformação, que altera a situação inicial e determina a situação final da história, e que pode ser de degradação e de melhoramento.

Deste modo, distinguem-se dois tipos básicos de narrativas, que podem combinar-se de forma variada<sup>14</sup>: as de tipo ascendente e as de tipo descendente, conforme apresentem uma transformação de melhoramento ou de degradação, respectivamente. O carácter didáctico das de tipo descendente está na punição do agressor pela transgressão das regras, enquanto que, no caso oposto, na exemplaridade heróica. A recuperação deste modelo, mais ou menos linear, está naturalmente absorvida e retrabalhada de modo poliforme, como viémos observando.

Tematicamente, os romances propõem uma releitura do presente, *Ualalapi* voltando-se para o passado histórico, *Terra Sonâmbula* redimensionando a demanda da nação em viagem, e *O Sétimo Juramento* questionando a situação religiosa, através de um regresso ao conhecimento mítico e cultural. Relatam uma visão desassomburada do país, e suas mutações pós-coloniais, questionando a identidade cultural, avançando no conhecimento dos imaginários míticos.

Os três romances colocam questões fulcrais relacionadas com a manutenção e transformação das tradições culturais e desenvolvem o tema da loucura, ou da quase esquizofrenia, sendo algumas das personagens, símbolos deste estado de perda. A conflitualidade nasce perante a ausência da memória



histórica e das práticas ancestrais, fruto das sucessivas colonizações, da guerra, da ocidentalização; as personagens debatem-se com um interior, desconhecido, ocultado, de si.

Um ponto comum parece desenhar-se neste desenrolar de contos/romance: a constatação de uma comunidade que violentamente se confronta com o seu próprio passado, enquanto herança de um desconhecimento de ser, histórico e cultural, que necessita ser preenchido e actualizado.

Parece haver, no propósito dos vários narradores, mais ou menos assumido, um objectivo didáctico e moralizante, tal como na prática comunitária da narração oral, alegorizando-se, com as muitas histórias, entre outras coisas, a crítica aos primeiros anos de independência, que tentaram obliterar as diferenças étnicas e culturais, sobre a égide de uma nação popular, marxista, um pouco alheia ao respeito pelos valores e pela religiosidade das culturas tradicionais.

Confrontos entre os mais velhos e os mais novos. Os mais novos necessitam reaprender a sabedoria transmitida ao longo de gerações, reaprender com o exemplo dos mais velhos, ou da História, e reformulá-la. Precisam de voltar a contar histórias e a entender os sentidos míticos e fabulosos, os *exempla* formadores, capaz de os reintegrar, fundamentando valores éticos e criticando o desregramento social e individual.

Desta forma se pode ler a radicalização comportamental de algumas personagens de Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa e de Paulina Chiziane: loucura, amnésia, atopia, resultantes de um desequilíbrio social e cultural. Todavia, em *Ualalapi* e *Terra Sonâmbula*, o apocalipse dá ainda lugar à promessa de regeneração, em o *Sétimo Juramento*, a entrega do espírito às forças desagregadoras do mal é combatida com a vitória.

A moralidade nas três obras parece ser similar: é necessário voltar ao princípio dos princípios, renascer, aprender a contar o presente, *conhecendo o passado*, pois só quem tem histórias para contar é que está vivo e tem memória, saber. Os romances procuram relatar, afinal, a diversidade de uma nação pluriétnica e pluricultural, onde as diferenças se reconheçam, se ajustem, tal como as diferentes histórias, entrelaçadas e nascidas umas nas outras, ou por encaixe, ou por alternância, ou por dilatação sequencial, constituindo-se, na *estrutura manifesta*, em romance.

Talvez a proposta dos autores, se me é permitido utilizar esta imagem, se baseie na formulação de uma espécie de narrativa, alegoria do país, o romance, a narrar-se, a escrever-se, organizado nos múltiplos contos, culturas e histórias. Todos eles diferentes mas, só juntos, ganhando sentido pleno.

## Notas

<sup>1</sup> A Revista *Charrua*, fundada em 1984, por Ungulani Ba Ka Khosa, Eduardo White, Hélder Muteia, Marcelo Panguana, Juvenal Bucuane, entre outros, permitiu o desenvolvimento de novas práticas de escrita, não só no campo da narrativa, como também da poesia.

<sup>2</sup> Título do segundo livro de José Craveirinha, publicado em 1974.

<sup>3</sup> No que respeita à oratura moçambicana, como já referi mais atrás, Henri Junod na obra *Usos e Costumes dos Bantos* (1974: 161) refere três tipos diferentes de género (“estilo”) no folclore tsonga: a *poesia didáctica e sentenciosa* que se encontra nos provérbios, máximas e enigmas, a *poesia narrativa* nos contos de todos os géneros e a *poesia lírica* nos cantos.

<sup>4</sup> Ana Mafalda Leite, *A Poética de José Craveirinha* (Lisboa: Vega, 1990); Gilberto Matusse, *A Construção da Imagem da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa* (Maputo: Imprensa Universitária, 1997).

<sup>5</sup> As publicações mais significativas no domínio da ficção no período colonial são os livros de contos de João Dias, *Godido e Outros Contos*, em 1950, de Luís Bernardo Honwana, *Nós Matámos o Cão Tinboso*, em 1964 e o pequeno romance *Portagem* de Orlando Mendes em 1965. Todos estes livros nos narram histórias que documentam a opressão do colonizado, e se situam no contexto da situação de discriminação racial e económica que então se vivia na colónia portuguesa de Moçambique.

<sup>6</sup> A propósito de *O Sétimo Juramento*, Lourenço do Rosário escreve: “(...) Hesito em classificar a natureza das dificuldades que encontro em Paulina: não sei se situá-las num plano meramente técnico literário dado o género escolhido, o romance, pois é sabida a dificuldade dos nossos escritores perante o romance. O ponto forte da nossa literatura situa-se na poesia e nos contos.” In *Proler* (Julho/Agosto 2001) 25.

<sup>7</sup> Mikhail Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman* (Paris, Gallimard, 1976).

<sup>8</sup> Utilizo aqui a noção de conto como narrativa curta, podendo englobar vários tipos, adequando a designação de provérbio narrativo, utilizada por E Obechina no primeiro capítulo, ou emprego alternativamente a designação conto, história ou narrativa, para designar as unidades narrativas correspondentes ao que se costuma nomear como “conto oral,” uma vez que a estrutura de grande parte dos contos, encaixados, desenvolvidos, ou elididos, nos romances, é variável no seu tamanho e espécie.

<sup>9</sup> Marthe Robert, *Roman des Origines et Origines du Roman* (Paris: Grasset, 1972).

<sup>10</sup> Cf. Gilberto Matusse, 1999.

<sup>11</sup> Primeira edição do livro (Aemo, 1987) traz a indicação “contos” na página de rosto, mas a edição de 1991 suprime essa indicação.

<sup>12</sup> O substrato cultural banto do sul de Moçambique tem afinidades entre si; assim algumas das características levantadas por Henri Junod sobre os rongs podem generalizar-se à oratura de outros povos do sul, como os changanas, chopos, suazis, zulus, entre outros.

<sup>13</sup> Cf. Denise Paulme, *La Mère Dévorante. Essai sur la Morphologie des Contes Africains* (Paris: Gallimard, 1976); nesta obra a autora distingue além do conto do tipo ascendente e descendente, o tipo cíclico, em espiral, em espelho, em ampulheta e o tipo complexo.

## Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail. *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard, 1976.
- Carlier, Christophe. *La Clef des Contes*. Paris : Ellipses, 1998.
- Chevrier, Jacques. *Littératures d'Afrique Noire de Langue Française*. Paris: Nathan Université, 1999.
- Leite, Ana Mafalda. *A Poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega, 1990.
- Loiseau, Sylvie. *Les Pouvoirs du Conte*. Paris: PUF, 1992.
- Marusse, Gilberto. *A Construção da Imagem da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Imprensa Universitária, 1997.
- Obiechina, Emmanuel. "Narrative Proverbs in the African Novel." In *Oral Tradition* 2 (Oct. 1992).
- Paulme, Denise. *La Mère Dévorante. Essai sur la Morphologie des Contes Africains*. Paris: Gallimard, 1976.
- Robert, Marthe. *Roman des Origines et Origines du Roman*. Paris: Grasset, 1972.
- Stalloni, Yves. *Les Genres Littéraires*. Paris: Nathan Université, 2001.
- Todorov, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. Lisboa: Ed.70, 1978.

Ana Mafalda Leite é Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Docência e investigação na área das Literaturas de Língua Portuguesa, nos domínios da história literária, relações comparadas e estudos pós-coloniais. Publicou, entre outros, *A Poética de José Craveirinha* (1990), *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas* (1998), *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais* (2003).