

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO

CÂNONES E PERSPECTIVAS LITERÁRIAS EM MOÇAMBIQUE



EJ Editora
UFPB

CÂNONES E PERSPECTIVAS LITERÁRIAS EM MOÇAMBIQUE





Reitor
Vice-Reitora

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Valdiney Veloso Gouveia
Liana Filgueira Albuquerque



Direção
Gestão de Editoração
Gestão de Sistemas

EDITORA UFPB

Natanael Antonio dos Santos
Sâmella Arruda Araújo
Ana Gabriella Carvalho

Conselho Editorial

Adailson Pereira de Souza (Ciências Agrárias)
Eliana Vasconcelos da Silva Esvael (Linguística, Letras e Artes)
Fabiana Sena da Silva (Interdisciplinar)
Gisele Rocha Côrtes (Ciências Sociais Aplicadas)
Ilda Antonieta Salata Toscano (Ciências Exatas e da Terra)
Luana Rodrigues de Almeida (Ciências da Saúde)
Maria de Lourdes Barreto Gomes (Engenharias)
Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Humanas)
Maria Regina Vasconcelos Barbosa (Ciências Biológicas)

Editora filiada à:



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO

CÂNONES E PERSPECTIVAS LITERÁRIAS EM MOÇAMBIQUE

**EDITORA UFPB
JOÃO PESSOA
2021**

Direitos autorais 2021 – Editora UFPB

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA UFPB.

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo e a revisão de texto/normalização desta publicação são de inteira responsabilidade do(s) autor(es).

Projeto Gráfico

Editora UFPB

Revisão Gráfica

Alice Brito

Fotografias

José Eduardo Agualusa

**Editoração Eletrônica e
Design de Capa**

Sâmella Arruda Araújo

Catálogo na fonte:

Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

P654 Pinheiro, Vanessa Riambau
Cânones e perspectivas literárias em Moçambique /
Vanessa Riambau Pinheiro. - João Pessoa: Editora UFPB, 2021.

328 p. : il. .

Recurso digital (2,7MB)

Formato: PDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN 978-65-5942-084-1

1. Literatura moçambicana. 2. Literatura africana. 3. Cânones - Literatura. 4. Teoria e crítica. 5. Análise literária. 6. Produção literária - Moçambique. I. Título.

UFPB/BC

CDU 82(679)

Livro aprovado para publicação através do Edital N° 01/2020/Editora Universitária/UFPB - Programa de Publicação de E-books.

EDITORA UFPB

Cidade Universitária, Campus I

Prédio da Editora Universitária, s/n

João Pessoa – PB

CEP 58.051-970

<http://www.editora.ufpb.br>

E-mail: editora@ufpb.br

Fone: (83) 3216.7147



SUMÁRIO

Prefácio	7
Um cânone em formação: reflexões iniciais	12
A formação literária das literaturas pós-europeias	25
Nacionalismo, ideologia, imprensa e Literatura de combate na formação inicial do cânone em Moçambique	43
Moçambique e o isolamento do Índico.....	50
Questões de fronteiras e transnacionalidades: Rui Knopfli, Mia Couto e Ana Mafalda Leite.....	55
A condicionante exógena como legitimador literário em Moçambique.....	69
Entrevista com Mia Couto	85
Entrevista com Paulina Chiziane.....	108
Entrevista com Marcelo Panguana.....	126
Entrevista com João Paulo Borges Coelho	148
Entrevista com Suleiman Cassamo	170
Entrevista com Lucílio Manjate	192



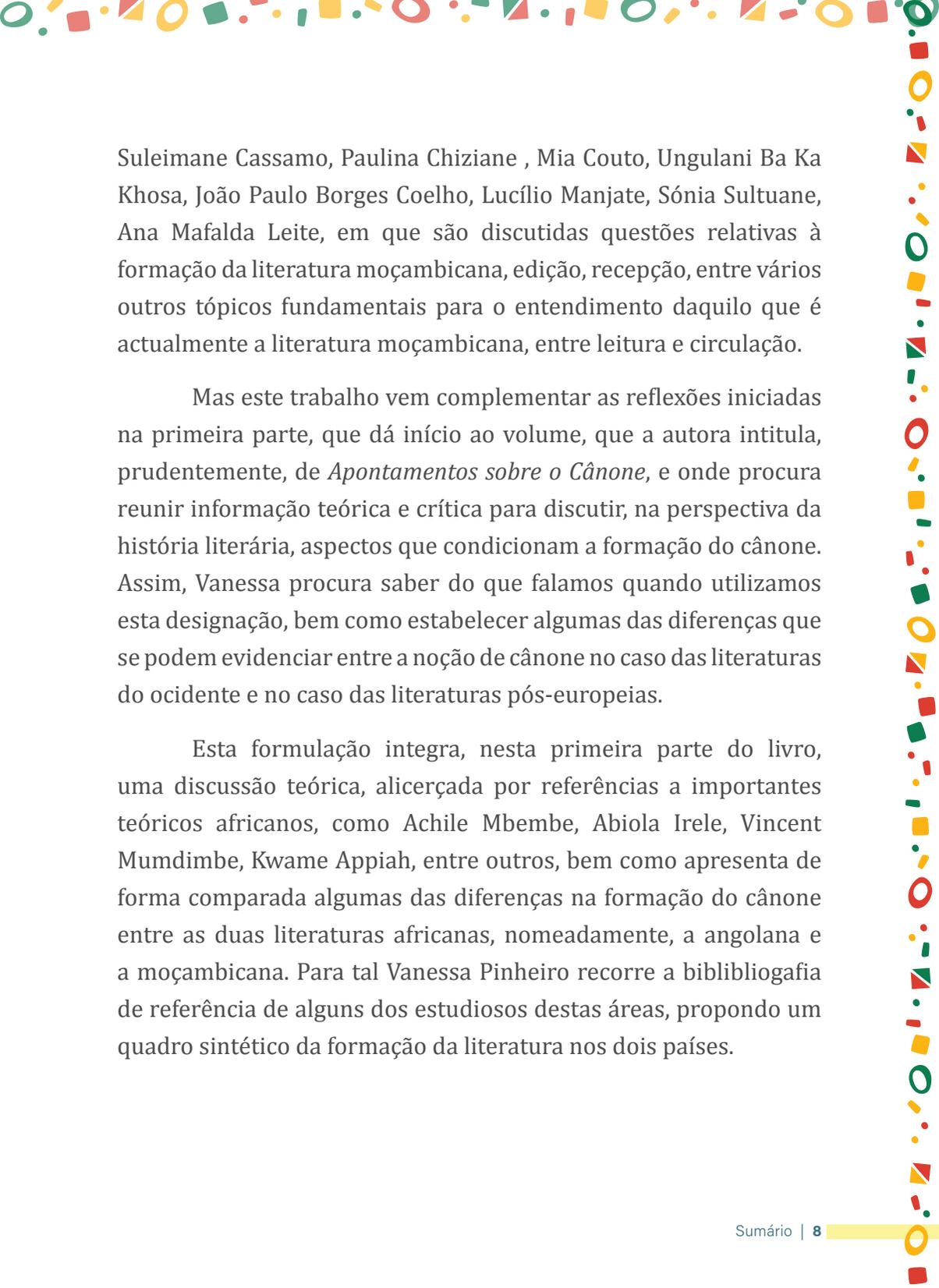
Entrevista com Ungulani Ba Ka Khosa.....	205
Entrevista com Ana Mafalda Leite.....	230
Entrevista Sónia Sultuane	253
Da morte da literatura à reinvenção literária: Amosse Mucavele, Mbate Pedro, Andes Chivangue e Hirondina Joshua	263
As representações do corpo feminino na poesia moçambicana (Lica Sebastião, Sónia Sultuane, Melita Matsinhe, Rinkel e Deusa D'áfrica).....	293
Referências	316
Sobre a Autora.....	329

PREFÁCIO

Uma literatura em formação: cânones e perspectivas em Moçambique, foi uma pesquisa realizada na Faculdade de Letras de Lisboa, e complementado com trabalho de campo feito em Moçambique, onde a autora entrevistou vários autores e procurou reunir elementos para o livro que aqui se apresenta.

Julgo que foi uma decisão importante porque esta obra, organizada em três partes, vem, por um lado, trazer a novidade de uma reflexão mais sistematizada sobre a literatura moçambicana mais recente na terceira parte do livro, chamada *O Outro lado do Cânone*, onde se referem as obras de Andes Chivangue, Mbate Pedro, Sangare Okapi, Hirondina Joshua, entre outros autores, bem como faz uma trajetória das principais publicações de revistas e movimentos literários, que tiveram lugar a partir do início do século XXI. Com efeito, partindo da discussão sobre a “morte da literatura moçambicana” que no dealbar do novo milénio suscitou polémica, Vanessa Riambau, de forma sintética, apresenta um panorama dos desenvolvimentos que a produção literária dos mais jovens encetou desde então.

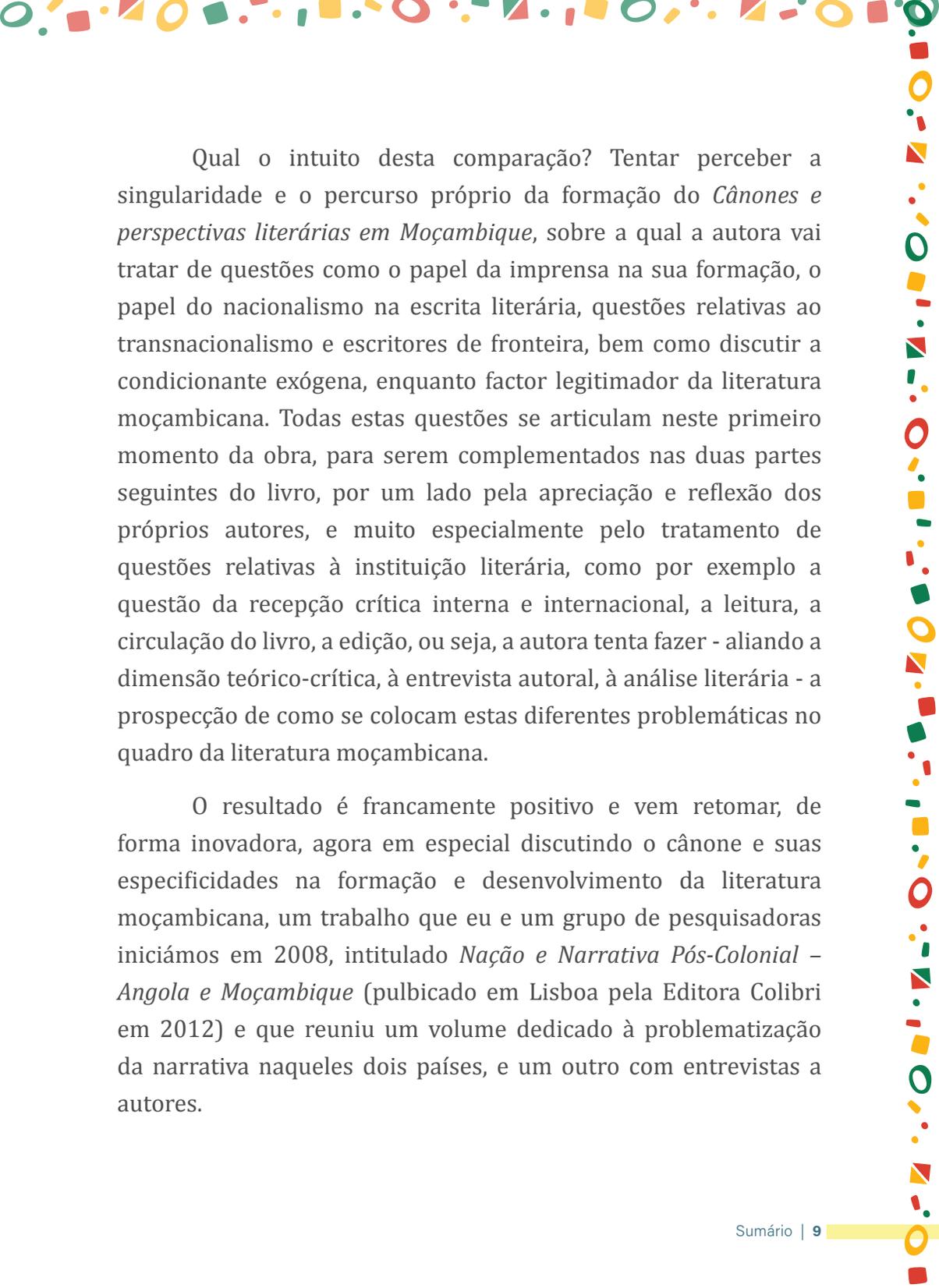
Na segunda parte da obra, intitulada *A Voz dos Autores*, debate-se a perspectiva autoral relativa às características, formação e especificidades da literatura moçambicana, que é constituída por um conjunto de entrevistas a escritores como Marcelo Panguana,



Suleimane Cassamo, Paulina Chiziane , Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa, João Paulo Borges Coelho, Lucílio Manjate, Sónia Sultuane, Ana Mafalda Leite, em que são discutidas questões relativas à formação da literatura moçambicana, edição, recepção, entre vários outros tópicos fundamentais para o entendimento daquilo que é actualmente a literatura moçambicana, entre leitura e circulação.

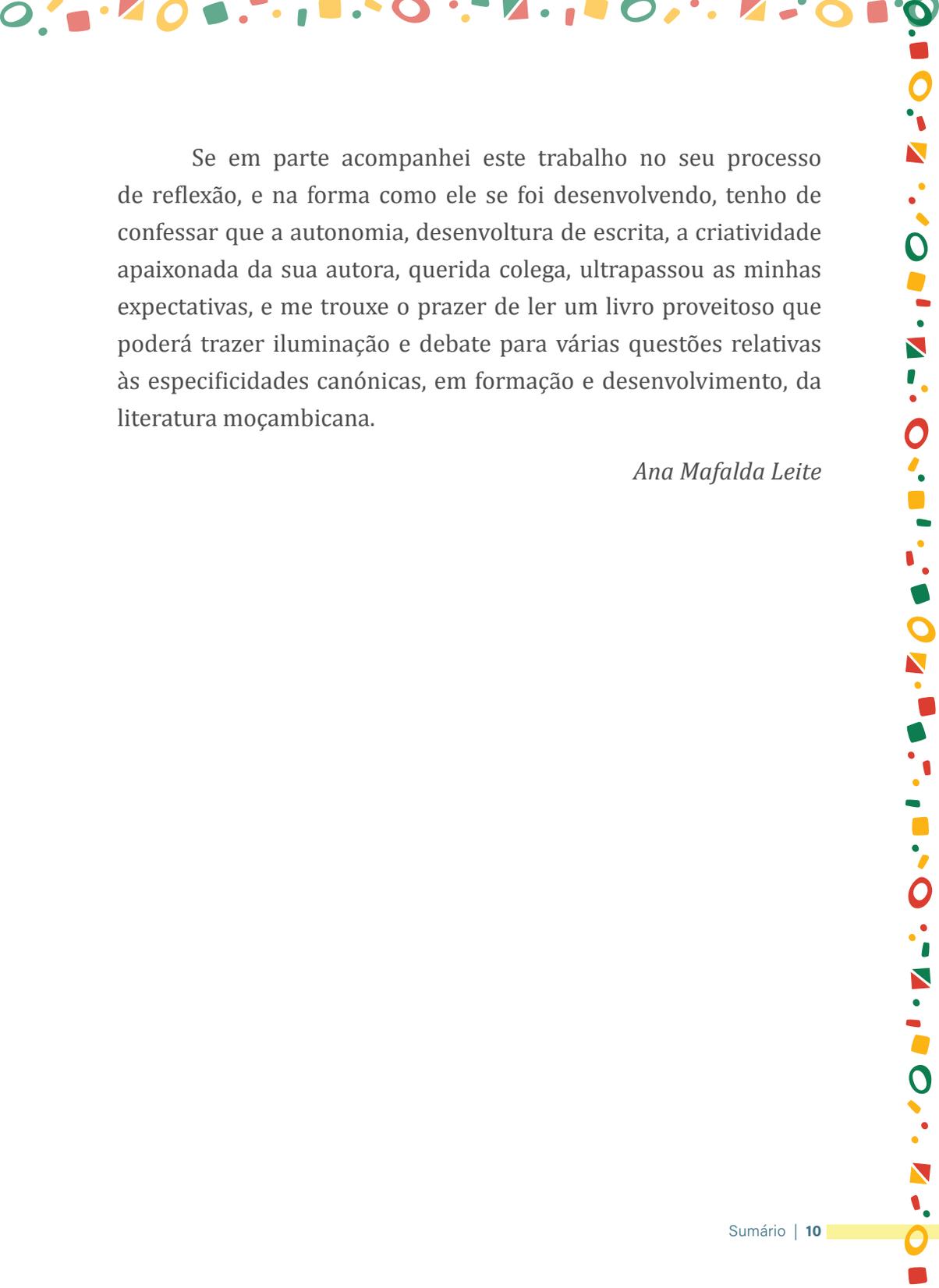
Mas este trabalho vem complementar as reflexões iniciadas na primeira parte, que dá início ao volume, que a autora intitula, prudentemente, de *Apontamentos sobre o Cânone*, e onde procura reunir informação teórica e crítica para discutir, na perspectiva da história literária, aspectos que condicionam a formação do cânone. Assim, Vanessa procura saber do que falamos quando utilizamos esta designação, bem como estabelecer algumas das diferenças que se podem evidenciar entre a noção de cânone no caso das literaturas do ocidente e no caso das literaturas pós-europeias.

Esta formulação integra, nesta primeira parte do livro, uma discussão teórica, alicerçada por referências a importantes teóricos africanos, como Achile Mbembe, Abiola Irele, Vincent Mumdimbe, Kwame Appiah, entre outros, bem como apresenta de forma comparada algumas das diferenças na formação do cânone entre as duas literaturas africanas, nomeadamente, a angolana e a moçambicana. Para tal Vanessa Pinheiro recorre a bibliografia de referência de alguns dos estudiosos destas áreas, propondo um quadro sintético da formação da literatura nos dois países.



Qual o intuito desta comparação? Tentar perceber a singularidade e o percurso próprio da formação do *Cânones e perspectivas literárias em Moçambique*, sobre a qual a autora vai tratar de questões como o papel da imprensa na sua formação, o papel do nacionalismo na escrita literária, questões relativas ao transnacionalismo e escritores de fronteira, bem como discutir a condicionante exógena, enquanto factor legitimador da literatura moçambicana. Todas estas questões se articulam neste primeiro momento da obra, para serem complementados nas duas partes seguintes do livro, por um lado pela apreciação e reflexão dos próprios autores, e muito especialmente pelo tratamento de questões relativas à instituição literária, como por exemplo a questão da recepção crítica interna e internacional, a leitura, a circulação do livro, a edição, ou seja, a autora tenta fazer - aliando a dimensão teórico-crítica, à entrevista autoral, à análise literária - a prospecção de como se colocam estas diferentes problemáticas no quadro da literatura moçambicana.

O resultado é francamente positivo e vem retomar, de forma inovadora, agora em especial discutindo o cânone e suas especificidades na formação e desenvolvimento da literatura moçambicana, um trabalho que eu e um grupo de pesquisadoras iniciámos em 2008, intitulado *Nação e Narrativa Pós-Colonial – Angola e Moçambique* (publicado em Lisboa pela Editora Colibri em 2012) e que reuniu um volume dedicado à problematização da narrativa naqueles dois países, e um outro com entrevistas a autores.



Se em parte acompanhei este trabalho no seu processo de reflexão, e na forma como ele se foi desenvolvendo, tenho de confessar que a autonomia, desenvoltura de escrita, a criatividade apaixonada da sua autora, querida colega, ultrapassou as minhas expectativas, e me trouxe o prazer de ler um livro proveitoso que poderá trazer iluminação e debate para várias questões relativas às especificidades canónicas, em formação e desenvolvimento, da literatura moçambicana.

Ana Mafalda Leite



APONTAMENTOS SOBRE O CÂNONE





Um cânone em formação: reflexões iniciais

Harold Bloom, em *A formação do Cânone Ocidental* (1994), propôs explicitar a importância do cânone ao longo da historiografia literária ocidental. Partiu do pressuposto de que este é, por natureza, arbitrário; definido por poucos, aplicável por muitos. Para o autor, o cânone serve para fixar determinados modelos de excelência literária a partir de critérios estéticos – nunca ideológicos – representativos de um determinado momento histórico e cultural. Ou seja, segundo o teórico, a consagração literária passa por sua completa autonomia estética. A fim de selecionar seu panteão literário, o estudioso se valeu de seu conhecimento, restrito basicamente à Europa e aos Estados Unidos, e teceu parcas considerações acerca de literaturas de países periféricos, como Brasil e Argentina. Naturalmente, o recorte é feito com base nas limitações do próprio Bloom em relação à literatura escrita e/ou traduzida em língua inglesa. Entretanto, seus escritos voltaram a suscitar questões latentes acerca da constituição do cânone.

Segundo artigo de Jaime Guinzburg (2004), as acepções de Bloom são pautadas em um profundo narcisismo, que utiliza duas mediações basilares: o valor inerente das obras escolhidas e o valor

da modalidade de leitura defendida. Ainda segundo o pesquisador, o narcisismo penetraria a lógica do saber produzido e rigorosamente operaria em direção à delimitação precisa da incongruência entre ego e alteridade. Outros críticos posicionaram-se, ora a favor, ora contra o cânone ocidental de Bloom. De qualquer maneira, a reverberação da discussão trouxe novos pontos de tensão para esta já ostracizada querela.

Originalmente, o cânone veio da tradição bíblica e detém o valor de ser suporte de verdades. Via de regra, teria começado a partir dos meados do século XVIII, representando um catálogo de autores aprovados ou autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais (BLOOM, 1994). Sua instituição pressuporia, grosso modo, a existência de critérios de valor identitários e estéticos representativos de determinado período da sociedade, e sua estabilização supõe a passagem de tempo a partir da filtragem realizada pela consciência coletiva que o assimilou. Geralmente, a constituição do cânone representa uma ode aos escritores do passado; não por acaso, a maioria dos autores ditos canônicos estão mortos. “Confio mais nos mortos do que nos vivos (Hazlitt *apud* Bloom, 1994, p. 499)”.

É notória a arbitrariedade do cânone: como toda convenção, presta-se a determinado fim. Em sua fundamentação, não se buscam perspectivas interculturais ou pluralizantes. Em sua construção, ademais das orientações estéticas, critérios outros são mensurados, como a manifestação ou não da orientação sócio-ideológica vigente naquela sociedade, a representação de valores geracionais e a consonância com outros textos pertencentes ao mesmo momento sincrônico. De acordo com a pesquisadora Ana Maria Martinho (2001), o cânone possui uma base essencialista e não se funda realmente numa dimensão de alteridade ou de construtivismo, mas na perspectiva de uma norma centrada na definição de critérios sociais e coletivos. Kermode (1991), por sua vez, insiste no caráter institucional, convencional e historicamente variável dos cânones, ainda que reconheça que estes perpetuam valores estáveis e atemporais, o que permite ao próprio cânone validar os consensos interpretativos de uma instituição. O estudioso argentino Walter Mignolo (1991) ratifica essa assertiva ampliando-na, pois aposta na mutabilidade do cânone. Para o teórico, a formação do cânone no seio dos estudos literários é entendida como uma manifestação da necessidade da comunidade humana de estabilizar seu passado, adaptar-se ao presente e projetar seu futuro; uma das funções principais da formação do cânone (literário ou não) seria, portanto, garantir a estabilidade e a adaptabilidade a uma determinada comunidade. Entretanto, “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, como diria Camões; Mignolo afirma que, apesar do cânone ganhar visibilidade através da crítica, ele só vai adquirir legitimidade a partir dos leitores comuns, que vão reforçar ou

mudar a tradição. Ainda segundo o autor, não é a sobrevivência da crítica que define a canonicidade, mas a sobrevivência do objeto a comentários mutáveis. De certa forma, esta afirmação desconstrói o conceito *naïf* de Bloom, que pretende, à maneira anti-bakhtiniana, estabelecer uma leitura crítica visando à neutralidade dos signos. Mignolo (1991) tem consciência de que toda consideração sobre um esquema canônico o é em contextos sócio-históricos determinados.

Na medida em que compreendemos a amplitude histórica do cânone, percebemos que seu caráter normativo não pode ser analisado de forma objetivamente neutra, já que inculca valores que lhe são absorvidos. Dessa forma, podemos observar a dimensão inerente de seu engajamento ideológico – manifesto tanto em sua representação quanto na sua própria negação e/ou ausência. Ou seja, antes mesmo de adentrar na reflexão acerca das literaturas africanas, é mister relativizar a formação do cânone no Ocidente. Afinal, compreendemos que a canonicidade mostra-se antes no conjunto de padrões sociais e representações sócio-culturais que lhe são subjacentes do que no texto propriamente dito. Concordamos com Zohar (1990) quando afirma todo cânone resolve-se enquanto estrutura histórica, o que o converte em cambiante e sujeito aos princípios reguladores do sujeito ideológico, individual e coletivo que o postula.

Portanto, se partirmos do pressuposto de que existe um substrato político e ideológico que atua na definição dos cânones e que este fato, por si só, colocaria o cânone em suspeição, podemos imaginar como este fator adquire relevância ao se

tratar de literaturas produzidas em países africanos de recente descolonização, nos quais o processo de constituição literária ainda estaria em vias de consolidação.

Se tomarmos como verdade o pressuposto de que a literatura constitui-se a partir da representação da sociedade, tal qual nos afirma o conceito aristotélico de mimesis, podemos inferir que o cânone pretende fixar valores considerados representativos de determinada época histórica e/ou cultural, buscando estabelecer uma relação de identificação com determinado país que o representa. Para que esta relação seja estabelecida, entretanto, é necessário que os textos situados na mesma perspectiva diacrônica sejam afins, coadunem-se de tal forma que sua bacia semântica possa ser reconhecida como paritária e homogênea. Entretanto, não raro, isso pressupõe ignorar as diferenças e simplificar o passado, tornando passível de representação uma imagem confortavelmente adequada ao estereótipo monocultural que se pretende homologar socialmente.

Cabe-nos a seguinte questão: será que podemos utilizar os mesmos critérios que consagraram a literatura ocidental ao longo dos séculos para valorar a produção literária emergente pós-europeia? Como uma nova querela entre antigos e modernos, a formação do cânone das literaturas pós-europeias ainda está em xeque e suscita muitas reflexões.

Ao concordarmos com a aceção de Kermode (1991) acerca da variabilidade do cânone, também acreditamos na ampliação

deste espectro no sentido conceitual. Compreendemos que o padrão utilizado para definir a constituição do cânone no Ocidente não pode ser aplicado *ipsis litteris* na classificação de obras literárias produzidas em África. Faz-se necessário, outrossim, descentralizar o cânone da perspectiva ocidentalizada, ampliando sua abrangência a partir de um olhar menos diacrônico e homogêneo, na medida em que estamos falando de literaturas recém- constituídas, ou melhor dizendo, de nações recém formadas.

Em primeiro lugar, não podemos esquecer de que em África a cultura é tradicionalmente oral. Ana Maria Martinho (2001) relata a complexidade da formação do cânone em África, já que existem duas tradições – a oral e a escrita – que evoluíram em oposição uma à outra. Só este fator, por si só, já singulariza essa literatura em relação às de autoria ocidental.

Pires Laranjeira (2005), por sua vez, enumera outras singularidades, ao relatar que não se pode tomar a acepção de Harold Bloom aplicada a África: o crítico norte-americano estabelece o cânone ocidental a partir de um número muito seletivo de obras- primas resistentes ao tempo. Em um país africano recém-independente e carenciado de educação e cultura, o cânone literário não teria condições de ser estabelecido a partir de um reduzido número de obras em um período tão curto. Ademais, cada país africano tem particularidades que devem ser observadas para que se compreenda porque determinadas obras se consolidam em detrimento de outras que lhe são contemporâneas.

Destarte, é válido distinguir, conceitualmente, o cânone ocidental do cânone pós-colonial. Enquanto aquele se vale de critérios estáveis e de uma perspectiva diacrônica, este leva em conta a mutação das identidades cambiantes – celebrações móveis, segundo Hall (2011) – e a recente reconfiguração social das sociedades pós-independência. Segundo Pires Laranjeira (2005), o cânone pós-colonial tende a erigir novos temas e discussões e a reiterar antiquíssimas posturas anti-poder. Dessa forma, há aspectos que não podem ser olvidados: a existência, por um lado, de uma literatura de influência oral que ainda está em processo de formação; e todas as fases pelas quais esta literatura passou até ganhar legitimação externa. Entretanto, a quem interessa e como se processa essa legitimação externa?

Boaventura de Sousa Santos (2010) afirma, a propósito do tema, que o colonialismo foi também uma dominação epistemológica, que relegou os saberes locais a um espaço de subalternidade. O pesquisador afirma ainda que importa desfamiliarizar a tradição das monoculturas do saber, como se essa desfamiliarização fosse a única familiaridade possível. Acreditamos que essa desfamiliarização deva ocorrer tanto interna quanto externamente já que, mesmo após a descolonização, a necessidade de apropriação do saber sobre África não foi devidamente superada. A nigeriana Amina Mama (2010) constata: a maior parte do que é recebido como conhecimento acerca de África é produzido no Ocidente.

Cabe aqui uma reflexão: a fim de legitimar-se como autônoma frente ao mundo ocidental, uma das vias de esta produção literária objetiva ressignificar elementos culturais tradicionais; entretanto, esta sociedade, ocidental e globalizada, é a principal consumidora desta literatura. Temos, então, dois aspectos a serem observados: por um lado, a necessidade de autolegitimação; por outro, a consolidação de uma literatura, que não acontece apenas de forma endógena.

Em relação a este primeiro aspecto a ser observado, recorreremos ao congolês Mudimbe (2013), que possui uma importante reflexão acerca do tema: o estudioso afirma que há um “espaço intermédio” existente em África, situado entre a reificação do primitivo e a problemática da modernidade, e que revela a forte tensão entre a modernidade - que é frequentemente uma ilusão de desenvolvimento -, e uma tradição que, por vezes, reflete uma imagem empobrecida de um passado mítico. Alienada ao resgate de um passado pré-colonial inventado, a literatura africana, ao pretender legitimidade, autentica-se como o discurso que “se constrói como ficção do Outro”.

Achille Mbembe (2014a) complementa esta assertiva, pois considera que existe um aparato próprio do sistema colonial que parece impor ou insinuar, mesmo aos que pretendem rechaçá-lo, a existência de um discurso preexistente que o condiciona à imitação de si próprio, ou seja, a um simulacro. Neste sentido, os temas ditos locais não seriam, como comumente se poderia atribuir, responsáveis pela reafirmação da identidade africana no mundo

ocidental, mas corresponderiam ao reforço desta estereotipação que se pretende evitar. Assim, para o autor, a identidade negra só pode ser problematizada enquanto “identidade em devir”.

Estes preceitos vão ao encontro do pensamento do crítico ganês Anthony Appiah (1997), segundo o qual devemos renunciar à ideia de que existe uma África mítica na qual as culturas se interrelacionam. Assim sendo, seria mister considerar cada país com suas próprias especificidades, sabendo que todos, em algum momento de sua história, farão a busca para redescobrir sua cultura e “(re)inventar as tradições”.

Da mesma forma, ademais do exotismo ser tema de interesse externo à África, podemos inferir que, de forma geral, os mundos euro-americanos reduzem não só a temática da literatura africana às de cunho essencialista, mas também definem a raça de seus escritores. Segundo o já citado pensador camaronês Achille Mbembe, o negro e a raça têm significado a mesma coisa nos imaginários etnocêntricos. Assim, ao restringir as pessoas a uma questão de aparência, “outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada.” A raça negra torna-se, portanto, a reificação do exótico, ou, em outras palavras, uma “zoomorfização¹” consentida culturalmente.

1 Segundo aceção de Francisco Noa (2002), crítico moçambicano.

E como insere-se o receptor da literatura neste contexto? O leitor, seja qual for seu país de procedência, é de suma importância, já que atua enquanto consumidor de valores. É passível de percepção o facto de o leitor leigo sucumbir à dimensão simbólica e cultural dos valores estéticos reificados através da produção literária de cunho essencialista ou tradicional. A literatura, dessa forma, torna-se capital simbólico, na medida que a máxima legitimação cultural implica em capital econômico. Neste sentido, nos alicerçamos na teoria de campo intelectual de Pierre Bordieu (1996), nomeadamente o conceito de capital simbólico, ou seja, tudo aquilo que confere valores culturais e nos permite identificar os agentes no espaço social. Todo ato narrativo revela conexão entre o sujeito individual e suas relações sociais, o que envolve um investimento simbólico pelo sujeito que não é completamente controlado por ele. Não podemos, portanto, negar as implicações sociais repercutidas a partir da literatura, nem os por ela gerados.

Ao atribuir aspectos de origem essencialista na base das literaturas africanas, o cânone que se estabelece firma-se como um discurso identitário definido, prioritariamente, pela sociedade ocidental. Entretanto, como já foi referido, esta identidade também é forjada, na medida em que é uma imitação de si; outrossim, também espelha uma imagem distorcida ao mundo euro-americano. O estudioso Mudimbe (2013) ratifica esta assertiva, ao argumentar que os discursos sobre as realidades africanas foram gerados à margem dos seus contextos de origem, e que tanto seus eixos quanto sua linguagem têm sido limitados pela autoridade de sua

exterioridade, o que lhe retira a densidade e lhe confere um cariz artificioso. Neste sentido, cabe citar o questionamento feito pela estudiosa Ana Mafalda Leite (2013): De que lugar teórico escreve a crítica e quais são os critérios utilizados para julgar o mérito das literaturas pós-europeias?

O filósofo congolense Mudimbe (2013) contribui com esta questão, ao afirmar que o cerne da questão é que, até agora, tanto os intérpretes ocidentais quanto os analistas africanos têm usado categorias e sistemas conceptuais que dependem de uma ordem epistemológica ocidental. Mesmo nas descrições “afrocêntricas” mais evidentes os modelos de análise referem-se, explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, à mesma ordem. Ou seja, as análises partem da perspectiva ocidentalizada.

Leite (2013) complementa esta ideia ao afirmar que há muitas atitudes subjacentes nas formações discursivas em relação a África. Dentre elas, destaca a de cunho paternal, com evidentes resquícios coloniais, revelando um olhar exterior que encara o outro com distância e tolerância, mas não lhe reconhecendo, de fato, maturidade e autonomia.

Entretanto, há um processo complexo envolvido na estrutura deste paternalismo pós-colonial; não podemos reduzi-lo ao mero antagonismo de partes. Concordamos com Leite (2013), que ressalta que se deve evitar uma visão dicotômica da história em África, a fim de se buscar uma perspectiva mais neutra dos factos. Quando a escritora moçambicana Paulina Chiziane afirma, em

entrevista, que é preciso “descolonizar as mentes”, certamente ela se refere aos dois lados do sistema colonial. O estudioso marfinense Hountodji (2002) indica que a incapacidade de descolonizar a vida intelectual é uma externalização persistente da pesquisa acadêmica africana, que homogeneiza e simplifica o complexo continente africano.

É mister, portanto, descobrir uma via de escape que permita que a vida intelectual, produzida dentro de África, venha a ser descolonizada, num trabalho que atue a partir da destereotipação endógena a fim de influenciar a perspectiva falhada da dominante exógena. Talvez caiba aqui a questão formulada pelo já citado filósofo Hountondji (2010, p.118): “Quão africanos são os estudos africanos?” E ainda: qual é o papel do respectivo país de origem na definição do cânone literário?

Acreditamos, portanto, que é oportuno dar visibilidade às vozes locais, para que estas possam refletir a respeito de seu processo de formação literária e de suas obras basilares. Adotar como pressuposto os conceitos de Bloom ou outros similares seria, em “termos epistemológicos e conceituais, admitir a autonomia do valor estético, o descomprometimento da crítica com a sociedade e a concordância com a autoridade estética do gênio” (GUINZBURG, 2004, p.12). Neste sentido, concordamos com Candido (1991) quando este constata que, ainda que a imanência do texto deva ser respeitada, não pode ser dissociada do tripé escritor-obra-leitor, bem como do papel de cada um desses atores no sistema literário.

O propósito de nossa pesquisa, após relativizar o conceito de cânone aplicado à literatura pós-europeia, será explanar os diversos fatores que concorreram à formação do cânone, citados *en passant* neste capítulo introdutório. Analisaremos a constituição do sistema literário em países como Angola e Moçambique, bem como observaremos os fatores que atuaram em sua consolidação, como o nacionalismo, a ideologia, a imprensa e a Literatura de Combate. Prosseguiremos delinendo contornos próprios referentes ao país africano pesquisado até chegarmos às questões entre moçambicanidade e transnacionalidades literárias. Por fim, discutiremos alguns fatores externos que contribuem para legitimar a literatura consumida do país africano.

Na segunda parte deste livro, daremos voz aos próprios escritores moçambicanos que, a partir de seu local de enunciação, tecerão seus comentários acerca dos diversos fatores que auxiliam à consolidação da literatura em seu respectivo país. Por fim, para não incorreremos no caráter excludente que constitui a falácia canônica ocidental, faremos um breve panorama da novíssima literatura produzida em Moçambique, destacando poetas e temáticas cujos nomes são pouco conhecidos no Brasil.



A formação literária das literaturas pós-europeias²

1 - Do sistema literário

O crítico brasileiro Antonio Candido (2014), no prefácio de sua clássica obra *Formação da literatura brasileira*, tece algumas considerações sobre o que ele considera ter sido o processo de formação da literatura no Brasil. Para tal, ele distingue o sistema literário das manifestações propriamente ditas. O estudioso afirma:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de *decisivos* os momentos estudados, convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase (...).Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de

2 Este texto é uma versão do artigo publicado na revista **Acta Scientiarum** (2018, v.40, n°1) com o título “A formação do sistema literário pós-colonial: apontamentos sobre a consciência geracional em Angola e Moçambique”.

público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (Candido, 2014, p.23)

De acordo com o teórico brasileiro, o Barroco não faria parte do sistema literário brasileiro, pois não teria influenciado a geração árcade seguinte. O movimento, que contou com os autores Gregório de Matos Guerra e António Vieira, teria sido ostracizado, tendo existido literariamente (em perspectiva histórica) somente a partir do Romantismo, quando foi redescoberto; e só depois de 1882 pôde ser devidamente avaliado. Antes disso, não influiu, não contribuiu para formar o sistema literário brasileiro.

Se tomarmos como verdade a posição do autor, que defende que a existência de um sistema literário reivindica como requisito a necessidade de uma organicidade entre os autores e períodos literários na qual a relação autor, obra e público se dê de forma coesa, de que forma países africanos de formação nacional e literária recente como Angola e Moçambique se articulam neste quadro? Como tais países se definem literariamente? Para adentrar nesta reflexão, é mister voltar às origens da literatura nos respectivos países³.

3 Optamos por nos deter em Angola e Moçambique de forma comparativa por estes serem os países africanos de língua oficial portuguesa com maior expressão literária.

Para iniciar esta discussão, entretanto, esclarecemos que consideraremos sistema literário o conjunto de obras publicados em Angola e Moçambique com alguma periodicidade, público leitor específico, relativa continuidade e desenvolvimento entre as gerações literárias com características comuns dentro de um determinado intervalo temporal; ou seja, constitutivo de um respectivo momento literário; outrossim, salientamos que entendemos o período anterior à Independência dos países analisados - que se deu somente em 1975 -, como significativo para que possamos compreender o processo de formação deste sistema de maneira diacrônica.

2 - Da gênese literária em Angola e Moçambique

Em Angola, a literatura adquiriu relativa autonomia mais cedo. A literatura produzida em Angola começou, ainda que de forma incipiente, no século XIX, com a edição do livro de Maia Ferreira (1849), *Espontaneidades da minha alma*. Segundo Manuel Ferreira (1977, p.9), nesta obra já há um indício de alguma consciência regional, condição primeira para uma consciência nacional. Versos como “A minha terra/ Não tem virgens com faces de neve” já evidenciam uma reflexão, ainda que incipiente, sobre a alteridade, e denota um posicionamento do eu-lírico a partir de seu local de enunciação, o que é o princípio de um certo “lugar social” que os autores angolanos irão reivindicar posteriormente. Obviamente, ainda parte de uma comparação face ao modelo europeu – em especial, o português -; não obstante, estabelece parâmetros de

diferenciação que servirão de base para um futuro aprofundamento da angolanidade.

Outro nome representativo da lírica da época é Joaquim Cordeiro da Mata, que introduziu, ainda antes de Eduardo Neves, expressões da língua local, misturando-a com a portuguesa, conforma atesta o estudo de Ferreira (1977, p.11): “- Nguàmi-âmi ngana – iame/ não quero, caro senhor/ disse sem mudar de cor.” Sem entrar na polémica do complexo de subalternidade racial presente em alguns de seus poemas, não se pode negar o mérito do autor em promover uma ideia de raiz nacional.

Na narrativa, quem se destaca, ainda no século XIX, são Alfredo Troni e Pedro Félix Machado. Ambos retratam, cada um à sua maneira, camadas sociais da sociedade luandense da época, com o destaque para o primeiro, que em *Nga Mutúri* (1882) traz a inclusão de palavras locais, tal como Eduardo Neves e Cordeiro da Mata.

Nas primeiras décadas do século XX, destaca-se o romance *O segredo da morta* (1936), de Antonio de Assis Júnior, que segundo Ferreira (1977, p.52), “cuida pelo menos de abandonar a visão colonialista, furtando-se à influência poderosa do romance colonial da época, e procede à construção de personagens e ambientes correctamente movimentados nas estruturas sociais e económicas de Angola.” Chaves (1999, p.24) ratifica esta assertiva, considerando-o o romance inaugural da narrativa angolana. Entretanto, o principal responsável por consolidar a autêntica ficção

angolana é um moçambicano de nascimento, Castro Soromenho. Autor diversificado e de percepção crítico aguçada, denunciou, em suas obras, “ a repressão, os abusos da administração, o sofrimento do homem angolano explorado, e até o desencanto existencial de alguns homens da administração colonial” (Ferreira, 1977, p.53).

Outros nomes insurgiram-se na narrativa, como Óscar Ribas, Lília da Fonseca, Orlando de Albuquerque, entre outros. A década de 50 revela-se especialmente profícua para a literatura angolana, momento em que o conto e a poesia ganham destaque. Grandes nomes da literatura angolana, como Luandino Vieira, começam a publicar no final dos anos 50, e nas décadas seguintes Viriato da Cruz, António Jacinto, Alda Lara, David Mestre, Jofre Rocha, Arlindo Barbeitos, Manuel Rui, Ruy de Carvalho, Pepetela e tantos outros. Cabe ressaltar, a propósito da consciência da angolanidade, que alguns dos autores da Mensagem buscaram – a exemplo de alguns autores citados anteriormente – introduzir expressões de quimbundo, mas não apenas isso, e sim também a apropriação escrita da fala dos musseques, denotando a necessidade de reafirmação identitária. Este traço será bastante explorado posteriormente por Luandino Vieira e se tornará uma determinante em sua narrativa. É mister também salientar, a propósito da tomada de consciência nacional que se vai afirmando, a existência de uma literatura de cunho denunciatório do sistema colonial, bem como de um discurso que “nasce do período da guerra e que dele se alimenta” (Ferreira, 1977, p.44), como pode ser visto neste poema de Arlindo Barbeitos (1976):

*Oh monstro enorme
fecha nossa boca
o nosso ventre falará
abre o nosso ventre
o nosso cu falará
rebenta o nosso cu
os nossos dedos falarão
corta os nossos dedos
os nossos ossos falarão.*

Na contemporaneidade, os autores angolanos têm se expressado sobre temas variados. Luandino Vieira, grande nome da literatura angolana, influenciou as gerações posteriores a partir de sua consciência crítica e incorporação da fala popular à literatura escrita. Para Chaves (1999, p.25), os já citados Óscar Ribas, Castro Soromenho e Assis Júnior, juntamente com o consagrado Luandino Vieira, são os responsáveis pela afirmação da expressão do gênero narrativo em Angola.

Dentre os principais autores angolanos, destaca-se Artur Pestana, o conhecido Pepetela. Versátil, introduziu temas e personalidades históricas em sua narrativa, além de revisitar mitos (*Mayombe, O desejo da Kianda, Lueji – O Nascimento de um Império*) e de fazer crítica social (*Geração da Utopia, Se o passado não tivesse asas*) e política (*Predadores, O quase fim do mundo*), além de enveredar para o humor através de narrativas de cunho detetivesco (*Jaime Bunda, agente secreto; Jaime Bunda e a morte do americano*).

Outro autor representativo da atualidade é José Eduardo Agualusa. Como denotativo de singularidade, ele traz consigo a fragmentação do sujeito pós-moderno, traço que evidencia em suas obras. Seus personagens, não raro, são pessoas em trânsito, que ora estão de passagem, ora estão vivendo em um lugar onde não nasceram ou querem ir embora. Carregam consigo conflitos identitários (*As mulheres do meu pai* e *O vendedor de passados*), dificuldades em se expressar afetivamente (*Barroco tropical*, *O vendedor de passados* e *Milagrário pessoal*), medo e sensação de solidão permanente (*Teoria geral do esquecimento*).

Outro nome da narrativa angolana contemporânea, Ondjaki, também explora temáticas variadas. Em obras como *Bom dia camaradas* e *Os da minha rua*, observamos Luanda narrada através dos olhos de um menino, que presencia as desigualdades sociais e não ignora as mudanças que estão ocorrendo em seu país: a vinda dos professores cubanos e o governo local autoritário são retratados no primeiro, assim como as pequenas ilusões e alegrias de seu dia a dia no segundo.

Em *Os transparentes* (2013), a vertente crítica se intensifica: na trama, a descoberta de petróleo no subsolo da capital e a ganância dos detentores do poder causarão completa destruição, culminando numa espécie de apocalipse sem precedentes. O autor privilegia as vozes periféricas e o cenário urbano contemporâneo da capital Luanda a fim de revelar a hipocrisia social e corrupção vigente sob tom ácido, sem prescindir do lirismo que tão bem o caracteriza.

Somos os teus filhos, dos bairros de pobre, com fome com sede, com vergonha de te chamarmos mãe, com medo de atravessar as ruas, com medo dos homens somos nós, a esperança em busca da vida. (Ondjaki, 2013, p.202).

Entretanto, ainda que a narrativa angolana contemporânea se apresente diversificada, uma variável afim que podemos apontar é que se trata de uma literatura amadurecida, com seus conflitos de angolanidade potencialmente resolvidos, predominantemente urbana, e que preserva a agudeza crítica, desta vez voltada ao governo de José Eduardo dos Santos e aos desdobramentos da administração após o fim do colonialismo.

Segundo Pires Laranjeira (2005, p. 64), a literatura angolana tende, na época contemporânea, a rastrear os seus fundamentos culturais antigos, tanto em relação à ruralidade - com em Uanhenga Xitu ou Ruy Duarte de Carvalho - ou ao componente mítico-etnológico (Henrique Abrantes, por exemplo) quanto à história, como se verifica em Pepetela, por exemplo. Não obstante, ainda segundo o autor, há a presença da crítica de costumes sociais, políticos e comportamentais. Tais elementos podem ser constatados nas obras citadas anteriormente.

Em Moçambique, o processo de consolidação literário foi diverso. Não há obra significativa publicada antes do século XX, tanto na poesia quanto na prosa. Na poesia, considera-se Rui de Noronha (1909-1943) como o precursor do gênero. Outros poetas que obtiveram destaque nas décadas posteriores foram Glória de Sant'Anna, Orlando de Albuquerque, Orlando Mendes, Noémia de

Sousa, Virgílio de Lemos, Rui Knopfli. A maioria destes autores trata, com maior ou menor enfoque, a questão da raça negra e da africanidade, ainda que não haja, especificamente, uma noção de moçambicanidade (como houve, desde muito cedo, em Angola). Conforme nos relata Ferreira (1977), Glória de Sant’Anna (1964) já permite a reverberação de uma consciência de fraternidade racial e cultural:

*Meus passos breves não deixam rasto.
Teus passos fundos, fundos estão.
Mas entre o mar e o céu e os nossos passos,
a nossa humanidade é o mesmo laço
irmão.*

Ainda segundo o estudioso, Noémia de Sousa (1951) também denota, se não uma moçambicanidade, ao menos um desvelar de sua incipiente africanidade: “Eu quero conhecer-te melhor/ minha África profunda e imortal...”

Fenômeno à parte é o poeta José Craveirinha, certamente o autor que mais importância teve nas gerações literárias seguintes e um dos que mais contribuiu para que a moçambicanidade fosse ressaltada. Ferreira (1977, p.82) afirma: “A poesia de Craveirinha, sem concessões, grudada à África, ao homem africano, aos humilhados homens de cor, como que fecha o longo circuito do tópico de cor negra iniciado pelo são-tomense Costa Alegre (...), agora na glorificação.”

Já na narrativa, foi significativa a publicação do livro intitulado *O livro da dor*, do pioneiro da imprensa moçambicana João Albasini, que data de 1925. Outros autores relevantes do século XX são João Dias (*Godido e outros contos*, 1952) e, obviamente, Luís Bernardo Honwana, com o livro de contos *Nós matámos o cão tinhoso* (1964). Esta obra é considerada o marco da moderna prosa moçambicana. O conto homônimo, de uma verossimilhança perturbadora, inspirou o angolano Ondjaki (2007) a escrever, quarenta e três anos depois, o conto ‘Nós choramos pelo cão tinhoso’ na coletânea *Os da minha rua*, texto dedicado a Isaura, a menina do texto original que amava o cão tinhoso assassinado pelos colegas de escola. Esta revisitação do texto original traz à tona a percepção do menino que ouve esta história na escola desde os primeiros anos e que, à medida em que vai crescendo, sua percepção acerca da morte do cão e dos fatores que a cercam vão se tornando cada vez mais nítidos.

Na sexta classe eu também tinha gostado bué dele e eu sabia que aquele texto era duro de ler. Mas nunca pensei que umas lágrimas pudessem ficar tão pesadas dentro duma pessoa. Se calhar é porque uma pessoa na oitava classe já cresceu um bocadinho mais, a voz já está mais grossa, já ficamos toda hora a olhar as cuecas das meninas ‘entaladas na gaveta’, queremos beijos na boca mais demorados e na dança de slow ficamos todos agarrados até os pais e os primos das moças virem perguntar se estamos com frio mesmo assim em Luanda a fazer tanto calor. Se calhar é isso, eu estava mais crescido na maneira de ler o texto, porque comecei a pensar que aquele grupo que lhes mandaram matar o Cão Tinhoso com tiros de pressão de ar, era como o grupo que tinha sido escolhido para ler o texto (Ondjaki, 2007, p.133).

Ciente da importância da obra, cabe questionar: em que medida esta obra paradigmática de Honwana teria influenciado também as gerações seguintes de escritores moçambicanos?

Um pequeno adendo: a publicação desta obra, diferentemente de outra da mesma época em Angola (*Luuanda*, de 1963), não gerou a consolidação da carreira do escritor. Honwana não publicou mais nenhuma obra inédita até o presente ano, quando lançou *A velha casa de madeira e zinco* (2017), de caráter ensaístico; Luandino Vieira, por sua vez, possui dezenas de livros publicados. Cabe aqui refletir se ambos teriam o mesmo papel na continuidade geracional de seus respectivos países, ainda que seja inegável aos dois autores a relevância precursora de suas narrativas como marco da modernidade em Angola e Moçambique.

Sobre o estilo de ambos, Ferreira salienta:

Luandino Vieira, em Angola, Luís Bernardo Honwana, em Moçambique, independentemente do voo criativo de cada um, a comparação só é possível considerando a inserção em estruturas sociais violentadas (...). Porque, no resto, no domínio da linguagem, enquanto as experiências de Luandino são orientadas na construção de uma fala profundamente híbrida, sincrética, as de Honwana privilegiam o português fundamental enriquecido de aquisições linguísticas moçambicanas. (1977, p.103).

Em se tratando de narrativa do século XX em Moçambique, cabe aqui destacar ainda Orlando Mendes, autor de *Portagem* (1965), considerado o primeiro romance moçambicano. Esta tríade

citada, aliás, composta por João Dias, Luís Bernardo Honwana e Orlando Mendes, segundo Ferreira (1977, p.104), constitui a consolidação da prosa moçambicana.

Na narrativa contemporânea, destacam-se Suleiman Cassamo, João Paulo Borges Coelho, Ungulani Ba Ka Khosa, Mia Couto e Paulina Chiziane, entre outros. Na escrita destes autores, há em comum, potencialmente, a representação consciente de uma moçambicanidade, seja através de traços culturais e étnicos (contos de Cassamo, romances de Paulina Chiziane e romances/contos de Mia Couto) ou mesmo histórico-míticos (como *Ualalapi*, de Khosa, e os títulos já publicados da trilogia histórica de Mia Couto *As areias do Imperador*, por exemplo). Abiola Irele (1990), ensaísta nigeriano, afirma que os africanos procuraram estrategicamente, desde o século XIX e principalmente a partir da descolonização, a retomada de um *ethos* africano, e que a tradição se tornou o tema central a ser desdobrado nessas literaturas.

Mendonça (1988, p.44), ao analisar a trajetória da literatura moçambicana na contemporaneidade, afirma que se pode observar uma recusa aos “produtos pseudo-culturais nascidos artificialmente da aberrante situação colonial”; este dado a singulariza, já que a faz partícipe ativa deste processo de desvinculação do colonizador, fator que em Angola parece estar culturalmente superado.

3 - Dois países dessemelhantes

Sabemos que Angola e Moçambique possuem semelhanças em seu passado colonial recente, bem como em relação à guerra civil que dividiu os respectivos países, causando fraturas antes mesmo da consolidação dos mesmos em estados-nação. Entretanto, o cenário literário de ambos os países se desenvolveu de maneira diferenciada. Como referido anteriormente, o contexto literário angolano se definiu muito mais cedo do que o moçambicano. Trata-se, portanto, de um país amadurecido literariamente, cujas questões concernentes à angolanidade foram discutidas desde o final do século XIX e ‘resolvidas’ em meados do século XX. Como afirma Luandino Vieira, em entrevista a Leite, Khan, Falconi, & Krakowska (2012, p.40): “se calhar, [em Moçambique] ainda estão a discutir o que é isso de moçambicanidade, como nós discutíamos nos anos 40 o que é isso de angolanidade.” Chabal (1994, p.39) reitera esta assertiva ao descrever as fases literárias do país, considerando a última – e não podemos afirmar que já se tenha extinguido – como a “literatura da moçambicanidade ou os textos dos que estavam conscientes do processo de construção de uma literatura nacional.”

Existe, portanto, para referir uma expressão usada por Chabal, uma fase negrutidiana, de caráter essencialista - comum às literaturas africanas em seu momento inicial – que ainda se encontra em voga em Moçambique. “O que designo por negritude é simplesmente a tentativa de resgatar e proclamar a cultura indígena africana como a base para a literatura africana.” (Chabal, 1994, p. 55).

Os autores moçambicanos, como já referido anteriormente, são geograficamente diferenciados e culturalmente heterogêneos. Não podemos afirmar que não haja influência de autores predecessores locais e/ou de outros países africanos de língua portuguesa, mas sabemos que esta influência, se houve, não aconteceu com a mesma intensidade da que ocorreu em Angola, principalmente na narrativa. Em relação à poesia, entretanto, existiu uma continuidade. Autores como Noémia de Sousa, José Craveirinha e o precocemente falecido Eduardo White foram e ainda são influenciadores das gerações seguintes. “A poesia tem continuidade, não a prosa.” (Patraquim *apud* Leite et al., 2012, p.15). Chabal (1994, p.59) reitera esta assertiva, ao afirmar que “os jovens escritores parecem estar mais ligados à tradição da literatura moçambicana de poesia intimista.” José Craveirinha, principalmente, continua sendo o principal influenciador das gerações literárias que o sucederam, pois se por um lado ele lança mão a atributos negritudianos de africanidade, ele também afirma continuamente sua condição de moçambicano. Matusse (1998) afirma, em estudo sobre a produção literária do poeta, que sua poesia forneceu os moldes ideais para produzir o efeito da moçambicanidade. “A sua influência na evolução da literatura moçambicana foi e é enorme”, acrescenta Chabal (1994, p.54).

Em Angola já estão superadas algumas dessas questões: apesar do regime ditatorial e persecutório do MPLA, as querelas políticas relacionadas ao posicionamento ideológico dos escritores, sua raça ou seu país de nacionalidade não causam a ostracização

dos mesmos; diferentemente do que aconteceu com Rui Knopfli, por exemplo, mesmo a um controverso Agualusa, que não teve pudores ao achincalhar a produção poética do herói nacional Agostinho Neto, não foi questionada a origem angolana ou a qualidade estética de seus textos. Percebe-se, portanto, que os autores estão mais livres para explorarem temas sem cunho essencialista e que não necessariamente transcorram em Angola. Ondjaki, por exemplo, publicou em 2014 o livro de contos *Sonhos azuis pelas esquinas*, que se desenrola em vinte cidades de diversas partes do mundo. O referido autor, em entrevista (Leite et al., 2012, p. 111) afirma que “gostaria muito de ver chegar a época em que os autores sejam vistos meramente como autores das suas obras, e se olhe menos para essa designação semi-exótica de angolanidade ou moçambicanidade”. De acordo com Leite et al. (2012, p. 15), “a literatura angolana é percebida como um sistema, isto é como um corpo coeso, diversamente da literatura moçambicana, que, pelo contrário, seria ainda fragmentária e pouco orgânica.”

Entretanto, apesar da faceta multifacetada literária do país, a capital Luanda, caldeirão de efervescentes dualidades e de híbridas manifestações culturais, figura como principal cenário urbano da literatura pós-colonial de língua portuguesa. Nas palavras de Tania Macêdo (2008, p.13), “em sua multiplicidade, é também, a imagem símbolo de Angola.”

A representação ficcional da cidade, rica em contrastes arquitetônicos e sociais, revela-se de modo afetivo mas distópico, como se verificou, por exemplo, em *Os transparentes*, obra de

Ondjaki anteriormente referida. A capital pulsa, personificada: pode ser um corpo de artérias vastas e apertadas (p.188) ou a representação de uma mulher: “era ele que falava com a cidade ou era a cidade de Loanda, Luanda, Luuanda, que brincava de namorar com ele?” (Ondjaki, 2013, p.170).

No entanto, esta ficcionalização da Luanda não faz com que a literatura ganhe caráter essencialista; como bem explica o jovem autor em entrevista (Leite et al., 2012, p.112), “[pretendo] mostrar que o mundo interior sempre há-de levar às coisas profundas da cultura local, não é necessário forçar o processo no sentido inverso.”

Em relação à representação mimética urbana, o processo deu-se de maneira diversa em Moçambique. Maputo não se insurge como o *locus enunciativo* por excelência, e os textos geralmente se desenrolam em ambientes rurais ou cidades menores. Assim, apesar de sabermos que a maioria das histórias transcorrem no país, não podemos precisar exatamente o local onde elas se desenvolvem: libertas de delimitação geográfica, as narrativas podem explorar exponencialmente sua vocação utópica e mítica.

A obra *Antes de nascer o mundo* (2016), por exemplo, de Mia Couto, retrata o dilema do personagem Silvestre Vitalício que, após o suicídio de sua esposa, decide apagar o passado e isolar-se do resto do mundo ao lado dos filhos. A aparente distopia, na verdade, é um simulacro da idealização de um futuro melhor ao país, metaforizado através da criação de um novo *locus ideal*, como se fosse possível voltar ao Éden depois do apocalipse. Moçambique ganha, portanto,

contornos míticos, à medida que adquire a capacidade ficcional de renascer e de reinventar-se.

Neste âmbito temos, dentro do panorama africano de língua portuguesa, uma fissura entre a produção literária de Moçambique e Angola: aquela, representada por expressivos autores como Paulina Chiziane, Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto, enseja a tradição oral em suas narrativas, ressignifica o mítico e o sagrado e revela em seu substrato ideológico o desejo de (re) construir uma identidade local. Esta, por sua vez, viceja o tema da modernidade, através de suas narrativas urbanas e de tom cosmopolita (principalmente com autores como José Eduardo Agualusa e Ondjaki).

No que concerne ao aspecto temático há, contudo, uma insistência na reivindicação de valores culturais outros, especialmente em Moçambique, de que a tradição oral e suas formas fazem eco. Práticas e crenças animistas, dimensões mítico-mágicas do universo, costumes e posturas sociais são abordadas nas tramas (Leite, 2013, p. 69).

Podemos inferir, a partir do exposto, que não só a revisitação do passado e a tentativa de recuperar a essencialidade caracteriza esta literatura, e sim sua multiplicidade e a consciência de fragmentação do sujeito.

Neste ínterim, é relevante observar as perspectivas dentro da literatura pós-colonial e seus possíveis desdobramentos: por um lado, há a narrativa simbólica moçambicana, de cunho mítico, a fim de retraditionalizar a nação; por outro, há a literatura

desterritorializada angolana, emblemática deste conflito do sujeito fragmentado e sem pertencimento, ao mesmo tempo em que sente necessidade de se vincular à sua época e à sua História. Por fim, percebemos uma possibilidade de conciliação entre este sujeito histórico-tradicional que recupera seu passado ao mesmo tempo em que se insere no híbrido contexto pós-colonial.

Neste sentido, tanto Moçambique quanto Angola, apesar de autores com propostas distintas, coadunam-se na necessidade da criação de uma voz endógena que represente seu momento histórico, social e cultural que, ainda que inseridos no contexto pós-moderno global, não se obliteriza. Ainda assim, a reflexão acerca dos aspectos que compõem o processo formativo do sistema literário nos países supracitados permite-nos a busca de singularidades que nos auxiliam na percepção de elementos como a pluralidade e a heterogenia, que tão bem os caracteriza.



Nacionalismo, ideologia, imprensa e Literatura de combate na formação inicial do cânone em Moçambique

Conforme foi visto, o processo de constituição literária em Moçambique iniciou de maneira tardia, já no século XX. Ou seja, estamos falando de uma literatura que conta com aproximadamente cem anos de formação e pouco mais de 40 anos de autonomia enquanto nação. Literariamente, o que podemos delinear é uma literatura voltada inicialmente à distinção – inicialmente, da influência portuguesa para, num momento posterior, consolidar-se como autônoma. Neste sentido, vale salientar o papel da imprensa como veículo difusor das primeiras manifestações literárias em Moçambique e nos demais países africanos dos PALOP; podemos afirmar, inclusive, que literatura e imprensa foram eventos simultâneos.

O prelo foi instalado nas colônias portuguesas nas seguintes datas: Cabo Verde, 1842; Angola, 1845; Moçambique, 1854; São Tomé e Príncipe, 1857; Guiné- Bissau, 1879. Entretanto, a imprensa só se tornou mais frequente em Moçambique por volta de 1908, com a circulação do periódico *O Africano* (1908-1920), e teve continuidade com o surgimento em 1918 de *O Brado Africano*. Em 1943 aparecem os primeiros textos poéticos: Sonetos, de Rui de Noronha, e numa produção coletiva da CEI — Casa dos Estudantes do Império — nasce a coletânea *Poesia em Moçambique*, datada de 1951. Além dessas produções, encontra-se o registro das revistas *Itinerário*, de 1941, e *Msafo*, de 1952, “que recolhem uma produção heterogênea, portanto com [sem] característica de determinada fase no processo de nacionalização da literatura moçambicana” (SANTILLI, 1985, p.28). Nesse período de formação da literatura moçambicana, destacam-se poetas colaboradores de periódicos e revistas como Noêmia de Sousa, Marcelino dos Santos (Kalungano), José Craveirinha, Rui Nogar, Orlando Mendes; aparece também a literatura em prosa, a partir de 1949. *O Itinerário* publica contos de Sobral de Campos, Ruy Guerra, Augusto dos Santos Abranches, Vieira Simões, Vergílio de Lemos, Ilídio Rocha.

Segundo Oliveira (2008), as literaturas africanas encontram nos jornais do período colonial espaço profícuo de divulgação ficcional, poética, da cultura em geral e de resistência ao sistema colonialista que ignora as formas de expressão dos subjugados. Mendonça (1988) destaca ainda o período compreendido entre 1980 e 1982, em que há intensa atividade editorial de forma mais

orientada, que resulta na publicação de 12 obras da Coleção Autores Moçambicanos. Ressalta ainda a constituição da Associação dos Escritores Moçambicanos, em 1982-, bem como a importância, nos anos 70, das revistas *Caliban* e do suplemento literário da revista *Tempo*, cujo principal nome foi Rui Knopfli, e da Revista *Charrua* (1984), de Eduardo White, para a dinamização do cenário cultural no país. De acordo com a pesquisadora

Ana Mafalda Leite (2017), em entrevista concedida à autora deste estudo, em Moçambique a imprensa⁴ teve um papel fundamental, uma vez que estando os escritores moçambicanos debaixo do jugo colonial, não tinham facilidade de publicarem em livro, e o faziam em espaços literários da imprensa. “Então a imprensa, de certa maneira, fomentou ou fez a iniciação a alguns nomes fundamentais para a literatura moçambicana.”

Esta necessidade de autonomia através da literatura, como substrato ideológico para a formação do Estado-Nação, não é característica apenas de Moçambique. O ensaísta camaronês Achille Mbembe (2010), ao analisar a constituição dos nacionalismos nos países africanos, afirma que novos imaginários foram criados no período pós-colonial. Destes, duas tendências merecem destaque: a primeira, que se pauta no princípio da diferença e do reconhecimento

4 Atualmente, a imprensa moçambicana não cumpre o papel cultural de outrora. De acordo com entrevista do escritor Marcelo Panguana (2017), concedida à autora deste estudo, “num país onde há muita dificuldade de edição de livros, os suplementos culturais podiam ocupar, do meu ponto de vista, um espaço extremamente importante para as pessoas terem onde começar a escrever, tinham um espaço para publicar, e hoje não tem. E digamos que nos sentimos um pouco órfãos com a ausência dos suplementos culturais.”

de identidades particulares – o que contribui para a falácia da homogeneização cultural e da exclusão de representações locais periféricas – , e a segunda, que reconhece as singularidades mas que considera apenas a noção de comunidade e não a de indivíduo. Dessa maneira, podemos observar na representação literária destes países que emergiram do contexto colonial uma temática, de certa forma, obsessiva e restritiva, pautada ou na perpetuação do nativismo ou na necessidade de legitimar-se literariamente enquanto destino coletivo e épico da nação. Ou seja, para que acontecesse a consolidação de sua autonomia literária foi preciso, antes, que houvesse a reprodução do estereótipo colonialista. Ainda de acordo com Mbembe (2010), o nativismo é, também, uma invenção colonial, que serviu para justificar o comportamento dos colonos. Este pensamento já havia sido mencionado por Francisco Noa (2002), que afirma que a literatura colonial é uma das criações mais significativas da colonização moderna. Neste sentido, um dos maiores desafios da literatura pós-europeia é exatamente reverter este poder epistêmico colonial. África, a “casa sem chaves”, como se refere Mbembe (2010), empreende, desde a descolonização, uma reorganização de espaços, sociedade, cultura e representações.

O autor ainda menciona formas de escrita oriundas deste período pós-colonial: a primeira seria uma escrita de fusão, na qual “a voz desaparece para ceder lugar ao grito” (2010, p.180). Derivam daí as manifestações inspiradas no pan-africanismo; na literatura moçambicana, pode ser observada na Literatura de Combate, de forte cunho nacionalista. cujos maiores representantes são os

poetas Noémia de Sousa e José Craveirinha. Esta seria também a fase descrita por Noa (2002) como “doutrinária”, de forte teor ideológico e social, que sucedeu a fase “exótica” inicial da literatura em Moçambique. Ou ainda, refere-se à fase de “resistência” descrita por Chabal (1994).

Pós-75, entretanto, há que se levar em conta a ascensão do reflexo indigenista na literatura recém-independente. Moçambique encontrava-se em fase de consolidação literária. Conforme mencionado anteriormente, a reivindicação de costumes e tradições pode ser configurado como a legitimação do próprio estereótipo colonial. Como parte do projeto nacionalista da FRELIMO, a literatura consolidou-se como forma de reintegração identitária pós-descolonização. Borges (2001, p. 236) afirma que “os valores decadentes, as ideias erradas, o espírito de imitação cega do estrangeiro e a imoralidade eram entre as sequelas do colonialismo, as mais combatidas pela Frelimo”. Ainda de acordo com Borges (2001, p. 237), a mobilização contra a alienação e descolonização mental moçambicana foi empreendida visando, principalmente, “àqueles que pertenciam à classe média, [tidos como] portadores de hábitos supérfluos e alienantes, resultados de imitação cega do estrangeiro”.

Obviamente, esta tentativa de ressignificação cultural repercutiu principalmente na literatura, e pode ser observada através de autores que desenvolvam temas que versem sobre a cultura local e que busquem uma refundação da pátria mítica sem a influência do colonizador. Sabemos que um dos desígnios

do romance africano é tornar-se um instrumento formal da reinvenção de uma cultura africana, de uma nova comunidade nacional, face à perda que a colonização representou. (MENDONÇA, 2011). O escritor, elemento icônico do sentimento nacionalista, era legitimado pela práxis revolucionária. De acordo com Edward Said (2011), o discurso literário pode transformar-se num veículo importante na definição da dependência cultural. Neste sentido, esta literatura foi pautada a partir de valores intrínsecos do que veio a tornar-se sua moçambicanidade. Entretanto, em que medida este desígnio deixa de representar o marco fundacional de uma cultura de cariz local e passa a significar incapacidade de superar a colonização?

Outro momento posterior na formação literária dos países africanos, pertencente, segundo Mbembe (2010), ao “afropolitanismo”⁵, consistiria na inserção de culturas diaspóricas, que tirariam a África do centro. “Na era da dispersão e da circulação, essa mesma criação já não se preocupa tanto com a relação com o si mesmo, mas com um intervalo.” (2010, p.181). A África, então, passa a ser imaginada como um grande espaço passível de inúmeras formas de combinação e de composição. Neste sentido, o passado já não manifesta em si uma singularidade essencial – “pelo contrário, trata-se de manifestar que o homem despedaçado ergue-se lentamente, libertando-se de suas origens” (MBEMBE, 2010, p,181) -, sendo visto em sua relação com os movimentos onde se inserem.

5 “Forma de estar no mundo que recusa, por norma, qualquer forma de identidade vitimária – o que não significa que não tenha consciência das injustiças e da violência que a lei do mundo infligiu a esse continente e a essa gente.” (MBEMBE, 2010, p.186)

Ou seja, existe aqui a consciência da hibridização cultural, para usar um conceito de Homi Bhabha. Poetas como Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White e Ana Mafalda Leite conseguiram, à sua maneira, manifestar esta transnacionalidade através de sua poesia, como veremos com mais em capítulo posterior. É mister, portanto, analisar em que medida a literatura moçambicana constitui-se a partir de uma “ecologia de saberes”, como conceitua Boaventura de Sousa Santos (2009) e se superou o propósito de manutenção da nação “através de mitos sobre seu passado e futuro.” (BALEIRA, 2001, p.178).

Moçambique e o isolamento do Índico

A localização de Moçambique é um fator determinante para sua compreensão: localizado no sudeste do Continente Africano, é banhado pelo Oceano Índico a leste e que faz fronteira com a Tanzânia ao norte; Malawi e Zâmbia a noroeste; Zimbabwe a oeste e Suazilândia e África do Sul a sudoeste.

De acordo com Leite (2008), durante séculos as rotas oceânicas foram predominantes no comércio em toda a África oriental. O Índico era, desde o século X, lugar de complexa rede comercial, dominada pelos Árabes e Suaílis até ao século XV, e pelos Portugueses a partir do início do século XVI. Este comércio ligava as costas asiáticas do Golfo Pérsico, da Índia e do Extremo Oriente a toda a costa oriental africana até ao sul de Sofala. De África para o continente asiático, nomeadamente para a Índia, ia principalmente ouro, mas também o marfim, muito procurado, o âmbar, as pérolas, as pontas de rinoceronte, os dentes de hipopótamo, etc. No século XIX, a presença portuguesa permanecia, tal como nos séculos anteriores, limitada às zonas costeiras. O Índico, portanto, teve papel fundamental na consolidação do colonialismo, tanto que a Ilha de Moçambique foi a capital do país até 1898. Não por acaso, até hoje o imaginário mítico-cultural da região norte de Moçambique é significativa. De acordo com Leite (2008), o poeta Virgílio de Lemos

assinala, num artigo escrito publicado em uma revista francesa em 1993, a forte presença do Índico como elemento de “referência mítico-elemental e fonte de inspiração poética na literatura moçambicana.” (LEITE, 2008, p.259).

Ou seja, em um país heterogêneo como Moçambique, a Ilha configura-se como o espaço metonímico por excelência, onde essa pluralidade pode ser observada. A Ilha de Moçambique já foi cenário de muitas obras literárias e documentais moçambicanas. Destacamos, aqui, a publicação *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas* (1992), organizado por Nelson Saúte e Latónio Sopa; *A ilha de Próspero* (1971), de Rui Knopfli; *Monção* (1980), de Luís Carlos Patraquim; e *Amar sobre o Índico* (1984), de Eduardo White, além de poetas anteriores que cantaram a Ilha, como Alberto de Lacerda, Glória de Santanna, Orlando Mendes e o já mencionado Virgílio de Lemos. “Região geográfica de eleição na escrita dos poetas, a Ilha de Moçambique é caracterizada como lugar de encruzilhada de distintos valores estéticos e de esplendor pelos diversos registos culturais, orientais, africanos e europeus, lugar de uma memória múltipla e entrançada...” (LEITE, 2008, p.256-257). Lugar de hábitos culturais distintos, sede de uma sistema matriarcal, a Ilha configura-se como o espaço mítico por excelência, não raro exótico aos próprios habitantes do Sul do país. Cabe lembrar que, ainda que este território insular já tenha sido cantado por poetas vários, o cenário predominante na literatura produzida em Moçambique atualmente é o Sul, onde se concentra a região mais desenvolvida do país bem como a capital, Maputo. Alguns poucos autores, como Borges Coelho

e Paulina Chiziane, procuram representar o Norte e seus costumes tradicionais em suas narrativas. O Sul, local de privilégio econômico e, não por acaso, sede do partido da situação FRELIMO, desde fins do século XIX tem primazia em relação ao Norte. Segundo declara Leite (2017), em entrevista, “a literatura moçambicana está mais situada no continente, e de certa maneira, não diria de costas voltadas para o mar, mas com um desconhecimento da sua relação com o oceano Índico.”

Esta pluralidade identitária moçambicana, que encontra sua reverberação ideal na Ilha, está representada pela presença de indianos, paquistaneses, chineses, etc. Segundo Mussá (2001), “No topo [da comunidade muçulmana] estão os indianos e os paquistaneses, vulgarmente chamados de monhés, devido ao seu poder econômico. São, em geral, descendentes de imigrantes que se fixaram em Moçambique entre o final do século XIX e o início do século XX” (MUSSÁ, 2001, p.114). Some-se a isto os fatores descritos por Leite (apud Mendonça, 1988, p. 48), como a existência de uma heterogeneidade peculiar, que pode ser observada através da permanência dessas várias culturas (europeia, islâmica, oriental...). Acrescente-se a proximidade - geográfica e mesmo cultural - com países como a África do Sul e o Zimbábue. Esta “proximidade com a África de língua inglesa” é descrita por Chabal (1994, p.27) como fundamental à compreensão da formação da literatura moçambicana. Os autores moçambicanos, como já referido anteriormente, são geograficamente diferenciados e culturalmente heterogêneos. “O romancista moçambicano está isolado em África.”

(Panguana apud Leite et al., 2012, p.154). O mesmo escritor, em entrevista concedida à autora deste estudo (2017), afirmou: “A nossa literatura não é consumida pelos nossos vizinhos (...), porque nós estamos ao lado de um país com uma grande tradição de leitura, aqui ao lado na África do Sul já tivemos dois prêmios Nobel de literatura, aqui ao lado”.

Rui Knopfli, grande personagem do mosaico identitário moçambicano, há muito já nos alertava que seu Paris é Joanesburgo:

O meu Paris é Johannesburg,
um Paris certamente menos luz,
mais barato e provinciano.

Mas Johannesburg lembra-me o Paris
que não conheço: o mesmo movimento
endemoninhado, as luvas brancas
do polícia sinaleiro, o brilho das montras,
a cor da moda, os mesmos amorosos
que se beijam sem pudor nos bancos
das áleas ensolaradas, o Sena
que não há e a Torre Eiffel
que também não

À noite janto no Montparnasse
de Hilbrow, que é o Quartier Latin
do sítio e olho essas mulheres
excêntricas e belíssimas
de pullover e slacks helanca.
Olho também esses efebos de pálpebras

centradas, com os ademanos e o ar triste
de quem vive na perplexidade dos sexos.
Depois do turkish coffee meto-me
até ao Cul de Sac e fico-me
a ouvir o sax maravilhado
de Kippie Moeketsi. O jazz, sim,
é genuíno e tem um bite
todo local.

Aqui ninguém sabe quem sou,
aqui a minha importância é zero.
Em Paris também.

(Rui Knopfli, In Máquina de Areia)

Esta ideia de Knopfli vai ao encontro do pensamento que Paulina Chiziane (2017) relata em entrevista: “Eu, sendo originária do Sul, eu estou muito mais perto de uma cultura da África do Sul até a Cidade do Cabo. Eu, quando circulo por essas zonas, eu sinto-me parte dessa cultura.” A autora ainda chama a atenção para a artificialidade das fronteiras criadas pelo colonialismo. “Uns ficaram para cá, outros ficaram para lá, hoje não vamos mudar isso. E o Norte e o centro ficaram um pouco esquecidos. É preciso muito trabalho para haver este resgate através da escrita.”



Questões de fronteiras e transnacionalidades: Rui Knopfli, Mia Couto e Ana Mafalda Leite

A nacionalidade moçambicana durante muito tempo foi um fator de determinação literária. Cabe reiterar que a vinculação ideológica esteve na base da constituição identitária em Moçambique nos anos pré e pós-Independência. A dita “moçambicanidade”, como denominação identitária específica, deu-se enfaticamente a partir de valores intrínsecos. Chabal (1994, p. 49) endossa esta posição ao afirmar que este critério, de ordem política e ideológica, outrora tão vigentes em Moçambique, “é o pior possível para atestar qualidade literária.”

À luz deste contexto, torna-se fácil compreender porque um escritor como Rui Knopfli, apesar de seu papel como poeta e editor da revista “Caliban” entre os anos de 1971 e 1972, tenha sido ostracizado nos anos pós-Independência face à perspectiva ideológica da chamada Literatura de Combate. Como já foi visto, a imprensa moçambicana, nomeadamente os jornais e revistas das

décadas de 60, 70 e 80, principalmente, tiveram papel primordial na divulgação da literatura dos nativos. Também esta função de divulgador cultural de sua terra teve o poeta. Entretanto, ademais de ser “filho de Próspero” - já que era branco e descendente de portugueses -, desvinculava-se completamente da estética literária da moçambicanidade, sublimando os conflitos político-ideológicos por meio de uma poesia intimista e libertária. Assim, atritou-se com a crítica e com o modelo sócio-literário do momento, uma vez que sua poesia não se inseria no espaço da “heroicidade e da conquista” (SAID, 2010, p. 191).

“Como é que eu posso fingir em verso o negro humilhado que não sou?” – assim questionou-se o poeta, em conferência proferida na Associação dos Escritores Moçambicanos, em 1989. Esta pergunta constitui a síntese de seu compromisso de autenticidade para consigo próprio e seus conterrâneos. O lugar de enunciação da lírica de Knopfli – consciente de sua condição privilegiada de branco e filho de colono – faz-nos perceber o hibridismo deste autor, cuja identidade é perpassada pela relação de pertença que ele estabelece com África e com Moçambique, apesar da desvinculação ideológica e estética ao sistema literário moçambicano. No famoso poema “Naturalidade”, o autor considera suas múltiplas ascendências:

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

Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum
pensamento europeu.
É provável... Não. É certo,
mas africano sou.
Pulsa-me o coração ao ritmo dolente
desta luz e deste quebranto.
Trago no sangue uma amplidão
de coordenadas geográficas e mar índico.
Rosas não me dizem nada,
caso-me mais à agrura das micaias
e ao silêncio longo e roxo das tardes
com gritos de aves estranhas.

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

(Rui Knopfli, *O país dos outros*, 1959)

De acordo com o Professor e estudioso moçambicano Aurélio Cuna (2017), questões ideológicas impediram que o autor fosse estudado como deveria ter sido. Dadas a estas questões externas ao valor estético do texto, Rui Knopfli só teria sido lido com devida acuidade por Francisco Noa. E, mesmo assim, não bastou para afastar o véu que praticamente o isola dos demais poetas de sua geração. Noa (1997, p. 95), por sua vez, pontua que a importância do poeta não se restringe apenas a Moçambique, já que, em Portugal, ele teria “africanizado a modernidade [europeia], subvertendo-a, dilatando-a.”

Portugal, aliás, identifica o autor como português, já que ele próprio teria optado pela cidadania lusa. Entretanto, atualmente o autor é mais aceito dentro de Moçambique e legitimado enquanto nativo, como confirma Ungulani Ba Ka Khosa (2017): “Nós tivemos de o reivindicar, reinvidicar o universo que ultrapassava o nacionalismo ideológico estreito, baseado numa poesia de combate que por si morreu, porque era muito circunstancial.”

Ainda que inserido em um contexto posterior, Mia Couto também passou pelo olhar desconfiado dos nativos. Moçambicano de nascença, branco de olhos azuis e filho de emigrantes portugueses, o autor sofreu duras críticas na ocasião do lançamento de seu primeiro livro de contos, *Vozes anoitecidas*, que data de 1986. Por retratar o cotidiano de camponeses, realidade que não vivera, escritores como Rui Nogar fizeram-lhe direta interpelação, alegando que o autor não sabia representar a fala, o temperamento e os costumes do povo do campo. Sob uma perspectiva essencialista, a opinião do já renomado escritor Rui Nogar repercutiu grandemente. Mia Couto (2017), em entrevista concedida à autora desta pesquisa, afirma que “[O texto publicado por Rui Nogar] era um texto que me contestava em duas dimensões; as duas eram políticas.” Apesar de as duas contestações sofridas terem abrangência política, o autor as diferencia; a primeira teria a ver com a legitimidade: o autor não teria o direito de apropriar-se da linguagem e reinventá-la. “E, se eu estava fazendo, era porque estava tirando proveito estético da ignorância das pessoas que não escreveriam o chamado ‘bom português’”. A outra dimensão dizia respeito ao idealismo pós-

Indendência: “muitos dos meus personagens eram pessimistas, até optavam pelo suicídio. Isso num momento em que havia uma revolução socialista à porta de casa que abria horizontes.” Ou seja, o autor não seria um representante da “moçambicanidade”, pois construiu seu livro a partir do uso de neologismos e da construção de personagens que não estariam de acordo com o caráter ufanista típico do nacionalismo.

A pesquisadora Fátima Mendonça (2011) explica que a polêmica marcou a transição de um pensamento orientado pelos ideais do realismo socialista para o confronto entre posicionamentos diversos oriundos do senso comum e outros de várias perspectivas teóricas. O próprio Mia Couto (2017), em entrevista, explica como se dava essa confusão entre ideologia e literatura no país às portas da Independência:

Moçambique sofreu de uma certa saturação, do excesso daquilo que foi a politização do nosso universo. E, de repente, tu eras moçambicano porque eras da FRELIMO (...). Portanto, havia uma confusão enorme entre nação, partido, povo. Depois disso foi se separando, mas foi se separando não de uma maneira natural, não foi a história que produziu isso de uma forma com o seu próprio tempo. Foi tudo apressado, de uma maneira dramática, porque havia a agressão da RENAMO, havia uma guerra total, uma guerra total, que punha o mal sem nenhum espaço de permeio. Portanto, quem era da RENAMO era o diabo, quem era da FRELIMO era considerado o culpado, o outro era culpabilizado sempre. E acho que hoje as novas gerações percebem que isso nos torna mais pequenos, hoje há uma grande ansiedade de fazer arte sem olhar esse tipo de opções, sem estar a fazer passar o texto como se fosse uma prova de alguma coisa.

Mia Couto (2017) acredita que ainda há muito o que se refletir quando se trata do tema “moçambicanidade”, ainda que o fator ideológico tenha sido consideravelmente minimizado com o passar dos anos. O autor considera que há muita nações dentro de um mesmo país que se desconhecem a si próprias, e que é esta a fronteira que deve ser transposta. Ainda de acordo com o escritor: “Nós pensamos sempre que a moçambicanidade seria qualquer coisa como uma fronteira entre os moçambicanos que já tem isso tudo resolvido e os outros, mas não é. É como é que os moçambicanos, eles próprios entre si, deixam de pertencer à categoria do Outro, dos eles.” (COUTO, 2017).

De acordo com o que declarou em entrevista a pesquisadora moçambicana Sara Jones (2017), há um certo “anti-miacoutismo⁶” em Moçambique. Para ilustrar sua opinião, ela recorre a uma comparação com o unânime Luís Bernardo Honwana:

Luís Bernardo Honwana escreveu em 1964 (...).É uma obra fundadora da literatura moçambicana, é uma obra que nos representa como moçambicanos, é uma ótima obra. Mas, como autor, ele não escreveu mais nada. Então, quais são os critérios para se merecer mais consideração? Não percebo. Há coisas que não se percebe. De ler os textos de Mia Couto não há motivos que nos façam entender essa discriminação. Não há motivos. Ele trabalha, publica todos os anos, tem uma boa obra. Em 2009, acho, um pouco cansado dessa questão de se dizer que ele brinca com a língua, ou que cria novos vocábulos,

6 Este “anti-miacoutismo” também é manifestado nas universidades brasileiras, sob forma de protesto pelo fato do autor ser tão conhecido enquanto outros não o são. Falaremos mais acerca dos fatores de internacionalização dos autores africanos no próximo capítulo.

decidiu ter uma nova abordagem. Começou a escrever romances históricos. Ou seja, ele refez-se!

Entretanto, o próprio autor considera superado o episódio da recepção crítica que teve no começo de sua carreira como romancista. Obviamente, há questões relacionadas ao mercado editorial que influenciam na repercussão de determinados autores. O próprio Ungulani Ba Ka Khosa (2017) explanou o assunto, afirmando que a ascensão de Mia Couto foi uma aposta editorial. “Cada editora escolhe ou aposta num autor e faz deste autor uma bandeira. Este não é o melhor espelho que possa existir para um país novo, onde os autores não chegam a 40 ou a 50, dificilmente se apreende essa realidade.” Entretanto, o mesmo autor está ciente dos meandros que cercam este processo de difusão literária, que não têm relação só com a editora e sim também com a recepção do público:

Mas por outro lado há o texto do Mia que brinca com a língua e com este lado formal da língua. Eles [os portugueses] encantam-se. Sentem-se deslumbrados com isso, quer dizer, há algo que você como estudiosa pode tocar, outras sociologias sobre as quais, talvez, eu não tenha ciência. Outros de nós enfocamos outros universos culturais muito mais segmentados em outro nível; provavelmente são códigos.

Ou seja, não se trata apenas de estratégia editorial: Mia Couto possui uma ludicidade que encanta os leitores, tanto do ponto de vista da narração quanto da diegese. Ademais disso, pese-se o fato de ser um escritor regular como poucos em Moçambique, que publica todos os anos e que está sempre buscando reinventar-

se. De acordo com o pesquisador e escritor Lucílio Manjate (2017), fazer literatura requer trabalho, publicação e exposição. Acredita também que o fundamental é produzir com qualidade. “Nós dizemos, por exemplo, que a crítica não fala. Mas a crítica vai falar de que se não estamos a produzir? A crítica vai lançar um olhar para quem produz. Não vai lançar um olhar para um autor que em dez anos publicou apenas um livro.”

Khosa (2017) também vê o lado positivo da divulgação de autores como Mia Couto: “Um país relativamente novo como o nosso, e com uma literatura também jovem, pequena, eu acho que a existência de um ou dois autores comercialmente conhecidos faz com que haja curiosidade em relação a esse país e à literatura que se faz.”

Assim como os anteriores Rui Knopfli e Mia Couto, a luso-moçambicana Ana Mafalda Leite é uma escritora consciente de sua transnacionalidade. Portuguesa criada em Moçambique até os 20 anos, esta autora situa-se no limiar entre o Índico e o Atlântico. Em entrevista (2017), a autora afirma:

Bom, eu sou um caso de alguém que surge do processo histórico na tradição da colônia para a pós-colônia. Digamos que começo a escrever mais ou menos em simultâneo à primeira geração pós-colonial, que é a geração da Charrua. Eu publico meu primeiro livro em 1984, mas em Portugal. No entanto, toda a minha formação foi, desde de tenra idade, em Moçambique, e culturalmente me identifico em Moçambique, cultural e literariamente. Mas não posso, até por razões da ordem de nascimento e de passaporte civil, negar a minha

ascendência portuguesa. E honestamente para não dizerem que faço um uso indivíduo duma pertença, eu julgo-me pertencente a duas culturas, e a dois países, de certa maneira. Um em que eu nasci, e outro em que cresci, que me formou, que é Moçambique. A literatura com que eu me identifico e na qual eu me situo afetivamente e literariamente, e em termo de testemunho de passagem, é moçambicana.

De acordo com Antonio Candido (2000), mais importante do que a nacionalidade dos escritores é a função deles no sistema literário; ou seja, Mia Couto, reconhecendo-se e situando-se como autor moçambicano é de tal forma legitimado neste sistema como autores que optaram pela cidadania portuguesa mas identificam-se como africanos, como Rui Knopfli e Luís Carlos Patraquim, ou como a portuguesa de pertença afetiva moçambicana Ana Mafalda Leite. Este processo faz parte da hibridação identitária contemporânea. De acordo com Reis (2011, p.80), “Quando os artistas e intelectuais africanos tomam consciência de si mesmos e de sua diferença das antigas metrópoles, são espíritos modernos e culturalmente híbridos que descobrem a realidade africana e procuram criar uma nova territorialidade”.

Ana Mafalda reflete, em seus poemas, este contexto multifacetado do qual faz parte. E, no desvelar dos seus poemas, temos acesso às perspectivas do eu-lírico que se revela por vezes cambiante e até paradoxal, mas sem nunca incorrer na dicotomia. Afinal, assim como indica a nigeriana Amina Mama (2010), hoje em dia os africanos entendem a africanidade como algo múltiplo, fluido, histórica e institucionalmente de acordo com as diversas

dimensões da diferença, constantemente contestado e redefinido em resultado dos processos e lutas sociais.

Assim como sugere Octávio Paz (2012) em sua conhecida obra *O arco e a lira*, o poema é composto por visão e símbolo, e metaforicamente representaria um caracol onde pudesse ressoar a música do mundo. A referida “música do mundo”, a que se refere o autor, encontra-se no livro *Outras fronteiras: fragmentos de narrativas*. Na obra, estão presentes visões do paraíso, do limbo, do exílio, salvação e degredo, numa alegoria lírico-amorosa. Ao nos depararmos com a lírica de Ana Mafalda Leite, adentramos num universo de emoções palpáveis, desenhadas a partir de representações de imagologias diversas. Nos seus poemas, entramos em contato com sinestésias múltiplas, envoltas em difusas imagens de miragem e sonho, natureza e paisagens, numa perspectiva ora amorosa “ao deter-me devagar sobre tua imagem/como quem junta sóis ao amanhecer”(LEITE, 2017, p. 12), ora saudosa “Há nesse lugar do coração uma paisagem antiga/ sempre presente” (LEITE, 2017, p. 11), num representar de vozes ancestrais de desbravamento que dão conta de um autodesvendar-se “a que destinos ele pensava chegar?”(LEITE, 2017, p.39).

Para desvender este universo, que é o Índico e também Moçambique e Marrakesh, mesclado com paisagens brumosas de sonhos e enredos amorosos, há a evocação de cores “no princípio fomos azuis?”, “verdes-azuis-laranjas”, travessias marítimas de “sossegos imperturbáveis de oceanos índicos”(LEITE, 2017, p.55), numa mescla de “maré baixa, maré cheia e maresia” (2017, p.56),

sabores “sabor morno, gostosos, meloso, escorregoso” (LEITE, 2017, p.67) e experiências sensoriais que singularizam este eu-lírico, profundamente consciente do erotismo presente em sua feminilidade: “coxas arredondadas como do bule” (LEITE, 2017, p.67).

Mais do que nos outros momentos da obra, nesta primeira parte, “Como se a manhã do tempo despertasse”, o eu-lírico é todo de descobertas, de transgressão de fronteiras íntimas e geográficas. Portugal também aparece nesta fronteira afetiva, através dos famosos versos de Camões, “amor é fogo que arde// arde sem se ver” (LEITE, 2017, p. 18). Na hibridez identitária que constitui o eu-lírico, impossível seria ignorar sua pertença lusitana. As fronteiras a serem rompidas dão conta também do gênero literário: a prosa é subvertida à poesia, os limiares são fronteiriços. Neste desnudar paisagístico-amoroso, o eu-lírico também aparece desvelado pelos olhos do amado: “Pareces uma paisagem com uma janela dentro, contas” (LEITE, 2017, p. 10); “respiro-te, ana, como se respiram as manhãs” (LEITE, 2017, p. 12).

A segunda parte é constituída pelos poemas de Moatize, “onde tudo começa” (LEITE, 2017, p. 22), nos quais se vivenciam afetos memorialistas de infância, amor, Moçambique, onde o eu-lírico “mistura tudo nesta infância sem trégua” (LEITE, 2017, p. 24). E que, assim como a bola de tênis, é jogada de um lado a outro, na transfiguração de suas paisagens particulares. Ninguém volta duas vezes ao mesmo rio, diria Heráclito. E quando o rio são dois oceanos inteiros, Índico e Atlântico a movimentar correntezas íntimas?

Para este eu-lírico, os caminhos estão abertos porque a fronteira é apenas uma etapa do percurso, que contempla identidades várias. “Abriram-se os portais e aqueles com quem estive vão e vêm passam/atravessam a fronteira/ deste lado de cá sentada na esteira pergunto-me/ quando será a minha viagem.”(LEITE, 2017, p.22).

Na terceira parte, que dá título à obra, as fronteiras são diluídas pelo eu-lírico, que se pergunta “onde terá começado a fronteira do dia com a noite? A fronteira da água a terra? Do azul com o lilás? Porque tão dividido o mundo em dois?” (LEITE, 2017, p. 34).

Os viajantes do velho mundo tornam-se personagens a partir de seus relatos sobre cidades moçambicanas. Aqui, a multiplicidade cultural e étnica de Moçambique é retratada a partir da presença de portugueses, indianos, goeses e africanos, “entre oriente e ocidente”(LEITE, 2017, p.49) em “insondáveis viagens.”(LEITE, 2017, p.49) e numa evocação às tradições.

Na quarta parte, o Índico aparece como cenário e personagem deste desfecho lírico-narrativo, numa evocação paisagística-amorosa cujo amado é, simultaneamente, pertencimento – “entrelaçando-me mágica e inevitavelmente em ti” (LEITE, 2017, p. 63) e evasão, “chegava às areias e mal chegava logo partia.”(LEITE, 2017, p. 56), o que coloca em evidência uma perspectiva de expansão amorosa e geográfica: “em Marrakesh diz-me o meu amor/ que o céu sem nuvens anuncia o deserto...” (LEITE, 2017, p. 54).

Ao final deste percurso exploratório para dentro e fora de si, o cenário amoroso não nos foi guiado por Beatriz de Virgílio ou qualquer Odisseu retornado de outros mundos. O próprio oceano, transgressor natural de fronteiras artificiais, configura-se na concretização do lugar idílico. “Chegamos assim/ muito enamorados/ à entrada dos azuis intensos do paraíso” (LEITE, 2017, p.65). E nos labirintos dessa tessitura poético-narrativa, o eu-lírico reifica sua fusão memorialista mítico-sensorial de cores, sabores e paisagens, como se desta amálgama se formasse seu mosaico amoroso. “Talvez alguém tenha ouvido tua voz caminhando rente ao deserto/ e rente ao mar Índico/ do outro lado do tempo, num outro mar e num outro continente/ Aqui no deserto a geografia do amor é um estranho desenho” (LEITE, 2017, p. 73). Nesta amálgama poética é posta em evidência a consciência de fragmentação do sujeito:

Esta perda de “um sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentramento de seus indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quando de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ (HALL, 2003, p.9).

Fatores como a diáspora e a globalização condicionaram o novo *modus vivendi* destes sujeitos; no entanto, Hall (2003) atenta para o fato de que este resultado híbrido não pode ser mais facilmente desagregado de seus elementos ditos autênticos ou de origem. Chaves (2005, p. 252), por sua vez, afirma que “qualquer que seja a via de aproximação, acabamos por concluir que o espaço

de vivência do escritor no interior da engrenagem colonial é atravessado por um conjunto de ambiguidades, condicionando-os a enfrentar a fatalidade de viver entre dois mundos”.

Appiah (1997) aposta ainda nas relações transnacionais para a superação desta condição de alteridade. Ruy Duarte de Carvalho em seu *Pré-Manifesto Neo-Animista*⁷ enumera três categorias que apontam para uma possibilidade de compreensão de alteridade humana, não mais pressuposta em categorias estanques e essenciais. Essas categorias seriam (1) o outro, imigrante nas ex-metrópoles, filhos de ex-colonizados; (2) o ‘Outro’, ex-colonizado ocidentalizado nas ex-colônias; e (3) o “outro”, representado pelos povos que mantêm práticas e comportamentos mais relacionados ao cenário pré-colonial. Na perspectiva de Ruy Duarte de Carvalho as ex-metrópoles não sabem o que fazer com o outro, assim como o ‘outro’ não sabe o que fazer com o “outro” (CARVALHO, 2008). Portanto, mesmo internamente, a questão da alteridade é algo a ser problematizado. Chaves (2005, p.255) ratifica esta assertiva, ao afirmar que na literatura refletem-se de maneira impressionante os dilemas do mundo africano pós-colonial: a relação entre a unidade e a diversidade, entre o nacional e o estrangeiro, entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade. Assim, no híbrido contexto pós-colonial, o desafio é superar a tensão entre a busca da africanidade e a inserção em um contexto globalizado.

7 CARVALHO, Ruy Duarte de. Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” ainda existe antes que haja só o outro... ou pré-manifesto Neo-Animista. In. Buala. Disponível em http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-existe-antes-que-haja-so-o-outro-ou-p_Decálogo Neo-Animista. In Buala. Disponível em <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/decalogo-neo-animista-ruy-duarte-de-carvalho>

A condicionante exógena como legitimador literário em Moçambique⁸

Durante o transcorrer desta pesquisa, procuramos relacionar os diferentes aspectos estruturais que influenciam na definição do cânone das literaturas pós-europeias. Inicialmente, refletimos sobre o conceito de cânone na literatura ocidental; depois, acerca da formação do sistema literário em Angola e em Moçambique; dos aspectos intrínsecos que determinaram a valorização de determinados autores moçambicanos nos momentos que precederam e sucederam sua autonomia literária, e o hibridismo literário como constituinte análogo à escrita de alguns autores, interessa-nos agora fazer uma explanação acerca dos fatores externos que interferem na definição na canonicidade literária em Moçambique. Cabe ressaltar que trata-se de literaturas pós-europeias, que são relativamente recentes – boa parte delas tem pouco mais de cem anos - ; portanto, encontram-se ainda em

8 Este capítulo é uma versão do artigo “A condicionante exógena e a homogeneização cultural: reflexões sobre a formação do cânone em Moçambique”, publicado na Revista Gragoatá (UFF), v. 22, p. 1-22, 2017.

fase de consolidação e carecem de ícones que as legitimem face ao mundo externo. Entretanto, a quem interessa e como se processa essa legitimação externa?

Leite (2013), à parte de responder estas questões, suscita outras que lhe são complementares. Ao questionar de que lugar teórico escreve a crítica e quais são os fatores a serem considerados quando se julga a atribuição de mérito ou de desadequação canônica, considera:

Essa questão implica outras que merecem estudo, como as estratégias de edição, difusão, quem lê, quem julga e aprecia. Tome-se como exemplo a maior ou menos dependência em relação aos centros culturais e editoriais das ex-metrópoles, os posicionamentos mais ou menos essencialistas do exercício da prática crítica, e confrontamo-nos com importantes questões sobre os critérios de avaliação da “literaridade”. (LEITE, 2013, p.26).

O mercado externo, nomeadamente Portugal e Brasil, são os principais consumidores da literatura africana de expressão portuguesa. Destarte, instauram-se as seguintes questões: o consumo externo da literatura africana determina a produção dos escritores ou seria o contrário? Ou ainda: que critérios são levados em conta para a promoção de determinados autores em detrimento de outros?

Se tomarmos a literatura moçambicana como exemplo, poderemos compreender como se processa essa dinâmica de dependência exógena: a maioria das poucas livrarias concentra-

se na capital Maputo, o país tem poucas editoras, além de não ter adequada distribuição de livros. O escritor Manjate (2017) afirma, em entrevista concedida à autora deste estudo: “A distribuição é um cancro! Nós publicamos livros em Maputo. Por ser a capital, acaba sendo o centro de tudo. O autor moçambicano não se importa em publicar em Maputo em não sair e não ir fazer o lançamento na Beira, em Nampula.”

As maiores editoras nacionais são a Alcance e a Ndjira; há também a editora da Associação dos Escritores Moçambicanos, que publica bem menos do que no passado; mas há boas iniciativas pontuais, como a Cavalo do Mar, que publica predominantemente poesia. Isso sem falar na editora da Fundação Fernando Leite Couto⁹, administrada por Mia Couto e por seus irmãos, que publica autores locais, sobretudo novos escritores. Há também autores que optaram por criar sua própria editora, como é o caso da escritora Paulina Chiziane¹⁰ (Matiko Editora).

Não havendo força no mercado editorial interno nem adequada distribuição, não existem condições de se criar uma dinâmica editorial mobilizadora em Moçambique. Ungulani Ba Ka

9 A Fundação Fernando Leite Couto foi criada há 3 anos e, ademais de revelar novos talentos da poesia moçambicana, promove exposições, festivais, palestras, exhibições de teatro, cinema e música. Segundo Mia Couto (2017): “Nós temos uma agenda que tem oito, nove eventos por mês e isso é mais do que a gente pensava. Já publicamos livros, já fazemos uma exposição por mês.”

10 Na entrevista com Paulina Chiziane em Maputo, ocorrida na sede do Centro-cultural franco-moçambicano, a autora estava portando uma mala de couro com dezenas de exemplares de seu livro *Ngoma Yethu: O curandeiro e o Novo Testamento*. Ou seja, além de publicar, a escritora também realiza a distribuição de suas próprias obras.

Khosa (2017) atenta para o fator histórico deste problema: “Nós saímos de uma situação em que o Estado era praticamente o dono em termos de produção, distribuição, comercialização do livro.”

Ainda segundo Khosa (2017), o problema maior não está no mercado editorial, e sim na distribuição de livros. “Nós, neste momento, podemos dizer que estamos à ordem de 33 ou 35 editoras – dessas 35, provavelmente, no mercado não chega uma dúzia. Agora, qual é o problema? O problema é na cadeia do livro. Não tem distribuidoras neste país.” Tal situação nos é descrita por autores como Suleiman Cassamo (2017): “Infelizmente, as minhas obras são esgotadas aqui no mercado. Sou um escritor sem livro.”

Paulina Chiziane (2017) atenta também para o fato de que não há investimento na formação de leitores. “Sem dúvidas, a formação do leitor precisa ser trabalhada. Absolutamente, é necessária a formação do leitor. Porque eles querem, eles precisam, mas não compram.” O governo, quando investe em cultura, se restringe à música, conforme relata Mia Couto (2017): “Sobre o país, acho que há aqui um equívoco. Pensa-se a cultura como uma coisa muito funcional, embora para o lado ‘festivaleiro.’ O grande investimento institucional do Estado é organizar festivais nacionais”.

Fomenta-se, desta forma, a retroalimentação exógena: os autores publicam no exterior, são criticados internacionalmente e divulgados fora de seu país de origem. Martinho (2001, p.47) afirma que a literatura africana é sobretudo criticada e comentada de fora. E destaca: “o que nos faz, críticos europeus, cair no contra-senso de

uma leitura que quase não tem sustentação paritária local.” A poeta Sónia Sultuane (2017), em entrevista, ao ser perguntada sobre a crítica realizada acerca de sua produção literária em Moçambique, respondeu: “Os únicos trabalhos que conheço mais aprofundados sobre o meu trabalho são do Professor Aurélio Ginja, Mestre de Educação, portanto que eu saiba ele não é crítico literário, nem pesquisador de literatura.”

Esta situação é conhecida pelos escritores locais, que quando podem, publicam fora, alegando dificuldades de publicar em Moçambique e de conseguir visibilidade. Entretanto, ainda assim são poucos os autores moçambicanos que conseguem transpor as fronteiras. As razões podem relacionar-se com as estratégias midiáticas editoriais - que priorizam alguns escritores em detrimento de outros -, além do pouco empenho e frequência de publicação de certos autores e da falta de sistematização da crítica interna. O autor Ungulani Ba Ka Khosa (2017) destaca o papel dos professores, sobretudo brasileiros, neste processo: “Na poesia, somos conhecidos lá fora graças, eu repito, aos professores das universidades. O caso vertente na geração dos poetas dos anos 90 e de 2000 para cá, os professores de literatura do Brasil tiveram um papel fundamental na sistematização dessas gerações que emergiram a partir dos anos 80.”

Nomeadamente, os autores moçambicanos mais publicados externamente são Mia Couto e Paulina Chiziane. Apesar do reduzido número de escritores moçambicanos conhecidos internacionalmente, Khosa (2017) vê este dado como um fato

potencialmente positivo. “Um país relativamente novo como o nosso, e com uma literatura também jovem, pequena, eu acho que a existência de um ou dois autores comercialmente conhecidos faz com que haja curiosidade em relação a esse país e à literatura que se faz.”

Aplica-se, portanto, a lógica do mercado: publicam-se autores considerados vendáveis. “Dou-lhe um exemplo, que é o caso do João Paulo Borges Coelho: o texto dele assenta muito, digamos, na vida do colono branco aqui em Moçambique (...). Mas é um universo que não encontra eco em Portugal. Eles não estão muito preocupados em se ver ao espelho, como eles se comportavam no tempo colonial. É um texto que lhes causa mal e, de certo modo, lhes dói.” (KHOSA, 2017). Tal argumento vai ao encontro do pensamento de Mata (2011, p.3), quando esta afirma que “germinou em Portugal um imaginário literário migrante que passa por África, ou pelo menos por certa África, aquela que resgata o vasto espaço dos descobrimentos”, o que permitiria, em certa medida, a continuidade das representações coloniais e permite sua expressão contemporânea.

Deste modo, o perfil narrativo “palatável”, sem hermetismos narrativos nem linguísticos demonstra ser mais passível de receptividade por parte dos leitores. Isso explicaria, por exemplo, o fato de um escritor como Ungulani Ba Ka Khosa¹¹ ter menos aceitação no mercado externo: não raro, os temas explorados por ele são

11 Cabe mencionar também a frequência irregular de publicações de inéditos por parte do autor, cuja periodicidade, em média, passa de 3 anos. (1987; 1990; 1993; 2002; 2005; 2009; 2012; 2013; 2018).

pouco palatáveis e reivindicam dedicação do leitor à compreensão do contexto, já que o autor mescla o português com palavras de idiomas locais – como changana e ronga – e, geralmente, não utiliza glossários. Estes fatores dificultariam o acesso à literatura ao leitor médio não-moçambicano. O próprio autor (2017) reconhece este empecilho:

Por exemplo, eu escrevo sem glossários. Mas a minha editora agora em Portugal, quando eu tirei o *Choriro*, eles tiveram que fazer um glossário. Quer dizer, eu tenho um estratégia em termos de escrita, mas que eles [editora] não gostaram. “Não, não; vamos tentar fazer um glossário, porque, pronto, queremos isso”.

Conforme já mencionamos anteriormente, há ainda uma certa tendência ao nativismo na literatura moçambicana. Ana Mafalda Leite (2017), a propósito do tema, afirma que “Moçambique é essencialmente um país ainda muito ligado à ruralidade”. O conflito que se institui é que, o atribuir aspectos de origem local na base das literaturas africanas, o cânone que se estabelece firma-se como um discurso identitário definido, prioritariamente, pela sociedade ocidental. Entretanto, esta identidade também é forjada, na medida em que é uma imitação de si; outrossim, também espelha uma imagem distorcida ao mundo euro-americano¹². Ungulani (2017), em entrevista, comenta sobre a “nativização literária” em Moçambique:

Ainda tens o étnico que não se urbanizou. É preciso que este étnico se urbanize para que depois possa implodir o

12 Segundo terminologia de Mbembe (2014a).

texto que se conforme com essa realidade. Tu ainda não tens isso. Ainda não está, ainda não entrou na cidade, neste momento urbano para poder. Nós vamos buscando que cada região possa emergir.

Mendonça (2011) esquematiza este conflito a partir de três vertentes que, segundo a estudiosa, cronologicamente tornaram-se o cerne das temáticas literárias: ser africano e ser europeu, ser africano x ser europeu, ser nacional x ser universal. Talvez o quarto viés possa vir a ser “ser nacional e ser universal”, encontrando-se uma forma de conciliar aspectos tradicionais com a modernidade de maneira fluida, sem incorrer no essencialismo nem na ocidentalização da literatura. Marcelo Panguana (2017) aponta um possível caminho para este dilema: “A globalização é o somatório das culturas individuais, uma das formas de ser individual, então se nós não damos aquilo que é nosso o conceito de globalização fica esvaziado.”

Em Moçambique, por causa de questões já abordadas, como a falta de distribuição de livros e a concentração cultural em Maputo, prevalece a disseminação dos hábitos culturais do Sul do país, ignorando-se a grande diferença que existe em relação as outras regiões. O estudioso marfinense Hountodji (2002) denuncia este aspecto reducionista, creditando a homogeneização e simplificação do complexo continente africano à incapacidade de descolonizar a vida intelectual, mesmo em África.

A escritora Paulina Chiziane é uma das poucas autoras que têm buscado resgatar a vivência cultural de outras regiões de

Moçambique, como fez, por exemplo, na obra *Niketché: uma história de poligamia* (2001). Na trama, a partir da narração da história da protagonista Rami em convivência com as outras esposas de seu marido, os hábitos culturais do Norte aparecem em contraste com os do Sul, interagindo de maneira polifônica. O historiador e escritor João Paulo Borges Coelho também retrata um pouco do Sul na obra *Índicos Índícios*. Entretanto, não é assim que geralmente acontece; Moçambique acaba por exportar uma versão literária de si que só contempla a capital Maputo e seus arredores. Entretanto, tal fator não ocorre por acaso: ademais de a capital do país ser, desde 1898, Maputo, existem fatores de ordem históricos que auxiliaram neste processo. A escritora Ana Mafalda Leite (2017), em entrevista, cita alguns: no Sul reside a resistência política do Gungunhana, a invasão portuguesa no final do século XIX; além da Ilha ser reduto da RENAMO, que é o partido de oposição. “Isso tudo são fatores que de certa maneira levaram a que o Norte fosse esquecido; por outro lado, com a guerra civil no pós-independência, o Norte foi completamente obliterado. Só nos anos mais recentes, devido às descobertas da ordem econômica como o gás e outros fatores que tem a ver com uma potencial riqueza do Norte, é que leva o Sul a olhar para o Norte com mais atenção.”

Se pensarmos a partir desta falta de representatividade cultural do Norte do país, poderemos compreender que o processo de consolidação literária interno é mais complexo do que aparentemente se mostra. Neste sentido, não devemos simplesmente atribuir a fatores externos a falta de projeção de

alguns autores moçambicanos; o escritor Marcelo Panguana (2017) afirmou em entrevista que “não consegue publicar [no exterior e] nem em Moçambique”; Suleiman Cassamo (2017), autor do clássico *O regresso do morto*, premiado internacionalmente, afirma ser “um escritor sem livros.” Paulina Chiziane (2017) alertou para a necessidade da formação de leitores; Mia Couto (2017) entende que há muito o que se investir em cultura; Borges Coelho (2017) assegura que, em Moçambique, livro é um artigo “de luxo”; Lucílio Manjate (2017) mencionou que apenas os autores com produção assídua e mérito pessoal conseguem projetar-se externamente.

A pesquisadora Inocência Mata (2011, p. 5), em artigo, afirma: “Se Armando Artur ou Aníbal Aleluia não são publicados fora de Moçambique, serão os autores da Editorial Caminho os eleitos como matéria curricular e objeto de dissertações (...). Muitas vezes autores que nem são (re)conhecidos nos seus países.” Concordamos em parte com a estudiosa: acreditamos que exista, sim, uma dependência exógena que promove alguns autores em detrimento de outros de equivalente acuidade estética e literária; entretanto, a questão manifesta-se de forma mais ampla: há bons autores que nunca encontraram a devida projeção interna e que tampouco foram publicados no Brasil, como é o caso do referido Aníbal Aleluia. Há outros, por sua vez, cuja falta de periodicidade prejudica a divulgação, como o também citado autor Armando Artur, que já passou 5 anos sem publicar obra inédita. Segundo as palavras do pesquisador Nataniel Ngomane (2017), em entrevista concedida à autora deste estudo:

O sistema de ensino ainda precisa ser construído e ganhar uma certa qualidade, preparar o leitor capaz de ir a uma livraria escolher um livro para ler. Claro, aí também há fatores econômicos, que para mim não constituem grande problema. Através de políticas públicas seria possível disponibilizar livros, disponibilizar leitura, fazer animação de leitura. **Mas há toda uma série de fatores que colocam Moçambique numa situação de ainda não estar preparado para projetar os seus próprios autores**, independente de fatores externos a si, ou se não são externos são exógenos à dinâmica literária interna para poder projetar determinado autor. **Eu acho que o Aníbal Aleluia é um autor que precisava ser projetado, mas nós não temos instrumentos para projetar este autor**¹³. É um super autor.

Ou seja, em muitos casos, os autores ditos “(re) conhecidos” tampouco encontram ressonância interna. E este fator relaciona-se com vários outros interligados às demandas sociais do país, a falta de investimento no leitor, os já citados problemas de distribuição editorial, dentre outros. Ngmone (2017) ainda destaca: “O escritor moçambicano que queira ser conhecido tem que publicar no Brasil, onde tem muito mais leitores. Aqui nós temos edições de 500 exemplares; você não vai projetar um autor com 500 exemplares.”

Um breve relato pessoal para fins de ilustração: ao visitar uma livraria em Maputo acompanhada de Mbate Pedro, poeta e editor da Cavalão do Mar, causou surpresa aos vendedores eu ter escolhido e comprado 10 títulos de autores locais. Uma das responsáveis pela loja perguntou o motivo de meu interesse; então

13 Grifos nossos.

eu mencionei que era estudiosa da literatura moçambicana e que no Brasil, ultimamente, tem-se estudado muito a literatura africana dos países de língua portuguesa. A senhora então, entusiasmada, virou para Mbate Pedro e disse: “podes trazer aqueles livros da tua editora para vender aqui.” Ele relatou-me, depois, que já havia diversas vezes tentado deixar os livros da Cavallo do Mar em consignaçoão para vender na referida livraria, sem sucesso. Ou seja, nesta história encontra-se representado o microcosmo da dependência exógena: foi necessária uma legitimação externa para que os autores locais fossem valorizados.

Por isso, é mister buscar uma compreensão do tema que fuja de dicotomias; ao mesmo tempo em que existe o fato – por enquanto, incontornável - da influência do mercado editorial externo na construção do cânone moçambicano, é tema unânime, nas entrevistas realizadas, o argumento de que o mérito pessoal do autor, bem como sua persistência, são alguns dos fatores mais importantes para determinar sua permanência entre os consagrados. Neste sentido, procuramos alcançar uma percepção mais ampla do assunto, evitando pendores oriundos de pensamentos que possam se confundir com neo pan-africanismo.

Resta-nos a questão: a condicionante exógena atua como fator de interferência ou de contribuição à formação do cânone literário moçambicano?

Aqui cabem singularidades que são necessárias explicitar: Moçambique está situado próximo de outros países, todos de língua

inglesa, além de ter tido “fraca integração colonial” (CHABAL, 1994), dada a distância do país em relação as outras colônias. Além disso, sofre influência da cultura cristã, hindu e muçulmana. Estes aspectos fazem do país, por si só, um mosaico cultural por excelência. Sabemos, por dificuldades internas já referidas, que a literatura moçambicana precisa, não de uma condicionante exógena, mas certamente de uma perspectiva externa para promover-se. No entanto, como já foi discutido, por motivos vários, há a tendência da representação de uma cultura homogeneizada, o que por si só constitui uma falácia. Cabe perguntar: de que forma pode ser revertida a tendência estigmatizante sem a negação da origem do sujeito pós-colonial?

Homi Bhabha (1998), em sua clássica obra *O local da cultura*, também procura uma forma de reposicionar o (pós) colonizado na história moderna. Para o teórico, a saída possível seria encontrar um lugar de enunciação que procure escapar de noções essencialistas e transgredir as fronteiras culturais traçadas pelo pensamento colonial. O escritor Suleiman Cassamo (2017), por sua vez, parte da premissa de que é a partir do local que se chega ao universal. “Essa que é a universalização, esse que é o universal. Há quem diz que quanto mais local, quanto mais localizada a obra for, mais possibilidade tem de ser reconhecida por um leitor de qualquer parte do mundo como se fosse o seu próprio lugar.”

Segundo Nascimento; Rocha (2013, p. 31), atualmente há um ambiente mais propício à diversidade cultural, reconhecendo-se a esfera da pluralidade, não mais da unicidade, como um constitutivo

da identidade local das culturas postas em questão. O desafio da construção das literaturas pós-europeias consiste em valorizar o mosaico de identidades regionais como índice de uma rede lítero-sócio-cultural complexa e diversificada que constitui um país, no qual sua heterogeneidade nunca venha a ser fator de demérito, antes revele sua pluralidade. Mendonça (2011, p. 20) aponta para esta via, ao afirmar que a literatura emergente, ao mesmo tempo em que se vê inserida num contexto histórico conflituoso que lhe acentua a necessidade de afirmação identitária, encontra-se imersa em tendências relativistas trazidas por novas concepções de mundo “tendentes a desconstruir os vínculos que a inseriam num espaço e num tempo históricos.” Afinal, como afirmou o escritor Suleiman Cassamo (2017), “boa parte da literatura é sempre o regresso a alguma coisa, é o retorno, o tema do regresso... é sair e espreitar e revelar que lá está, o que tinha sido, o que havia ficado.”

Como bem destacou o escritor Lucílio Manjate, a literatura moçambicana está em vias de renovação:

Costumo brincar com os meus colegas e digo que nós temos autores de qualidade para os próximos cem anos à vontade. Estamos a falar dos jovens que são premiados, internacionalmente inclusive. E que tem mostrado trabalhos muito bons. Eu privilegio muito a literatura moçambicana quando olho para as demais literaturas (MANJATE, 2017).

É mister, portanto, descobrir uma via de escape que permita que a vida intelectual, produzida dentro de África, venha a ser descolonizada, num trabalho que atue a partir da destereotipação

endógena a fim de influenciar a perspectiva falhada da dominante exógena. Discutir o cânone, neste sentido, é uma forma legítima de questionar este capital simbólico imposto por “grupos detentores do poder cultural, que legitimaram um repertório, com um discurso, por vezes globalizante” (LEITE, 2013, p. 25). É também uma maneira de se refutar a exclusão de grupos e etnias com finalidade sistematizadora e homogeneizante. Neste sentido, poderíamos, como já foi sugerido por Martinho (2001, p. 23), lutar por um cânone nacional moçambicano que permita registrar a complexidade de dados culturais.



A VOZ DOS AUTORES





Este país ainda está visitando a si próprio.

ENTREVISTA COM MIA COUTO

A entrevista que segue foi concedida pelo escritor moçambicano Mia Couto, em 10 de março de 2017, nas dependências da Fundação Fernando Leite Couto, sediada em Maputo, capital de Moçambique. A entrevista foi gravada e posteriormente transcrita, o que resultou no tom coloquial do texto, que foi mantido.

VANESSARIAMBAUPINHEIRO: Eu queria iniciar perguntando sobre a publicação de *Vozes Anotadas*: este livro gerou tensão, de alguma forma, aqui em Moçambique. Estudiosos como Rui Nogar o criticaram, principalmente em relação ao estilo, à linguagem, argumentando que não representaria o falar típico do moçambicano. Outros como Fátima Mendonça, isso pra não falar do endosso de Craveirinha, minimizaram consideravelmente toda esta situação. Mas eu pergunto: ainda há algum tipo de resistência interna em relação à sua obra? E, se houver, a que ela se deve?

MIA COUTO: Não, eu acho que este foi um momento na minha vida, foi uma coisa sócio-traumática. Aquilo ainda por cima foi organizado num contexto mais ou menos amistoso, era um início que Rui Nogar propunha para debates, em que os escritores apresentavam um livro e, portanto, se disponibilizavam para conversar à volta do livro e de si próprios. E de repente o Rui disse, “eu tenho uma coisa preparada, tenho um texto de introdução.” “Olha, eu fico muito honrado”, falei. E o texto era uma coisa muito inesperada, vamos dizer assim. Eu nunca pensei, era um texto que me contestava em duas dimensões; as duas eram políticas, mas uma primeira dimensão era que eu não teria propriamente o direito de fazer aquela apropriação de linguagem e reinvenção de uma linguagem, que resultava desta permissão que eu dava para que as vozes da rua invadissem a página e mudassem a escrita. E, se eu estava fazendo, era porque estava tirando proveito estético da ignorância das pessoas que não escreveriam o chamado “bom português” (estou a fazer aspas no chamado bom português), essa era uma dimensão; a outra dimensão era que muitos dos meus personagens eram pessimistas, até optavam pelo suicídio. Isso num momento em que havia uma revolução socialista à porta de casa que abria horizontes. Isso implicava ou uma descrença política ou alguma coisa, digamos assim, mais obscura dentro de mim, eu teria que ser sujeito a algum tratamento. E as duas componentes eram postas de uma maneira muito – vamos dizer – agressivas. Eu lembro-me que foi um momento muito difícil para mim, eu tinha outra

idade, provavelmente hoje reagiria de outra maneira. Mas eu senti-me sem chão, deslocado. Não soube fazer a minha própria defesa, porque nunca pensei ter de me defender de nenhuma dessas coisas, e portanto, a minha defesa ficou nas mãos de quem, naquele momento, decidiu intervir. Não a meu favor, exatamente, mas a favor da possibilidade de se fazerem coisas, haver a liberdade de se fazer isso. Mas o que para mim estava claro, mais tarde eu percebi. Foi bastante mais tarde; durante o encontro, inclusive, houve pessoas que achavam que eu deveria ter um tratamento político, vamos dizer assim. Isto é, deveria viver mais junto ao povo, sendo que o povo verdadeiro, genuíno, autêntico, é o que está nas zonas rurais, eu teria que viver mais lá para saber o que as pessoas sentiam. Por exemplo, eu punha um velho e uma velha e o velho, em delírio, maldiz a chuva. E a coisa era assim: um moçambicano verdadeiro, autêntico, nunca poderia maldizer a chuva. Eu lembro que nesta altura eu tive alguma força para dizer: “Mas é que a chuva, naquela circunstância, representava alguma coisa que era a negação do sonho deste velho, que estava em delírio.” Mas enfim, eu percebi que não era o momento certo para eu estar ali a fazer uma ... Mas, enfim, às vezes o melhor é não sermos nós, é ser o tempo a responder, então acho que depois disso serenou, porque no fundo não era eu que importava, eu não tinha importância nenhuma. Era uma questão quase psicológica das pessoas se sentirem bem nos caminhos próprios que tinham feito. E, por exemplo, até ali havia uma ideia que era preciso escrever para

mostrar que se dominava bem o bom português, o que era uma certa importância demasiada que se dava a este Outro, para mostrar a ele que nós também somos capazes. Mas este Outro foi tendo menos importância, fomos resolvendo esses fantasmas de outra maneira. O que estava em causa ali não era a literatura, era uma outra coisa, era uma relação que de fato é problemática. Essas pessoas não estavam doentes, não tinham uma intenção malévola, só havia – há ainda – um problema por resolver. Não digo problema, não gosto muito da palavra problema, mas há uma questão que deve ainda ser encarada: como é que esta língua vai transitando de proprietário, vai deixando de ser do outro para ser uma língua própria. Então é isso, acho que fiz uma resposta muito longa.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E hoje isso não influencia?

MIA COUTO: Não, eu hoje estou à vontade. Acho que a maior parte dos escritores não coloca isso como uma questão, porque também eu mudei. Eu lembro-me de ter dito coisas terríveis, eu disse uma coisa que, talvez se eu tivesse encontrado uma maneira mais moçambicana de escrever... Isso já é um disparate, não há o “mais”, eu também estava à procura de uma coisa mais pura, mais autêntica que não tem sentido procurar na literatura.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: De alguma maneira, você acredita que a ideologia ainda pese na valorização da literatura em Moçambique?

MIA COUTO: Eu acho que não, pra te dizer a verdade, acho que pesa muito pouco. Não exatamente uma questão ideológica, mas uma questão que se confundiu entre o fato político, o lugar do político e o lugar da luta partidária, do engajamento. Moçambique sofreu de uma certa saturação, do excesso daquilo que foi a politização do nosso universo. E, de repente, tu eras moçambicano porque eras da FRELIMO. E essa foi a escola que foi trazida pelo Movimento de Libertação de uma maneira quase, vamos dizer, que eu acho que se acreditava como genuína. O país era a FRELIMO, o povo era da FRELIMO, e o hino nacional, durante anos, começava com “Viva, viva FRELIMO, guia do povo moçambicano.” Portanto, havia uma confusão enorme entre nação, partido, povo. Depois isso foi se separando, mas foi se separando não de uma maneira natural, não foi a história que produziu isso de uma forma com o seu próprio tempo. Foi tudo apressado, de uma maneira dramática, porque havia a agressão da RENAMO, havia uma guerra total, uma guerra total, que punha o mal sem nenhum espaço de permeio. Portanto, quem era da RENAMO era o diabo, quem era da FRELIMO era considerado o culpado, o outro era culpabilizado sempre. E acho que hoje as novas gerações percebem que isso nos torna mais pequenos, hoje há uma grande ansiedade de fazer arte sem olhar esse tipo

de opções, sem estar a fazer passar o texto como se fosse uma prova de alguma coisa.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você não vê um papel no escritor, acha que a literatura não deva ter nenhuma função a não ser ela mesma?

MIA COUTO: Eu não gosto da palavra função. Mas acredito que sim, que a literatura provavelmente tenha [uma função], o escritor é que sabe que tem essa função, mas não quer pensar nela. Ele quer que ela aconteça naturalmente. Eu tenho minha postura moral, política, eu tenho meus princípios e, inevitavelmente, quando eu conto uma história eles vão surgir. Mas eu não faço uma escrita com essa intenção: “agora eu vou escrever para defender, sei lá, o povo, a mulher, o proletariado”, qualquer coisa assim.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Atualmente, ainda seria pertinente falar em moçambicanidade?

MIA COUTO: Eu acho que nós ainda estamos na construção disso que não sabemos o que é, e ainda bem que não sabemos o que é, nunca vamos saber exatamente. Mas eu acho que nós estamos a descobrir a diversidade dos povos, culturas, línguas, religiões, etc. Este país ainda está visitando a si próprio, é muito regionalizado ainda, há muito pouca mobilidade entre

peessoas do Norte, pessoas do Centro, que são de línguas diferentes. Há trinta línguas diferentes! Quero dizer que há trinta pequenas nações que se conhecem ainda pouco. Neste sentido, ainda há um caminho. Nós pensamos sempre que a moçambicanidade seria qualquer coisa como uma fronteira entre os moçambicanos que já tem isso tudo resolvido e os outros, mas não é. É como é que os moçambicanos, eles próprios entre si, deixam de pertencer à categoria do Outro, dos eles.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você falou há pouco sobre as diferenças culturais entre as regiões do país. Você acha que de alguma forma o escritor tenha o papel de tradutor cultural do seu tempo, de sua cultura?

MIA COUTO: Sem dúvida. Aqui talvez mais do que em outros lugares. Eu, ontem falando com este escritor brasileiro que está aqui em Moçambique agora, o Julián Fuks, ele estava identificando isso na sua obra, o tema da tradução. Tradução no sentido da abertura de um mundo para o outro, na maneira como se traduz não línguas, mas mundos. Ou não apenas línguas, mas mundos. É um tema obsessivo, sem que eu saiba ele está lá, e acho que provavelmente isso aconteça em todos os outros casos. No caso moçambicano, boa parte das pessoas escreve em português e tem consciência que, sendo essa sua língua de cultura – para muitos já é a língua materna, para outros ainda não é -, há ali um mundo que não se traduz completamente

neste português que a gente aprende na escola. Estamos a usar um vestuário que não serve completamente, que não traduz. Tem briga com o corpo, com o próprio corpo.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: A sua vivência cultural o faz uma pessoa de identidade híbrida?

MIA COUTO: Sim. Híbrido em vários sentidos. Obviamente, eu tenho ascendência portuguesa ou europeia, já nem sei se é uma coisa que se pode dizer. Mas portuguesa de um certo lugar, de uma certa região de Portugal. E sou da primeira geração, meus pais eram portugueses, e nasci e cresci numa certa região de Moçambique e ali aprendi vários níveis de mestiçagem. Houve um momento na minha vida em que pensei que isso fosse um drama, uma questão a resolver. E depois pensei que era uma coisa ótima, esse mundo diverso dentro de mim era um fator enriquecedor, que eu não tinha que estar a olhar para eles como qualquer coisa que me trazia conflito. Lembro-me de uma frase de Craveirinha que dizia: “Não sou dividido, sou repartido”, que é uma maneira muito feliz de se colocar a questão.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Pessoa, dizia se sentir “estrangeiro aqui como em toda parte”. Você se sente mais estrangeiro ou mais nativo em todos os lugares dos quais se sente parte?

MIA COUTO: Eu tenho uma dificuldade enorme de estar onde estou, sempre. Acho que isso é uma coisa de infância, porque eu recordo-me que a minha mãe guardou aquilo que eram as observações de uma professora da escola primária e dizia: “Este menino nunca está realmente na escola.” Ela pensou, ela interpretou à letra e pensou que eu não ia à escola, mas eu estava lá; eu tenho essa grande dívida, eu acho que o que eu aprendi na escola sobretudo foi a não estar onde eu estava. Viajava quando o professor falava alguma coisa que normalmente era muito aborrecida. Eu treinei a estar ausente, a desaparecer, a ter uma existência paralela. E acho que isso em termos literários é uma grande ajuda, em termos práticos é um inferno.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Antonio Candido, crítico brasileiro, acredita que para existir um sistema literário há a necessidade de um autor, de uma obra e de um público. O autor tem que estar mais ou menos consciente do seu papel e a obra deve ser como uma tocha que é passada de geração em geração. Neste sentido, sabendo que há escritores cientes, há o público para o qual as obras são dirigidas, há o meio de transmissão e há uma consciência geracional: você acha que há um sistema literário sólido em Moçambique?

MIA COUTO: Nunca tinha pensado nisso. Acho que sim, se é posto a partir dessa definição, acho que sim. Acho que é muito recente, provavelmente exista uma certa diferença entre um

sistema e um regime. Provavelmente, ainda é um regime, não é um sistema. Nasce com o Craveirinha, com o Rui Knopli, com a Noémia de Souza, e é construída a posterior. Nós agora estamos a tentar perceber quem começou, e quem começou está muito próximo. Craveirinha morreu há pouco tempo, a Noémia também, o Rui também, não é? É um sistema que está nascendo.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Que autores influenciaram você?

MIA COUTO: De dentro de Moçambique?

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: De dentro e de fora.

MIA COUTO: De dentro e de fora? Olha, eu fui muito marcado por brasileiros, eu confesso. Primeiro, eu sou marcado pela poesia, meu pai era um poeta e tinha a casa cheia de livros, eu lembro-me que as estantes estavam repletas. Alguns desses livros estão na Fundação [Fernando Leite Couto] agora. E ele era muito próximo da poesia europeia, da poesia francesa, espanhola e portuguesa também. E o [Fernando] Pessoa vivia lá em casa, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner foi uma escola para mim. Esses são, digamos, três nomes que posso dizer que nasceram em minha casa. Quando eu digo minha casa é sempre a casa da infância. Por que a minha

primeira casa realmente minha, no sentido que eu pagava renda, aí quando eu já tinha 17 ou 18 anos eu descobri a poesia brasileira por via do João Cabral de Melo Neto, do [Carlos] Drummond, do Manuel Bandeira. Manuel Bandeira já vinha de antes, da casa do meu pai. E depois João Guimarães Rosa são referências, porque me interessava muito trabalhar a minha própria língua, meu idioma, por que havia para mim essa questão, que era a questão: Como é que eu vou escrever? Alguma coisa minha, que ao mesmo tempo é de Moçambique, que diz, que fala sobre isto que está a acontecer em Moçambique? Este português que herdamos não parecia servir.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Algum autor local o influenciou ou mesmo de outros países africanos de língua portuguesa?

MIA COUTO: Bom, eu tenho que dizer que Craveirinha teve uma influência grande em mim, em todos nós. O Rui Knopfli teve uma influência muito grande em mim, não só porque eu conheci a obra dele, mas porque eu o conheci pessoalmente. Ele foi meu primeiro diretor quando eu iniciei minha carreira de jornalista. Ele lia os meus textos. Então, havia quase uma relação quase de tutor que ele foi. Por via jornalística, mas acho que ele estava ali, mas também não estava ali. Quer dizer, ele tinha uma relação com o jornalismo que era acidental, ele não era um jornalista, era um poeta que estava ali por acidente.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Moçambique está um afastado de outros países de língua portuguesa, está cercado de países de língua inglesa. De alguma forma, isso também influencia culturalmente o país?

MIA COUTO: Não se nota. Pensamos sempre que houve um trato oficial, porque África do Sul, Zimbabwe, Tanzania, Zâmbia, são países de língua inglesa, porque de alguma maneira sim, são. É muito mais forte e mais presente o fato de que na fronteira se falem as mesmas línguas. Por exemplo, changana se fala dos dois lados da fronteira, o zulu aqui no Sul, o xona no centro, o maconde e o cinianja no Norte, enfim. Essas línguas que estão repartidas porque foram separadas artificialmente por um fronteira desenhada pelos europeus, isso tem mais influência do que qualquer outra coisa. Infelizmente, desconhecemos qualquer coisa que se passe do outro lado da fronteira do ponto de vista cultural.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Há uma mudança estilística e até mesmo temática nas suas obras no decorrer do tempo. Mas permanece uma certa tendência ao tratamento de temas locais. Qual seria o motivo dessa preferência por temas locais?

MIA COUTO: Não sei se posso chamar preferência, porque se calhar não sei fazer outra coisa. Não é uma escolha. É como se fosse eu o escolhido. Acho que mesmo que eu fosse

eventualmente viver para um outro lado, eu nunca sairia dessa temática, não sei se sei escrever sobre outra coisa.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acredita que exista uma certa tensão entre tradição e modernidade aqui na literatura em Moçambique?

MIA COUTO: Sim, provavelmente. Eu nunca pensei exatamente neste assunto, mas aqui eu acho que a nossa produção literária continua a estar muito centrada na poesia, por exemplo. Eu acho que Moçambique sente, talvez de uma maneira mais dramática do que Angola, que é preciso ainda, para nos apresentarmos no mundo, precisamos saber quem somos. Ainda há uma busca, estamos virados para dentro porque esse assunto da moçambicanidade é um assunto que ainda se sente como alguma coisa que tem que ser resolvida. Mas tu tens razão. E tudo começou antes em Angola, tem este percurso que tem muito mais tempo porque tem muito mais tempo de cidades; o nascimento da literatura tem muito a ver com o nascimento das cidades. E há cidades em Angola que têm quatro séculos; as nossas mais velhas têm dois, no máximo.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Maputo não tem a mesma força literária como cenário que tem Luanda, por exemplo?

MIA COUTO: Imagino que não.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Mesmo em suas obras, Maputo aparece de forma secundária.

MIA COUTO: Eu acho que se vai, é uma questão que vai ser descentrada rapidamente. Os próximos escritores vão fazer de Maputo sua própria casa. O problema aqui, para minha geração e para a outra que se seguiu, é que a casa era Moçambique inteira. E Moçambique inteira, o que é? Tem que ter um lugar, e este lugar era mais o campo do que a cidade porque se pensava, e ainda hoje se pensa, que a identidade cultural moçambicana tem um pé maior ali posto sobre a ruralidade, sobre o mundo rural.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Na sua opinião, qual é o peso do mercado editorial português e brasileiro na divulgação da literatura feita em África de língua portuguesa?

MIA COUTO: Infelizmente, cabe todo o papel ao mercado.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: O mercado local não tem força?

MIA COUTO: Não. Aquilo que eu estava a dizer, que seria o papel de uma vontade política, de um governo, deixou de

existir. Isso está entregue às forças do mercado, se um livro vende bem, se não vende bem provavelmente não viaja. Quem é que estará interessado a publicar poesia moçambicana no Brasil? Eu vejo por mim próprio, estou no mercado brasileiro. Entrei com enormes dificuldades, é preciso dizer, que a gente pensa que não. Eu lembro que fui com um grupo de moçambicanos em 1987, e pensava: “O Brasil vai nos receber, nossos irmãos”, e não aconteceu nada.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como foi este percurso?

MIA COUTO: Nós fomos pela ocasião do lançamento de uma antologia chamada Coleção Sonha Mamana África, da Cremilda de Araújo Medina, e fomos com angolanos, cabo-verdianos...A ideia era muito boa, foi gente de todos os países da África de língua portuguesa. Pronto, aquilo foi simpático. Mas como é que aquilo se traduziu, como é que aquela antologia foi lançada se traduziu depois num interesse em publicar qualquer daqueles que estava ali? Foi quase zero. Na altura, a única editora [brasileira] que publicava obras de africanos era uma coisa da Ática com o Fernando Mourão, da Universidade de São Paulo. Faliu! Não havia este interesse. Também tem a ver com os momentos em que o Brasil está desejando conhecer África e conhecer-se a si próprio conhecendo a África. Nesta altura, esta questão não se punha, não? Mas eu, depois de publicar anos no Brasil, e de uma pressão grande desses blogues e leitores, é que publiquei a primeira antologia

de poesia no Brasil, senão não publicava. Eu penso nos meus colegas moçambicanos que estão centrados na poesia, como é que tão injustamente se deixa isso entregue ao mercado? Eles poderão não ser publicados em outros países, porque parte-se do princípio que poesia não vende. E não vende.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Aqui em Moçambique há problemas na distribuição de livros, não há um mercado editorial forte, é difícil para um escritor local se promover de forma endógena?

MIA COUTO: Sim. A escola é a grande....a viagem que os escritores têm que fazer para chegar até os leitores começa pela escola, sempre. Bibliotecas, não há; livrarias não há, são pouquíssimas: há na capital e mais uma ou duas cidades. Então, a única via é ver como nossos textos são incorporados no currículo das escolas.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: A aceitação que você tem no mercado brasileiro e português, proporcionalmente, é igual aqui em Moçambique?

MIA COUTO: Provavelmente. Igual não é, mas equivalente, vamos dizer assim, à dimensão do nosso mercado. A Paulina, eu, o Ungulani Ba Ka Khosa, não podemos lamentar-nos, porque, para o nível das tiragens feitas em Moçambique, eu acho que somos felizes, somos bem contemplados.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você lê os novos autores moçambicanos, há algum que tenha lhe chamado a atenção?

MIA COUTO: Bom, há vários. Aqui, por exemplo, na Fundação, por iminência da nossa própria vocação, a nossa ideia é publicar e trabalhar juntos com os novos escritores. Ah, na poesia...eu continuo a pensar que a poesia...

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Seria a vocação literária do país por excelência?

MIA COUTO: Incrível porque não sei perceber isso, como é que as coisas dependem às vezes de uma única pessoa. A figura do titular do Craveirinha, da Noémia de Souza, do Rui Knopfli...

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Luís Bernardo Hownana publicou e depois parou. Quer dizer, essa ideia da continuidade que houve na poesia talvez não tenha havido, nessa época, na prosa.

MIA COUTO: Estás a falar do Luís Bernardo Hownana: era prosa, e era uma boa prosa, mas estava isolado. A poesia sim, houve sempre uma grande força. Quer dizer, os principais nomes de Moçambique até muito recentemente, porque depois vem o Ungulani Ba Ka Khosa e vem a Paulina Chiziane,

que não têm essa ligação com a poesia. Mas eu vejo os novos nomes que estão surgindo, são quase todos na poesia. Nós publicamos aqui menina chamada Hironcina Joshua que ela meteu um bom livro de começo, e vamos publicar agora uma menina que se chama, assina como Melita¹⁴, por sinal, um bom livro de poesia. E temos na forja vários nomes que eu me surpreendo que vêm aí, mas que continuam a ser da poesia.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Eu queria que você falasse um pouco sobre o trabalho da Fundação [Fernando Leite Couto], e também se há outras iniciativas públicas ou privadas de divulgação cultural no país.

MIA COUTO: Cultural no sentido apenas da literatura?

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Não, no sentido lato do termo.

MIA COUTO: A Fundação [Fernando Leite Couto] é uma coisa pequena, dimensão familiar, tem um ano e meio de existência. Os três irmãos, quando o meu pai morreu, há dois anos, dois anos e meio, perceberam o que ele fazia. Percebíamos que ele trabalhava em uma editora e publicou vários autores jovens, e trabalhava o texto com eles. Mas nunca imaginamos que dimensão ele tinha conquistado junto a estes jovens. Quando

14 O autor refere-se à poeta Mel Matsinhe

ele morreu, recebemos dezenas e dezenas de mensagens e pensamos: “Vamos continuar isto, vamos manter nosso pai vivo desta maneira.” A grande razão dele viver era esta, o bem que ele tinha. E fazemos isso com muito gosto. Mas esta casa tem uma vocação cultural, embora esta seja a linha fundamental – trabalhar com jovens, fazê-los publicar, fazer oficinas literárias, acompanhar jovens inexperientes -, mas também fazemos aqui exposições, exibições de teatro, cinema, música e a única coisa que liga tudo isso, como um fio, é que quem vem a esta casa, seja pintor, seja fotógrafo, seja cantor, tem que ter depois disponibilidade de fazer uma segunda sessão em que conta histórias. Então, torna-se uma espécie de fábrica de histórias. A ideia é que um artista consagrado, sentado junto a gente jovem a contar a sua própria história, a história de suas canções, de suas obras, pode suscitar essa proximidade, essa ideia de que, afinal, não é uma coisa tão impossível, não é? E isso é o que temos feito. Então, eu acho que temos feito bastante. Nós temos uma agenda que tem oito, nove eventos por mês e isso é mais do que a gente pensava. Já publicamos livros, já fazemos uma exposição por mês. Enfim, citar vai parecer uma propaganda publicitária da casa. Sobre o país, acho que há aqui um equívoco. Pensa-se a cultura como uma coisa muito funcional, embora para o lado “festivaleiro.” O grande investimento institucional do Estado é organizar festivais nacionais e que têm uma dimensão, aparentemente, enorme, e com uma função, que é criar unidade nacional, juntar artistas de todas as províncias. Corre razoavelmente

bem, acho que sim, eu nunca fui a nenhum deles, mas acho que sim. É o grande investimento, quase o único. E não me parece que, de qualquer maneira é um grande investimento, mas os fundos para fazer com que isso tenha depois uma repercussão nacional não existem.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Eu queria que você falasse sobre a sua motivação de escrever narrativa histórica, o que o fascina neste tema. E qual será seu novo projeto depois de terminar a trilogia?

MIA COUTO: Ih, meu Deus, Começando pelo fim: não sei. Eu termino sempre um livro – e este ainda mais, porque é um livro com três livros dentro – saio sempre com o sentimento de que esgotei, é o último, secou a fonte. Não sei, sinto que não posso mesmo saber, porque vivo de maneira a buscar cada um dos livros como se fosse o princípio e o fim da minha vida. Não sei mesmo, e percebo que não quero saber. Agora, a primeira parte da pergunta: eu nunca pensei que eu fizesse isso, que eu ia fazer em qualquer momento da minha vida um romance histórico. Tive uma primeira tentativa quando fiz *O outro pé da sereia*, que era alguma coisa meio tímida ainda. Mas o que me interessa da história é um bocadinho daquilo que o João Guimarães [Rosa] dizia, não sei repetir bem, mas dizia: “a história não quer nascer das estórias.” Há uma relação difícil entre a história com H maiúsculo e as pequenas estórias, que ele escreveu intencionalmente com “e”. E esse

mal-estar entre alguma coisa que se constrói como edifício e que depois expulsa outras versões sempre me pareceu um trabalho ficcional. Isto é, quando eu olho para aquilo que é hoje estudado como a História de Moçambique eu verifico o quanto de ideológico, o quanto de ficcional está ali feito. E leio aquilo como um trabalho não de recuperação de memória só, mas de apagamento, de esquecimento. E isso fascina-me, esse lado literário da História, seja ela oficial, não oficial. Então há aqui esta mentira, da História oficial que se proclama como científica e fica como uma coisa inquestionável, e que ficou, e foi construindo heróis, figuras, que nós revemos e que são os fundadores não só da categoria de cidadão, mas da categoria de nação. São construídas grandes e pequenas mentiras. Havia um caso próximo, que este do Gungunhana, que é este imperador que me serviu de pretexto, que é o resultado de duas grandes mentiras: há ali uma mistificação, feita por um lado português, por um lado moçambicano. E como é que dois tempos, dois interesses históricos podem construir ao mesmo tempo uma figura tão polêmica, tão conflituosa, é só isso que me interessa. Do resto, digamos assim, esse namoro com a História nunca tive tanto.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Clarice Lispector, quando escreveu *A hora da estrela*, foi muito criticada porque ela seria uma escritora que não teria, em pleno Modernismo, 3ª fase, nenhuma preocupação social, escrevia de um modo muito feminino....Então ela criou um narrador masculino e colocou

uma migrante nordestina, que é Macabeia, e fez aquele livro genial que acabou sendo sua última obra. Enfim: de alguma forma, não seria uma forma de resposta você ficcionalizar um herói nacional, que é um dos mitos da fundação cultural moçambicana, e assim responder a supostas críticas em relação à sua ascendência europeia, à sua raça....Talvez uma forma de legitimação cultural?

MIA COUTO: Não sei. Eu tinha que me deitar no divã (risos) para poder perceber o quanto isto está em mim.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Não é consciente, então.

MIA COUTO: Não, não é. E acho que não tenho mesmo esse propósito. Como te disse antes, houve momentos em que eu pensava que tinha que resolver isso, mas acho que agora já não tenho nenhum problema, aceito essa minha multiplicidade, vejo mesmo como algo disparatado estar a querer passar por quem não sou. Qualquer que fosse moçambicano, seja qual for sua raça, seu sexo, sua origem, que se proclamasse mais autenticamente moçambicano do que outro qualquer, acho que isso não teria mesmo sentido, porque não é verdade. E não me parece que, mesmo dentro de mim – o mais fundo que consigo chegar, pelo menos – eu queira provar alguma coisa dessas; pelo contrário, acho que eu quero provar que sou viajante, que estou a fazer uma travessia. Talvez de

uma coisa eu tenha consciência, porque como não tenho esse enraizamento no tempo, possivelmente isso me traz uma possibilidade de distância e eu possa ver, naquilo que para outro moçambicano que tem o avô e o bisavô, por exemplo, neste lugar que estamos a visitar, aquilo que para ele é natural, para mim pode ser visto com outro olhar. Posso descobrir beleza, posso descobrir algo de estranhamento, que é importante para a produção literária: essa distribuição que existe na nossa alma de uma coisa que, ao mesmo tempo é familiar, que pensamos que conhecemos desde que nascemos, e que de repente desconhecemos, e temos uma relação de distância. Acho que neste aspecto eu sou um privilegiado.



Coloco as pessoas em suas vivências e evito - tento evitar - as etiquetas.

ENTREVISTA COM PAULINA CHIZIANE

A entrevista que segue foi concedida pela escritora moçambicana Paulina Chiziane, em 09 de março de 2017, nas dependências do Centro Cultural Franco-Moçambicano, sediado em Maputo, capital de Moçambique. A entrevista foi gravada e posteriormente transcrita, o que resultou no tom coloquial do texto, que foi mantido.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acredita que ainda exista uma relação em Moçambique entre literatura e ideologia?

PAULINA CHIZIANE: Existe, sim. E há muitas ideologias. Eu acredito que sou uma prova disto, porque os meus temas, a maior parte deles, quebram tabus. Muitas vezes a recepção de cada livro meu é uma guerra; as pessoas não estão habituadas

a um tipo de tratamento, a um tipo de discurso. Não não estão habituados a ver determinadas coisas descritas no papel. Isso tem criado alguns conflitos. O que me faz entender que se julga, ou seja, existe uma linha política por dentro de uma boa escrita. Não sei se respondi a sua questão, mas é mais ou menos este princípio. Parece que, para alguns, a literatura deveria seguir determinadas normas e formas. Tudo que não está no imaginário deles, então não sei.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: A literatura moçambicana ainda precisa afirmar-se identitariamente?

PAULINA CHIZIANE: Primeiro, é preciso despertar. Acho que aí é que está a função da escola, da educação social, que deveria ajudar os diferentes grupos a afirmarem-se, a reconhecerem a importância de sua identidade. Nesse momento, eu poderia falar de um debate que eu sempre assisti desde quando nós atingimos a Independência. Quando nós atingimos a Independência, o discurso oficial era de combate cerrado, abaixo aos ritos de iniciação. Os outros ficaram espantados. Foram sendo feitos contra tudo e contra todos. Hoje, passados 40 anos, esses ritos de iniciação até estão a ser exportados. Para além de terem muito conhecimento, conseguem gerar rendas, divisas. Possuem um conhecimento ancestral sobre plantas, sobre práticas sexuais. Hoje temos um kamasutra, por exemplo. Foi conservado pelo povo. Mas também temos aquilo que é moçambicano: aprende-se sobre

sexo, sobre plantas, sobrevivências...é claro que há coisas más, porque todos os sistemas são assim. Mas tem mais coisas boas do que más. Hoje conheço pessoas, conheci até algumas brasileiras que foram até Nampula para aprender como é que se faz as massagens nos órgãos sexuais, para conhecer as plantas que se usam. Afinal, o Brasil é tão rico e tão igual, são as mesmas plantas que se usam para estimular o homem que dorme demais, para dar mais prazer, etc, então são plantas que, algumas estão a ser processadas e vendidas no mercado. Então, era tão tradicional que passou a ser considerado velho. Passado algum tempo, alguém descobre a modernidade daquilo que era considerado tradicional. Por exemplo, existe um grupo macua aqui na Mafalala que é uma dança chamada tufo. Primeiro foi proibida pelo sistema colonial porque era considerada uma dança pecaminosa; dançaram às escondidas. Depois da Independência as coisas mudam, já se dança um bocadinho. Na altura, era considerada uma dança inferior. Hoje, é o cartão de visitas do país. O tufo é uma dança macua, daquelas mulheres todas pintadas, todas bem vestidas. Imagina, uma dança bonita como aquela ser considerada pecaminosa pela Igreja Católica? (Risos). A cada dia mais, o povo macua se afirma, que é um povo que tem uma cultura muito rica. No princípio da nossa independência, o povo macua era considerado quase um povo inferior. O que é isso? Então, é muito trabalho a ser feito neste país.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acredita que o escritor tenha um papel social?

PAULINA CHIZIANE: Se começar a olhar para a história da literatura moçambicana, a partir do momento da Noémia de Souza, que é uma grande referência feminina para mim, o Craveirinha, são aqueles indivíduos que gritaram pelo despertar da consciência de toda uma nação à volta da questão do colonialismo. Em literatura, claro. Depois vieram as poesias de combate: todo mundo gritava, todo mundo cantava. Então havia um crescer de uma consciência nacionalista a partir do texto escrito que, de certo modo, mesmo o trabalho que agora se faz..., por exemplo: quando eu escrevi Niketche, a opinião de alguns acadêmicos não foi das melhores. É uma literatura escrita por uma mulher e que retrata histórias de mulheres, então começaram a gritar: a literatura não é lugar para feminismos! São modelos, então, nem sempre é o que é. O tempo foi passando, as mesmas pessoas mudaram de opinião. Hoje, a opinião é muito mais aberta e nós somos mais amigos hoje, e se aceita um bocadinho melhor o trabalho que eu faço. Então, com isso eu quero dizer que a escrita tem, sim, uma função social. Boa ou má, mas tem.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Até hoje, são poucos os escritores moçambicanos divulgados no exterior. A que você credita isso?

PAULINA CHIZIANE: Olha, confesso que eu não tenho capacidade para responder. O que eu posso dizer é eu sempre tive uma espécie de fé em mim mesma. Eu dizia: “o que eu faço é bom, se vocês não gostam, eu vou procurar mercado.” E fui sozinha. Com amigos, alguns companheiros de trabalho, organizações internacionais, fui andando. E eu entro, ou melhor, eu quebro as fronteiras de Moçambique a partir de um trabalho que eu fiz com uma cineasta austríaca. Ela fazia cinema, não literatura. Conversando com ela, eu gritei: “Publica o meu trabalho fora, eu acho que o meu trabalho é bom!” Ela leu, e disse-me: “Bem, vou tentar.” Através da cineasta, fui parar na mão de jornalistas, depois fui parar na mão de editores e acabei entrando na cena do mundo por esforço próprio. Eu fiz isso. Mais tarde, claro, tive apoio de outros colegas moçambicanos, poucos. O Mia Couto é um deles. Quando ele saía e as pessoas perguntavam: “Conhece a Paulina? Ela esteve aqui.” Ele sempre deu uma informação bonatória a meu respeito. Então, eu não saí das fronteiras pelas vias que poderiam ser consideradas normais; foi uma luta mesmo pessoal. Agora, os outros escritores, eu não sei que lutas é que eles têm. Mas às vezes sinto um pouco de apatia: escreveu, pronto, o livro está publicado. Não há o esforço, as pessoas não se mexem para conhecer novos horizontes. Mesmo agora, não sei como é que as coisas funcionam. Temos o Ministério, temos a Associação dos Escritores, mas o papel dessas instituições na promoção da literatura moçambicana não sei qual é. O Mia, penso que foi por esforço próprio; eu fui por esforço próprio. Os outros, não sei.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como funcionam as editoras e o mercado de distribuição de livros em Moçambique?

PAULINA CHIZIANE: É uma via que precisa de ser aberta, no meu ponto de vista. As editoras estão todas concentradas em Maputo, as livrarias estão concentradas em Maputo. Ainda ontem eu estava numa livraria que tinha uma delegação em Nampula: acabaram fechando. As pessoas não estão habituadas a comprar livros. Precisam de livro, gostam de livro, mas o hábito de comprar livro ainda não faz parte da tradição para muitas pessoas. Na cidade da Beira, a situação melhorou um pouco. As universidades que vão abrindo gradualmente nas províncias vão impulsionando um pouco o hábito da leitura. Há uma livraria que tinha sido aberta na Zambézia, também acabou fechando. As pessoas não compram: ou pedem emprestado, ou vão à biblioteca, ou roubam! Portanto, o hábito de comprar o livro é qualquer coisa que ainda não está enraizada nas pessoas. Mas aí está: são editoras privadas, não é? Mas o que faz o Ministério, o que faz o município, e as instituições formais, instituições do governo nomeadas para isto, pouco ou quase nada. Portanto, o mercado editorial em Moçambique eu diria que é muito mau, muito mau. Entretanto, quando eu pego livros de vez em quando, faço assim uma conferência, ainda consigo que comprem. Mas é muito difícil.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: A falta de hábito de comprar livros deve-se a uma questão econômica ou é a formação do leitor que precisa ser trabalhada?

PAULINA CHIZIANE: Sem dúvidas, a formação da leitor precisa ser trabalhada. Absolutamente, é necessária a formação da leitor. Porque eles querem, eles precisam, mas não compram. Agora, por exemplo, a Beira melhorou muito, há mais escolas, mais universidades, as pessoas já sentem a necessidade de comprar. Mas é uma questão de formação mesmo.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Na sua opinião, o que é o cânone literário moçambicano? Já existe um cânone?

PAULINA CHIZIANE: É uma resposta que não posso dar, confesso. Nem sei o que é cânone, imagino o que é. Todo mundo fala disso, mas o que é canônico? Fala-se dos clássicos, dos cânones. Eu não sei. Algumas vezes as pessoas olham para aquilo que é considerado consagrado, e querem fazer disso um modelo para todos. Agora, literatura não é nenhum pudim, nenhum bolo, para ter um formato. Literatura é um espaço de liberdade onde cada um vai colocando o seu ser, a sua memória ou a memória coletiva. Então, uma literatura considerada consagrada, não sei. Embora eu reconheça que há obras que nos interessam ficar guardadas, ou melhor, ser olhadas como uma referência. Para mim, o cânone é um

bocado complicado. Lembro-me de tempos em que eu estava na universidade, havia coisas que me causavam alguma dor. Por exemplo, quando os professores tentam fazer com que o estudante olhe para um determinado livro como um espelho. Eu dizia: “Não, não é verdade.” Pode haver outras formas de escrever a mesma coisa. Por exemplo, um Luís de Camões não passou por escola nenhuma, não viu formato de ninguém. Entretanto, ele criou uma nova forma de ser. Portanto, não acho bem que digam: “Este é o Ungulani [Ba Ka Khosa] e todos têm que fazer assim.” Portanto, tive algumas querelas com alguns professores na época, por conta de alguns conceitos que se discutiam na altura, por exemplo, a identidade literária. Foi uma coisa que eu discuti e isso me custou muito caro. Os professores, de certo modo, não gostavam das minhas intervenções. Não me recordo bem dos textos como eram, mas por exemplo num texto como do Craveirinha falavam da identidade literária, de alguns aspectos da identidade literária como se fosse tudo, e eu dizia: “Não, há muito mais.” Portanto, o Craveirinha deu um passo, de acordo com o mundo em que ele vivia. Mas há uma série de outras maneiras de se definir a identidade em literatura. Então, a professora na altura não gostava do meu discurso, e eu acabei saindo do curso porque não me sentia bem. Mais tarde, fui trabalhar, e uma das coisas que me deu prazer de fazer foi trabalhar o feminino. Porque, por exemplo: se nós olharmos para o feminino descrito nas obras do Craveirinha é um feminino mais erótico, enquanto o feminino escrito por mim, que sou mulher, apresenta-se com

outra configuração. Tudo isso, pra mim, são contribuições para se chegar a um acordo sobre o que é essa história de identidade africana na literatura.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Eu queria que você desenvolvesse um pouco mais esse aspecto da identidade na literatura, no sentido da moçambicanidade.

PAULINA CHIZIANE: Eu acho que o pouco que faço como contribuição para a construção deste grande edifício cuja dimensão não será apenas de uma geração, portanto, fazendo algum trabalho, cada um de nós que faz este trabalho gradualmente vamos construir essa coisa chamada identidade, chamada moçambicanidade. Eu acho muito prematuro, hoje, alguém dizer: “Eu estou a trabalhar, absolutamente, as questões de identidade.” Cada um dá um pouco de si, um dia nós saberemos para onde é que estamos a caminhar. Identidade é uma coisa que se constrói ao longo das gerações, essa é a minha apreciação como escritora.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como se trabalham questões contemporâneas sem ocidentalizar a literatura africana?

PAULINA CHIZIANE: Bem, não é fácil, é difícil. Mas eu parto do princípio de que não existe um moderno absoluto nem um tradicional absoluto. Algumas vezes, as coisas que a gente

considera moderna já foram consideradas tradicionais ou são tiradas da tradição e trazidas ao mundo moderno com outros nomes e outras capas. Então, eu tento ter este cuidado quando trabalho: busco a realidade de um determinado povo ou determinada região, trabalho nela, sem com isso querer remeter a história ou os fatos a um mundo que não é considerado moderno. Eu simplesmente evito tratar da cultura e das vivências culturais como a coisa do Outro ou a coisa do outro mundo, ou a coisa da tradição. Não sei se eu consigo fazer isso, mas a minha intenção pelo menos é esta. Uma prova disso é o Niketche: instalam-se ali tantas mulheres, cada uma vivendo do seu jeito, elas discutem, entendem-se, desentendem-se, e lá vão construindo o mundo delas. Eu a momento nenhum eu considere, por exemplo, os ritos de iniciação como uma coisa retrógrada, atrasada da tradição. Não sei. Eu tento não colocar rótulos porque, aquilo que é considerado muitas vezes tradicional pode ser moderno. Sei muito pouco sobre o que se passa dentro dos ritos de iniciação, mas eu também sei que o mundo moderno, em certa medida, à procura deste saber, tido como tradicional. Então, o que é tradicional e o que é moderno? É verdade que existem mundos mais pobres e mundos mais ricos, mas até que ponto o tradicional faz parte do passado? E até que ponto o tradicional é mau e o moderno é o melhor? Eu às vezes sou mais feliz no campo do que na cidade. No campo, pelo menos, não há crime, não há essa prostituição, as pessoas estão vivendo mais ou menos uma vida igual. Enquanto que,

na cidade, as disparidades, os problemas, os conflitos são maiores. Então, o que é o moderno? O que é o tradicional? Não sei se sou capaz de responder, não tenho essa capacidade de responder. Mas o que eu digo é que às vezes aquilo que você considera tradicional hoje, será considerado moderno amanhã. O mundo dá voltas. Agora, transportar isso para a literatura nem sempre é fácil. Coloco as pessoas em suas vivências e evito - tento evitar - as etiquetas.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Na sua literatura, você se intitula uma contadora de histórias. De onde surgem tantas histórias a serem contadas?

PAULINA CHIZIANE: (Risos). O que eu posso dizer , eu digo a todo mundo, é que nosso país é virgem: em cada canto há uma história por contar. Confesso que nunca procurei um tema, nunca; os temas sempre vieram ter. Mesmo estando sentada num café, dando uma volta pela estrada, caminhando pelo campo, há sempre histórias das mais incríveis, que ainda não foram escritas e que precisam ser escritas, reescritas. Se eu pudesse, teria seis mãos e duas cabeças, talvez, poderia produzir muito mais. Só o imaginário de cada um dos nossos diferentes povos e etnias, tem tanta coisa bonita. Eu gosto muito de histórias. E fujo muito aos compartimentos e aos rótulos que foram criados pelos cânones, porque às vezes fico com medo de aprender a me entregar. Se eu digo: “sou romancista”, então todos vão dizer: “pois a partir de agora,

Paulina, um romance se faz de forma a, b, c, 4 ovos, 2 chávenas de farinha.”E eu digo: “Não! Eu não quero vossa autoridade. Deixe a minha liberdade.” Então, fui trabalhando assim até hoje. Fujo aos rótulos.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acha que ainda exista um pensamento colonial em Moçambique?

PAULINA CHIZIANE: É preciso descolonizar. A colonização é enorme. Aquilo que eu digo: o Craveirinha, a Noémia de Souza, trabalharam muito em literatura, claro, mas ajudaram seu povo a despertar a consciência contra o colonialismo português. “Mas o colonialismo português já foi, estamos longe!” Será que o colonialismo acabou pelos simples fato dos brancos terem ido embora? Não. E os novos colonos são mais pretos do que eu. E fazem de tudo para fazer manter seu lucro, mantendo seu povo naquela condição de submisso. Teve uma experiência recente: escrevi um livro louco, não é romance nem nada, eu simplesmente entrevistei uma pessoa, ou melhor, entrevistei várias pessoas, que no Brasil chamam-se mãe-de-santo, aqui reina a crença, por conta das igrejas evangélicas e um pouco por conta do colonialismo português, de que eles são a personificação do diabo.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como são chamados aqui?

PAULINA CHIZIANE: Curandeiros. Bem, decidir ir à aventura. Entrevistei, publiquei, não é um livro ensaísta mas é uma análise comparativa entre aquilo que é considerada religião cristã e as práticas tradicionais. O livro causou muito incômodo porque eu acabo por dizer que aqueles que se julgam cristãos roubam vários elementos iguais da tradição africana, desses curandeiros. Levam para o altar e dizem que é sagrado. Atiram pedras em seu próprio povo, a quem chamam...aos curandeiros se dizem diabólicos. Então, eu faço assim, uma análise, uma comparação, e abro um espaço de debate. Foi um escândalo total! Eu digo: “olha, as mensagens chamadas de evangelização são mensagens colonizantes, e é preciso começar a fazer a descolonização das mensagens que são ditas sagradas.” Um exemplo: há uma polêmica que anda por aí, de uma tal coisa chamada “marido-espírito.” O espírito vem e faz sexo com as mulheres. Olha, eu cresci na minha tradição bantu ouvindo essas histórias. Os curandeiros quando se apercebem da existência de um provável caso levam a rapariga, a suposta vítima, para um tratamento que leva uns dias, e depois aconselham a menina ou a vítima a nunca falar nada sobre isso ou pode não arranjar casamento. Cansei já de ouvir isso. Mas hoje aparecem as igrejas evangélicas e dizem: “Porque nesta mulher está dentro o diabo, nós tiramos aqui na igreja.” Vão lá ver o que é que o cristianismo diz sobre isso: fui buscar na Bíblia Sagrada, li a Bíblia toda, imagina, foi um trabalho...Mas olha, foi um prazer; e descobri que Jesus Cristo disse que, quando se morre, não há cá mulheres nem maridos,

porque todos se transformam em anjos do céu. Ponto. Jesus Cristo não disse isso, a tradição cultural dos bantu é que fala sobre isso. Então, o evangélico que veio do Brasil disse: “Ora essa, como é que eu vou atrair esse bando de pretos aqui pra igreja? Olha, vamos usar as crenças deles.” Pegam isso e levam para a igreja. Fazem assim um grande carnaval à volta disso. Ora, eu um dia peguei em mim, fiz uma série de entrevistas, fiz uma comparação entre o que se diz nas igrejas e o que diz Jesus Cristo, fui buscar a cultura e as formas como as culturas dizem que absolvem o suposto problema. Na cultura, é até segredo, mas agora pegam nessas crendices populares, fazem disso um programa de televisão que dura horas, têm uma audiência incrível, fazem um dinheiro que não tem fim....E quando eu apareço a dizer: “olha, moçambicanos, vamos refletir sobre isso...” não imaginas a reação. ...É uma coisa incrível. Então, isso é um processo colonizante, é um processo de dominação. Manter este povo submisso a partir das crenças, isso é mau! Este é um exemplo que eu dei. Outro exemplo é relacionado com a própria escrita. Eu fui muito criticada, e continuo sendo muito criticada porque não estou escrevendo um bom português. O que é isso, um bom português? Regras gramaticais para cá, regras portuguesas para lá....Ou seja, eu tenho que escrever como se estivesse a viver em Portugal! E quem me impõe esta norma não é o português, é o moçambicano, que luta por excluir, excluir o meu trabalho porque não está escrito de acordo com a língua que se escreve em Portugal. Esta gente não está bem. Não há dúvidas que um texto tem que ser bem

escrito, mas até que ponto as pessoas vão defender que um moçambicano escreva tal como escreve um português? Nem como brasileiro eu posso escrever. Então, eu digo não a tanta colonização! Esses são alguns aspectos – são vários, vários -, é preciso sim descolonizar as mentes e sentir a alegria de se ser africano, de se ser moçambicano. Eu tive muitos problemas e muitos mal-entendidos exatamente por conta disso, devo falar de uma maneira, vestir-me de uma certa maneira e comportar-me segundo um determinado padrão que não tem nada a ver comigo, e fico um pouco triste. Há muito trabalho a fazer, e eu tenho muita inveja dos brasileiros: vocês deram o pontapé na língua portuguesa e fizeram o vosso português. Isso é bom. E quando vou a outros países africanos também – eu estive no Senegal, estive, de certa maneira, na Nigéria, mas há espaço das pessoas terem orgulho de ser aquilo que elas são. Aqui em Moçambique ainda não atingimos isso. O colonial ainda é muito feio.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acha que faltam obras, além das suas, que trabalhem as questões culturais do Norte do país?

PAULINA CHIZIANE: Faz muita falta. O Norte tem coisas únicas, coisas belíssimas. Mas, infelizmente, o acesso à escrita é mais no Sul do que no Norte. A situação agora está a mudar, porque, eu diria, a colonização foi um crime. Um crime por quê? Por que eu, sendo originária do Sul, eu estou muito

mais perto de uma cultura da África do Sul até a Cidade do Cabo. Eu, quando circulo por essas zonas, eu sinto-me parte dessa cultura. Mas quando eu saio daqui e atravesso a Zambézia estou em outro país, numa outra cultura, numa vida completamente diferente. O colonialismo, quando chegou, fez aquelas fronteiras sem pés nem cabeças e então dividiu povos. Uns ficaram para cá, outros ficaram para lá, hoje não vamos mudar isso. E o Norte e o centro ficaram um pouco esquecidos. É preciso muito trabalho para haver este resgate através da escrita. Por exemplo, o Sul foi o primeiro a ser escrito pelo missionário e pelos padres. Entraram por aqui e escreveram o nosso povo segundo as suas loucuras. Então, o centro e o Norte foram pouco descritos. Mas há moçambicanos que vêm do Sul e que já começam a escrever sobre o Norte usando o modelo das antigas colônias, colocando preconceitos em tudo que são diferenças culturais. Há necessidade de descolonizar essas mentes. Há um povo que tem essa cultura, eu não sou dela, não pertenço a ela, mas tenho que respeitá-la. Li alguns livros, algumas teses até de alguns antropólogos, ou candidatos a antropólogos, e realmente noto que eles olham para o povo do Norte como se fosse um outro povo. O que seria diferente se fosse o próprio Norte a escrever a sua história. Há este lado também. Há muita coisa a fazer.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você se sente imbuída de uma missão de ressignificação cultural em suas obras?

PAULINA CHIZIANE: Eu fujo muito desse tipo de respostas. Eu faço porque gosto, porque me apetece, vou para um lugar e encontro uma bela história. E trabalho nela, longe de estar a fazer um trabalho de resgate. Um trabalho de resgate é uma coisa oficial, isso é para Ministros e diretores das casas de cultura. Eu faço as coisas porque me apetece e porque gosto de fazer. É a minha forma de contribuir. Não estou a fazer o trabalho que alguém me manda fazer.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acha que algo pode ser feito além do seu trabalho individual, no sentido de políticas públicas, por exemplo?

PAULINA CHIZIANE: Os melhores espaços são as escolas. A mente do professor, a mensagem que é dada pelo professor é determinante para mudar as formas dadas. As pessoas mudam. As instituições precisam ter formadores à altura. Isso eu posso dizer abertamente: algumas vezes, uma pessoa que é formada na Europa e se deixa orientar apenas pelo pensamento europeu torna-se assassina de sua própria cultura, isso eu posso dizer. Existem vários exemplos: pessoas que começam a ser assassinos da própria cultura e que depois de algum tempo despertam e dizem: “Ei! O que é isso que estou a fazer?” Vou te dar um exemplo: alguém que é formado em Psicologia no mundo europeu e pensa que o conhecimento que traz da Europa é único. Chega e quer impor esta forma de trabalho e de pensamento a um povo que tem a sua própria

psicologia. O indivíduo que é formado na filosofia de outro país, quando volta acha que este povo para evoluir tem que absorver e copiar a filosofia do país onde ele estuda. Ele, como professor, sabe que dança africana é uma coisa, dança europeia é outra coisa. Agora, o melhor, se calhar, seria pôr sempre as culturas em diálogo, mas ou por falta de capacidade, ou por falta de recursos, alguns professores acabam ficando tontos e só depois é que percebem o mal que fizeram ao seu próprio país. Há muitos exemplos disto. Quem estuda, por exemplo, religião no Ocidente – nossos padres são a prova disso: vão para a Roma, para a Itália, não sei mais para onde - chegam e acham que o que o que estudaram é o mais perfeito, e tudo que faz parte do mundo do outro é diabólico. Tem muita coisa a se fazer, é um trabalho de muitas gerações.



**Acho que através do
Brasil nós podemos furar
para outros horizontes
geográficos, através
do Brasil e através de
Portugal, mas sinto que
esses nossos dois irmãos
não nos conhecem.**

ENTREVISTA COM MARCELO PANGUANA

A entrevista que segue foi concedida pelo escritor moçambicano Marcelo Panguana, em 11 de março de 2017, nas dependências do Centro Cultural Franco-Moçambicano, sediado em Maputo, capital de Moçambique. A entrevista foi gravada e posteriormente transcrita, o que resultou no tom coloquial do texto, que foi mantido.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acredita que o escritor moçambicano é mais um contador de histórias do que um romancista? Por quê?

MARCELO PANGUANA: Em primeiro lugar, eu acho que o escritor moçambicano ainda está a tentar ser escritor, e nessa tentativa de o ser ele busca fugir das catalogações que lhe dão, se é escritor, se é romancista, se é novelista. Eu acho que o mais importante neste momento para o escritor moçambicano não são os grupos ou os lugares que ele é colocado, é exatamente a tentativa de criar um modelo de escrita que contextualize, digamos, a sua moçambicanidade, em primeiro lugar, e em segundo lugar, que tente dar um traço, um perfil, um estilo próprio de escrita, porque eu acho que em qualquer parte do mundo, eu acho que qualquer escrita só o é quando consegue ter uma certa individualidade, um certo estilo. E nós, moçambicanos, estamos à procura desse estilo, dessa individualidade, dessa forma muito peculiar de escrever as coisas. Por isso estamos à procura de tudo, estamos à procura de ser romancistas, estamos à procura de ser poetas, estamos à procura de ser críticos literários, estamos à procura enfim de ser.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acha que essa questão da moçambicanidade ainda está muito presente na literatura aqui em Moçambique?

MARCELO PANGUANA: Penso que sim, penso que está porque nós somos, em primeiro lugar, como um país que anda está à procura de si próprio, em busca de si próprios. E estando os moçambicanos à procura de se próprios, é evidente que os escritores também fazem parte desse país, também à procura de si próprios como escritores. Por isso é muito importante, é uma preocupação que nós temos aqui em Moçambique de ser qualquer coisa. Como sabe, nós estamos a tentar criar uma sociedade muito peculiar, digamos, com a mistura de raças, tentando criar uma sociedade mulata em termos raciais, em termos culturais, em termos políticos, estamos a tentar arranjar um modelos de ser, temos que nos buscar, temos que conversar, temos que nos dar as mãos, temos que nos amar, fundamentalmente isso.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Em termos políticos, você acha que ainda existe uma ideologia vinculada à literatura Moçambicana? Ou isso já foi superado?

MARCELO PANGUANA: Eu acho que sim. Qualquer escrita de um país emergente traz consigo uma certa ideologia, tênue ou muito profunda, mas traz. Porque é tal questão de busca. Os nossos políticos também andam em busca a si próprios, com todas as contradições que eles têm. Aliás, eles pensam que não têm, nós é que sentimos que eles têm. Muitas vezes os políticos africanos colocam-se em cima, acima de todas as suspeitas e de todas as maquiavelices. Então eu acho que

a ideologia, do meu ponto de vista, pode estar presente na literatura que a gente faz, se considerarmos que os sistemas políticos em África muitas vezes tendem a querer se apropriar da cultura, isto é, tendem também a querer se apropriar de seus próprios escritores, e um escritor apropriado, digamos, colocado dentro do sistema, obviamente começa a fazer o jogo desse próprio sistema, escrever sobre o sistema, ou então não escreve absolutamente nada, que é outra forma de estar a favor do sistema é estar em silêncio.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Na entrevista que você deu para o livro de Ana Mafalda Leite (2002), você falou que Moçambique é um país isolado em África, porque está cercado de outros países de língua inglesa, você acha que isso interfere em Moçambique o fato de estar isolado de outros países de língua portuguesa ou de outros países que seriam similares?

MARCELO PANGUANA: Eu acho que sim, porque penso que qualquer escrita para aquilatar o seu valor tem que entrar na fase de compressões, qualquer literatura que quer se afirmar tem que tentar transpor fronteiras, ir para o outro lado, ser lido pelos outros e ele também ler as coisas dos outros. E nós nesse aspecto estamos um pouco marginalizados. A nossa literatura não é consumida pelos nossos vizinhos, e isso sob o ponto de vista de disseminação da nossa cultura, no nosso estilo literário, intelectual, porque nós estamos ao lado de um país com uma grande tradição de leitura, aqui ao lado na África do

Sul já tivemos dois prêmios Nobel de literatura, aqui ao lado. Provavelmente eles não conhecem o Panguana. Eu conheço os livros deles, inclusive tive o prazer de receber aquela moça que recebeu o Prêmio Nobel da África do Sul, tive o prazer de estar com ela aqui em Moçambique durante um dia inteiro, mas ela não conhece a minha escrita. O Zimbábue tem uma grande tradição de leitura e de produção literária, mas não temos relações absolutamente nenhuma; nem com Angola que é um país que fala a língua portuguesa, nós não temos. Então eu acho que nós estamos fechados: ou nós começamos a escrever em inglês, ou os escritores que escrevem em inglês começam a escrever em português, o que é pouco provável. Mas eu sinto que nós estamos em uma ilha e é preciso traçar estratégias para que a gente transponha fronteiras, porque nesse mundo de globalização nós temos que dar um pouco daquilo que nós somos aos outros.... A globalização é o somatório das culturas individuais, uma das formas de ser individual, então se nós não damos aquilo que é nosso o conceito de globalização fica esvaziado. É por aí.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E como está a sua inserção no mercado internacional? Você consegue publicar fora de Moçambique?

MARCELO PANGUANA: Não, não consigo. Isto é, nem consigo publicar aqui em Moçambique.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como é o mercado editorial em Moçambique? É muito complicado pra um autor?

MARCELO PANGUANA: Extremamente complicado, muito complicado. É preciso fazer qualquer qualquer coisa, é preciso fazer aquilo que os brasileiros fizeram com o samba e futebol, eu penso que o Brasil é aquilo que é hoje à custa de... Primeiro, exportou aquilo que achava que fazia melhor, o carnaval, etc. E através da busca dessas coisas os estrangeiros foram descobrindo outros valores de outras coisas. Eu penso que para afirmarmos o nosso país nós precisamos afirmarmo-nos através da cultura. Como dizia Samora Machel, “a cultura é um solo que nunca nos deixa”; a cultura no meu país devia ser tomada como uma bandeira através da qual a gente pudesse abrir as portas pelo mundo. Eu conheço o Brasil através da Maria Betânia, Chico Buarque de Holanda, Djavan, Agnaldo Timóteo, sei lá e outros tantos que andam por aí que eu gosto muito. E depois fui conhecendo os políticos, antes de conhecer o Lula eu já conhecia o Roberto Carlos, por exemplo, antes de conhecer a Dilma eu conhecia o Pelé. Então é por aí, e eu penso que o que falta no meu país é. Exatamente... Desculpa lá, esse dircurso um tanto anárquico. “Anarquista graças a Deus”. Quem escreveu este livro foi a esposa do Jorge Amado, escreveu um livro assim não é?

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: A Zélia Gattai, sim.

MARCELO PANGUANA: A Zélia Gattai, Anarquistas graças a Deus, eu recorro deste livro. Então temos esse grande problema de publicar: só publicam aqui as pessoas que tem um nome, que tem um tio ou um padrinho que é dono de alguma empresa, qualquer ministro que onde consegue tirar algumas coisas para publicar. Fora disso é um bocado complicado, agora estou a imaginar o problema que tem os escritores jovens, escritores que querem se afirmar e não tem nome, o empresariado não aposta em coisas desconhecidas. E a literatura moçambicana ressentir-se disso, que faz com que sobreviva sempre dos mesmos nomes, do Mia Couto, Ungulani, Paulina Chiziane, e tem nomes aqui; do meu ponto de vista, eu acho que a nível do PALOP, é uma opinião muito pessoal, penso que Moçambique neste momento está a produzir uma das melhores literaturas, o que pode acontecer é que nós não temos capacidade para tornar visível essa qualidade, mas eu tenho lido um pouco do que se escreve em Angola, Cabo Verde etc etc, e eu acho que estamos a escrever muito bem. Em termos poéticos, então, eu acho que temos coisas muito interessantes.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você tocou num ponto importante, a poesia. Você acha que Moçambique está mais vocacionada à poesia, há uma tradição literária mais forte na poesia do que na prosa?

MARCELO PANGUANA: Sim, eu penso que sim. Eu penso que qualquer desejo de um moçambicano quando quer ser escritor é ser poeta. Primeiro porque os grandes nomes da literatura em língua portuguesa são só poetas, Camões, Craveirinha, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira... São poetas... E mais tarde veio o romance, o romance eu acho que começou a ganhar seu espaço somente agora... Agora não, eu sou exagerado porque já com o romance latino-americano já o romance começou a ganhar o seu espaço. Mesmo assim, a poesia foi sempre um espaço de estar muito privilegiado aqui em Moçambique. Também durante a guerra colonial nós escritores moçambicanos sentimos a necessidade de passar algumas mensagens de uma forma muito fugidia, muito metafórica, para que o sistema colonial não se apercebesse da mensagem que nós tínhamos que dar. Nós, nessa altura, durante o tempo colonial e um pouco depois sempre utilizamos a metáfora para passarmos as nossas mensagens, isto é, sempre utilizamos a poesia. Então ela ao longo dos últimos 25 a 30 anos, a poesia foi sempre a matéria da nossa literatura.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acha que o escritor tem alguma função? Um papel a cumprir?

MARCELO PANGUANA: Eu acho que sim, eu acho que o escritor tem um papel a cumprir, desde que tenha a coragem pra dizer aquilo que ele pensa que deve dizer, isso é o fundamental.

Desde que tenha coragem, desde que tenha uma mensagem a transmitir, desde que não entre no discurso banal, igual, dos políticos, porque o escritor no meu país é posto num lugar muito privilegiado na sociedade, as suas ideias são escutadas com respeito e suas propostas são seguidas com respeito também. Então eu acho que nós, escritores, temos uma grande responsabilidade, assim como tem outras áreas profissionais, mas o pensador, escritor, aquele que sonha, aquele que ajuda a sonhar, a criar um mundo novo, uma sociedade nova, palavras novas, tem muita responsabilidade, nós temos. Precisamos de ser apatidários, é discutível, ser apatidário é discutível, precisamos de não nos deixarmos levar pela política, mas fazer com que a política venha atrás de nós, venha atrás dos nossos anseios, porque afinal somos seres do povo, o anseio do escritor é o anseio do povo, a pureza do escritor é a pureza do povo, em ultima instância é a pureza desse país.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como você considera que se relacionam os temas culturais do país na sua literatura? Você traz à tona aspectos da cultura, do local, de alguma tradição... Na sua literatura isso aparece com bastante força?

MARCELO PANGUANA: Eu não sei... Você talvez possa dizer, mas eu não sei... O que sei é que eu tenho um grande dilema: primeiro porque eu escrevo muito mal, escrevo com muita dificuldade, a minha escrita é a reescrita, então eu quando escrevo primeiro tento escrever bem, sou um cultor da

palavra. Acho que é um grande preconceito que os escritores africanos ex colonizados têm quando escrevem: tentarem ser muito perfeitos na escrita, serem iguais ou superior ao colonizador; o que faz muitas vezes que nessa tentativa de sermos como o outro, muitas vezes deixamos de sermos nós. A realidade do colonizador e a realidade moçambicana são diferentes; as formas como se expressam as duas culturas, do colonizador e do colonizado, são completamente diferentes; a cultura do colonizado, neste caso, Moçambique, é uma cultura que se faz, é muito espontânea, é muito oral, é muito simples. E essa simplicidade, no meu ponto de vista, devem se refletir na escrita, e muitas vezes não se reflete. Às vezes eu leio poemas dos meus meus contemporâneos, dos meus confrades, e eu não os compreendo. Penso que em alguns casos há uma utilização excessiva da metáfora, eu acho que a metáfora é interessante porque ela dá beleza à escrita, mas muitas vezes ela afasta o leitor da mensagem principal. Muitas vezes, escanteia a a própria beleza, o próprio texto. Porque a escrita é uma forma de comunicação, e quando tu não consegues comunicar-se, todo esse desejo perde-se, e quando se perde a capacidade de comunicação, perde-se o objetivo da literatura.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você falou há pouco sobre alguns autores que são conhecidos mais do que outros e que isso pode se dever, entre outros fatores, a contatos. A que mais você atribui alguns autores conseguirem projeção internacional e outros não?

MARCELO PANGUANA: Ao discurso individual, à capacidade de furar, como a gente diz aqui, de fazer lobbies, e também, é bom que se diga essa verdade, ao próprio talento. Porque não há sistema nenhum, não há dificuldades absolutamente nenhuma, capazes de ofuscar um grande talento, o caso do Mia Couto, o caso do Ungulani, o caso da Paulina, Eduardo White, mesmo o Suleiman Cassamo, são valores que as dificuldades do país não consegue ofuscar: há uma mensagem tão forte que o exterior sente a necessidade de conhecer e divulgar essa beleza literária, então eles furam. Mas não outros, como eu, que precisam de lutar muito, precisam batalhar, precisam fazer das tripas coração. É preciso que cheguem pessoas como a Vanessa, que conversem conosco e que transmitam esse nosso pensamento e esse nosso sentimento lá fora. E é necessário que nós fiquemos conhecidos lá fora. Mesmo no Brasil: eu quando fui participar do segundo perfil da literatura afro-brasileira no Brasil, eu senti o total desconhecimento dos escritores brasileiros tinham em relação ao que se fazia em Moçambique. Fiquei profundamente desolado, e eu que conheço até os nomes dos atores todos de novelas que aparecem aqui, e eles não conhecem o Marcelo Panguana, não conheciam Eduardo White. Eu viajei com o Eduardo White e com o Orlando Mendes. Então esse total desconhecimento é muito constrangedor, porque nós gostaríamos de ter o Brasil como o nosso cavalo de batalha. Acho que através do Brasil nós podemos furar para outros horizontes geográficos, através do Brasil e através de Portugal, mas sinto que esses nossos dois

irmãos não nos conhecem. E há poucos esforços que estão a ser feitos para sermos conhecidos; tirando o grande esforço que se faz, que está sendo feito através das universidades: os escritores que estão saindo daqui são convidados pelas universidades, vão falar lá, vão fazer um lançamento. Não é o sistema, digamos sócio-cultural brasileiro, que convida. São enforços individuais de um reitor que esteve cá, gostou da Rinca, uma poetiza nossa, é secretária-geral adjunta da Associação dos Escritores, gostou da Rinkel, gostou da Márcia do Santos, gostou da Hirondina. Hirondina [Joshua] é uma pessoa que não é conhecida, nem em Angola conhecem, um valor como aquele não é conhecido, nem em Angola, nem em Portugal, no Brasil, ninguém fala. Eu fico muito triste por causa dessas coisas, como é que nós todos os dias somos obrigados a acompanhar e a absorver tudo que se a nível literário no Brasil e em Portugal, mas os nossos amigos da CPLP não.... Isso levanta outra questão: até que ponto podemos dar mérito a essas instituições que nossos governos criaram, como a CPLP, como os PALOP, qual é a função deles a nível da cultura, o que deveriam fazer e aquilo que não fizeram, entende? Então se não fizeram nada, é bom fazer uma revolução em nível de estratégias culturais que a CPLP e os PALOP definiram a princípio no Rio de Janeiro...

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acha que a imprensa já foi uma aliada na divulgação da literatura? E como é hoje?

MARCELO PANGUANA: Olha, no tempo colonial havia uma grande tradição das páginas literárias, porque também havia aqui em Moçambique uma grande... primeiro que havia uma elite intelectual muito forte. Em Lisboa, Rui Knofli, Ascêncio de Freitas....., não recordo agora os nomes, eram muitos, que nós tínhamos aqui, e depois havia muita sessão de leitura, e havia muita tradição de discussão, de polémica entre os escritores. E os jornais da época, as revistas da época, tinham uma política cultural bem definida. Assim sendo eles faziam questão em convidar alguns escritores proeminentes da época, para regerem esses suplementos: eram suplementos muito exigentes, onde só era publicado aquilo que tinha qualidade e havia muita discussão sobre a coisa literária, vários debates sobre como o escritor devia escrever ou devia saber estar, e então houve isso, ao longo dos tempos uma parte dos escritores, muito mais tarde, depois da independência, cresceram, beberam um pouco dessa cultura que transmitida nestes suplementos culturais. Com a fuga ou com o fim do colonialismo, com a criação de uma outra inteligência, a criação de um novo formato em termos de informação, as páginas literárias e os suplementos culturais deixaram um pouco de ser uma prioridade nas políticas editoriais, que começaram a priorizar outras coisas, outras agendas políticas, outras agendas económicas que não tinham nada a ver com isso. Então investir num bom coordenador do mercado literário deixou de ser interessante: apanhou-se uma pessoa qualquer ao lado: “tu ficas a dirigir um espaço cultural”. Podia ser um

bom coordenador mas podia não ser, então aí começou a haver a decadência em termos de qualidade dos espaços culturais, em alguns casos até alguns jornais começaram a fechar os suplementos culturais. Primeiro passou de duas vezes por semana a uma vez por semana, depois começou a vir uma vez de quinze em quinze dias até que deixaram de existir. Isso é muito mal porque num país onde há muita dificuldade de edição de livros, os suplementos culturais podiam ocupar, do meu ponto de vista, um espaço extremamente importante para as pessoas terem onde começar a escrever, tinham um espaço para publicar, e hoje não tem. E digamos que nos sentimos um pouco órfãos com a ausência dos suplementos culturais.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Quais são os autores que o influenciaram na sua produção literária?

MARCELO PANGUANA: Todos, eu fui influenciado por tudo aquilo que li. Primeiramente, eu comecei a me influenciar por grandes livros, grandes escritores religiosos. Eu faço parte de uma família religiosa, onde na minha casa as estantes eram ocupadas pela Bíblia e pelos escritos de São Paulo e São Pedro, e, mais tarde por uma revista de Paris e Cruzeiro do Sul do Brasil, onde vinha o amigo-da-onça, recorda-se dele? Eu lia coisas, via as revistas que me influenciaram, mais tarde fui influenciado pelo Luís Bernardo Honwana, que foi o primeiro escritor negro a afirmar-se em Moçambique com aquele célebre livro

dele, tu conheces, *Nós Matamos o Cão Tinhoso* influenciou toda uma geração de escritores pós- independência. Depois, com a criação da Associação dos Escritores Moçambicanos, houve um grupo que conquistou, digamos que se apropriou da Associação dos Escritores Moçambicanos através da Charrua. Então, nós nos encontrávamos lá na Associação dos Escritores e falávamos sobre a coisa literária, trocávamos livros, e através dessa troca nós fomos conhecendo, por exemplo, escritores brasileiros, que nós não conhecíamos, fomos conhecendo o Vargas Llosa, o Hemingway, o Gabriel Garcia Marquez, enfim esses escritores que influenciaram o romance universal. Fomos conhecendo eles e de certa forma todos eles nos influenciaram naquilo que tem que tem um pouco a ver comigo, porque eu acho que as influências de um escritor tem um pouco a ver com aquilo que teve aquele afeto em termos da forma como porta determinados assuntos, podem influenciar um certo público. Eu andei à procura de um tipo de literatura que tivesse a ver um pouco comigo e com o meu país, e descobri isso na literatura da América Latina. Foi quando então eu deixei de escrever poesia, porque eu escrevia poesia mas nunca publiquei, escrevi três livros de poesia que estão arrumados lá em casa.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Não pretende publicá-los?

MARCELO PANGUANA: Quando eu completar 90 anos.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Está muito longe.

MARCELO PANGUANA: Faltam 30 anos. Eu acho isso é imprevisível.. Mas isso quer dizer que tudo que aquilo foi bom e me influenciou. Por exemplo influenciou-me também o José Caveirinha, influenciou-me muito o Baptista Bastos, e alguns livros do Saramado, porque nem todos os livros do Saramago são bons no meu ponto de vista. Acho que alguns escritores afirmam-se em três obras e depois o resto é pra cumprir os contratos com as editoras, todos os grandes escritores têm isso: ciclo alto e baixo, e eu acho que o Saramago também teve esse percurso muito estreito. Há coisas muito bonitas, *O ano da morte de Ricardo Reis* é um livro fantástico; *Memorial do Convento*, é um dos melhores romances publicados nos últimos anos. E conheço muito pouco da literatura brasileira porque tem havido pouco barulho entre os livros brasileiros e os moçambicanos, tem havido muita pouco relacionamento entre os escritores brasileiros e os moçambicanos, há um silêncio profundo, que faz com que de certa maneira haja um desconhecimento, um afastamento muito grande, não só entre as literaturas, mas também entre as pessoas que fazem estas literaturas.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você falou do Luís Bernardo Honwana como o primeiro prosador negro moçambicano, é um fato; você acha que essa questão racial ainda está em voga na literatura moçambicana?

MARCELO PANGUANA: Eu acho que não, e acho que temos três escritores brancos bons que nós consideramos os nossos ícones. Estás a falar da raça? Em ser condição fundamental para se afirmar? Eu acho que não, em Moçambique acho que não.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E quais são os escritores?

MARCELO PANGUANA: Eu estou a falar primeiro do Mia [Couto], do Borges [Coelho], estou a falar do Carlos dos Santos, estou a falar da... sei lá... Há vários. Mulatos são brancos, não são?

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Mestiços.

MARCELO PANGUANA: Então, eu acho que que se coloca é a qualidade. Nós temos sido muito violentos entre nós quando a qualidade da escrita tem sido muito dúbia, e isso muitas vezes, se tratando-se de um escritor que é branco, pode levar a algumas pessoas a pensarem que o fulano de x está sendo vítima de alguma perseguição, quando não é. Aquilo que escreveu é que está sendo vítima de perseguição, não ele. Porque eu acho que nós em Moçambique crescemos o suficiente para sabermos diferenciar aquilo que nos interessa, e nesse momento o que nos interessa é uma escrita de qualidade, não quem o faz, não a raça de quem faz essa escrita.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Quem são os seus leitores moçambicanos? Você tem acesso a este *feedback*?

MARCELO PANGUANA: Eu acho que é um leque bastante vasto, desde alunos, cidadãos de classe média, alguns acadêmicos, têm sido pessoas que me abordam na rua e dizem que estão a gostar daquilo que estou a escrever. Não é um leque tão grande como eu gostaria que fosse, porque, como sabe, a aquisição do livro em Moçambique tem sido outra dor de cabeça, o livro não sendo muito caro como muitas vezes se diz, chega a o ser, porque o comprador com custo de vida prefere muitas vezes utilizar este dinheiro para comprar comida, para comprar um quilo de arroz, de batata, um saco de tomate. O livro é a última opção quando depois das compras do mês sobra algum metical, pode-se comprar um livro fora disso é muito complicado. O mesmo livro em Moçambique é lido por 10 pessoas, 15 pessoas, passa de mão em mão, exatamente porque é muito difícil para um Moçambicano levar 2000 Meticais, 1500 Meticais, comprar uma obra, uma antologia poética, por exemplos. O que faz com que ao fim e ao cabo todos nós tenhamos o mesmo leque de leitores: o grupo de leitores que vão aos lançamentos, as cerimônias de aparição pública dos livros é o mesmo público, depois são os professores da universidade, são alguns estudiosos que vem do Brasil ou Portugal chegam cá e compram alguma coisa, e algumas instituições como o Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, que fazem esforços em distribuir o livro pelas

escolas do país e pelas bibliotecas municipais, mas ainda continuamos a ter grandes problemas na aquisição, quer dizer no poder de compra do livro, continua a ser um dos grandes fantasmas que o escritor moçambicano tem.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Eu gostaria que você falasse um pouco da forma que você retrata Moçambique nas suas obras.

MARCELO PANGUANA: De todas as formas possíveis. Eu sou uma pessoa que vive na perifeira da cidade, eu tenho carro mas viajo de machimbombo, ônibus, escuto muitas conversas, passo por todo tipo de situações que se passam quando se viaja num transporte público; eu gosto de beber cerveja, aliás, gosto de beber cerveja não, eu gosto de beber cerveja, whisky, vinho, e eu bebo isso no bairro, no sítio onde há muita folia, há muita música, há muito grito, muitas mulheres bonitas, muito barulho, as pessoas falam alto e eu gosto de estar nesses lugares, e eu falo sobre esses lugares, esses lugares são Moçambique, eu falo sobre isso. Por outro lado eu também falo muito do outro lado, o lado do poder, eu pela inerência das funções que eu tenho - eu sou Presidente da Associação dos Escritores Moçambicanos, sou o Secretário-Geral de uma associação de cultura, sou o Secretário-Geral de uma instituição ligada à saúde, enfim, sou um pouco crítico literário também. Então eu por causa dessas coisas, tenho tido o privilégio de estar com o outro lado das pessoas, políticos etc etc, converso com

eles e apropriamo-no das verdades que eles contam, e essas verdades, essas poucas verdades, também são retratadas nos meus livros. Posso dizer que tenho o privilégio de conhecer um pouco do meu país através dos seus personagens políticos, personagens marginais, o mundo suburbano, eu falo sobre isso. Por outro lado também eu tenho trabalhado durante muitos anos no Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa, como diretor da PROLER. A PROLER é uma revista de cultura, a única que existe em Moçambique, produzida pelo Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa, com o patrocínio da Gulbenkian em Portugal. É uma revista trimestral, sou o diretor dessa revista há cinco anos, e essa revista permitiu-me viajar pelos distritos do país, falar muito com os alunos desses lugares longínquos onde ninguém vai, lá onde o sol castiga mais. Eu fui lá nessas escolas onde os alunos andam quase meio dia para chegar na escola, alunos de 5, 6, 7 a 8 anos andam 6h de tempo à pé para ir para uma escola estudar, mais 6h horas para voltar pra casa. Esses são os grandes heróis que este país tem. Uma criança com 10 anos, 12 anos correr 12km à pé, para estudar, voltar à noite, atravessar lugares onde há cobras. E então tenho que conhecer um pouco esse país, e falo destas coisas também, e também a escrita não é só para falar do próprio país, também escrevo um pouco sobre a relação que tem por exemplo a minha cultura e a cultura dos outros. Há um texto que escrevi que tem neste livro *Conversas de fim do mundo*, Os afetos da língua, que é exatamente um grande fato que existiu em determinado momento aqui em Moçambique

em que se tentava, digamos, em nome de uma pureza política, fazer com que houvesse o afastamento entre o ex-colonizador e colonizado, e eu penso que isso é extremamente complicado. Não se faz isso através de um decreto político, isso é um processo: o mesmo processo que o colonialismo teve pra se inserir neste país, tem que ser feito de uma forma diferente. Nós não temos que nos afastar do colonizador, temos que nos aproximar culturalmente do colonizador, porque eu penso que durante 500 anos criou-se um afeto bastante particular, e segmentou-se essa língua de afeto que é o português, nós os moçambicanos aprendemos a pensar, a idealizar os nossos projetos em português, escrever em português, formamos nas academias em português, fomos induzidos a conhecer a cultura universal através da língua portuguesa, os escritos, os livros que trouxeram a civilização para Moçambique, foi a língua portuguesa. Então não é um decreto político que acaba com isso tudo, isso nunca vai acabar. Além disso, nós temos uma relação muito grande com Portugal, assim como temos com o Brasil. Quando joga o Brasil, Moçambique para, como se todos fôssemos Ronaldo, Ronaldinho Gaúcho, Neymar, sentimos como se Neymar fosse jogador de Moçambique. É afeto da língua: quando joga Portugal Moçambique para, por quê? Justamente por causa da língua, isso não se mata, isso no meu ponto de vista deve ser potencializado para criarmos um espaço afetivo, linguístico, cada vez muito mais forte. Então é exatamente isso que eu falo em alguns dos meus títulos também, eu falo sobre Moçambique como um espaço de



substrato cultural, uma coisa muito mais vasta que é a forma como Moçambique se complementa e pode se situar.



Quem manda nas literaturas em língua portuguesa, na minha maneira de ver, é Portugal e Brasil. E hoje, Portugal e Brasil, por exemplo, não leem inglês. E não lendo inglês, não fazem uma coisa [...] que é ler todos os escritores que estão aqui à volta. Nem eles nos leem, nem nós os lemos.

**ENTREVISTA COM
JOÃO PAULO BORGES COELHO**

A entrevista que segue foi concedida pelo escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho, em 13 de março de 2017, nas dependências da padaria Taverna Doce, em Maputo, capital de Moçambique. A entrevista foi gravada e posteriormente transcrita, o que resultou no tom coloquial do texto, que foi mantido.

BORGES COELHO: Sua pesquisa é sobre o cânone moçambicano? Não tenho nenhum cânone a defender (risos).

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Nem a acusar, imagino (risos). Gostaria inicialmente de perguntar-lhe se você acredita que o escritor tenha um papel social.

BORGES COELHO: Olha, em primeiro lugar, a minha primeira observação é que eu não sou um especialista em literatura, sou um prático. E à medida em que eu reflito sobre essas coisas é à medida em que há uma perspectiva epistemológica do que fazemos. E, portanto, eu reflito sobre o que eu faço enquanto autor e o significado da literatura em geral. Mas, dito isto, devo dizer que esta é uma reflexão peculiar e muito contraditória internamente e penso que deve ser assim. Isto é um preâmbulo que já me fez esquecer o sentido da sua pergunta (risos). Reforce e controle, por favor.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Os escritores possuem papel social?

BORGES COELHO: Eu já recebi, mais de uma vez, a afirmação do Chinua Achebe, com a qual eu não concordo, que o escritor é um professor. Não acho que seja isso. Acho que existe uma relação com os leitores, mas primeiro de tudo a literatura é um negócio privado. Há a questão da recepção, dos teóricos, Bakhtin, mas eu acho que é um negócio privado. E essa questão impõe até com mais acuidade em África, e talvez na América Latina, embora a América Latina em certos aspectos esteja mais perto da Europa do que da África. Neste sentido, tem uma literatura mais madura. A literatura em África é uma coisa muito recente, e é algo ainda muito frágil. Tendo em conta os problemas de alfabetização, a realidade do livro, os traumas recentes, tudo isso, essa questão do professor ou do papel social na literatura parece importante, mas isso envolve muitos perigos, porque parte de um conceito da literatura que é moral e autoritário; portanto, ela teria poder para condicionar o comportamento e as perspectivas da sociedade. Eu pessoalmente não acho que a literatura tenha este papel. Acho que há outras estruturas e outros campos vocacionados a este papel social. Agora, é claro que a literatura molda, indiretamente, quem lê. Ou seja, há duas maneiras de se olhar para isso: se nós olharmos de fora, a literatura na sociedade tem, obviamente, um papel social. Mas não é um papel que deva ser atribuído a ela diretamente. Eu acho que a literatura faz bem em não assumir esta responsabilidade.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Eu gostaria de saber sua opinião sobre a função da FRELIMO nessa definição do papel do escritor na época da independência.

BORGES COELHO: Penso que, historicamente, há vários aspectos a considerar. Obviamente, a maneira mais segura de saber é perguntando à própria FRELIMO. Eu, como observador de fora, posso dizer que há duas fases, grosso modo; uma, em que como um movimento de libertação, em que tudo estava submetido, no sentido amplo, e portanto havia uma perspectiva maximalista que incluía todas as forças e todas as atividades, tudo era motivo de disputa. E, neste sentido, o próprio movimento nacionalista contou com o apoio da literatura enquanto questionamento social do tempo colonial. Toda gente vai falar do Craveirinha, da Noémia, até do Albasini, mais atrás. Mas, no período colonial, na década de 60, a minha opinião é que existe uma desconfiança em relação às cidades, em relação ao espaço colonial. E tinha uma perspectiva dividida em relação a estes próprios intelectuais do interior, então eu penso que uma perspectiva até um bocado ingênua tentou a proteção da sua própria literatura como alternativa à literatura do espaço colonial e, obviamente, não podia dar grande resultado: obras de poesia que são limitadas na minha perspectiva. Eu aqui estou a englobar a literatura de uma forma geral, por poesia e tudo. Isso é um pouco rigoroso, mas facilita esse raciocínio, e, digamos, esta perspectiva era limitada sobretudo porque submetia a literatura ao campo da política no sentido direto. E

a literatura só pode crescer se ela for soberana, esta é a minha perspectiva. Portanto, essa fase foi assim. E é uma fase que se falou depois da Independência, no sentido que o partido de Estado controla a literatura. Até porque não havia espaço de publicação, as primeiras edições são do organismo estatal, controlado ideologicamente, ou através de um projeto de publicação no exterior mas controlada à mesma internamente. Esta é uma fase. Digamos que depois de 92, há um processo de abertura, há a Charrua, há até uma mudança de temas que não são mais aqueles temas épicos, aparece uma maior perspectiva na escolha dos temas, no tratamento dos temas, sobretudo na poesia e depois na ficção. E a literatura passa a ser menos controlada, mas continua a ver em perspectiva como um instrumento. E isso, quer da parte do próprio Estado, que busca tirar proveito, ver uma certa perspectiva utilitária, quer da parte dos próprios autores, que em certa medida não se libertam da perspectiva da épica mental da literatura. A literatura é uma invenção ocidental! Pode parecer chocante para algumas pessoas, mas eu penso assim. E é diferente, as pessoas falam na tradição oral, etc. Mas neste sentido estrito, de escrita, publicação, edição, é um conceito ocidental. E o que se passa é a apropriação deste conceito, o que não significa que os conceitos não sejam próprios. O problema é que estamos nessa fase difícil de olhar para a literatura não nesta perspectiva épica, ética e limitadora social, mas temos que olhar para a literatura de uma maneira nova, pós-nacionalista. E neste sentido ainda está muito indefinido.

Por isso eu lhe diria, uma vez que o cânone é o tema, que não há cânone, somos demasiado frágeis sequer. Digamos, muito da literatura mais sólida equativamente vem de trás. Tem um lastro até colonial. Alguma maneira Ungulani, até a própria Paulina, eu, claramente. Paulina, Mia e eu temos os mesmos anos de vida, portanto, viemos de outro contexto, e há que se olhar para este contexto de uma maneira específica, até com relação à língua. Portanto, são transições ainda um pouco desgovernadas. Mas isso tinha aspectos também: esta própria constituição da literatura atual, um dos problemas é a perspectiva social, a literatura como um estatuto social. É uma visão pequeno-burguesa da literatura, que é irritante, não é? E isto percebe-se nas sociedades, em que há uma acumulação – marxistas diriam - primitiva de capital. É uma luta muito acesa, é brutal até. Os valores de triunfar, de ser rico, são muito fortes. E, neste sentido, a literatura é sugada para dentro disso; é sugada em vez de ter um papel mais crítico, porque eu acho que a literatura - não sei se me desminto daquilo que disse há pouco – mas a literatura tem uma ética. No limite, é clássico dizer que a literatura maldita continua a ser literatura, mas acho que aqui a literatura tem uma ética que é estar ao lado dos fracos. Este é o meu posicionamento pessoal, claro. Este é o único compromisso que a literatura tem: ela não tem compromisso político, já passaram 40 anos, ela não deve nada ao nacionalismo. O nacionalismo também não lhe deve nada, mas ela não deve nada ao nacionalismo. Portanto, ela tem que ser autônoma e, muitas vezes, presa

a esta crítica de superfície, ela se deixa embalar por esta dinâmica e não é crítica de verdade, é só crítica no panfleto. Ela tem que se afirmar mais, mas esta é uma questão que leva muito tempo e muita leitura.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Em Moçambique, em especial, a literatura careça dessa maior afirmação – pergunto – por dois motivos; primeiro, se a compararmos com a angolana, e depois houve todo um movimento nacionalista após a independência afirmando que havia uma certa alienação cultural que precisaria ser revertida através da promoção da cultural local. Isso se refletiu na literatura e como hoje reverbera?

BORGES COELHO: Eu não limito este conceito de alienação cultural, porque a obediência a ditames novos é alienação cultural também. E essa literatura que vem do tempo colonial é preciso dizer que é muito frágil. São meia dúzia de pessoas a escrever. Aliás, eu tenho dificuldade até com os conceitos de literatura moçambicana e literatura angolana, no sentido em que as definições que nos fornecem acabam por ser sempre políticas, exteriores à própria literatura. São formais, não são substância. Mas, de qualquer maneira, eu diria que a dificuldade da literatura no pós-independência vem, sobretudo, dessa fraqueza estrutural, dessa indisciplina, mas não tanto da alienação cultural, porque ela se desfez. Quem fazia já se foi embora, ou se não foi já o fazia com uma pessoa crítica em

relação à época colonial. Houve é controle ideológico. E, além do mais, eu não vejo, longe disso, uma fronteira nítida entre uma tentativa de literatura moçambicana e uma literatura colonial. São campos que se interpenetram profundamente, tal como não há uma identidade moçambicana nessa altura e continua a não haver hoje, é um processo de construção. Portanto, o que isso poderia significar é que a literatura, para se desalienar, era uma literatura que se submetia a um movimento nacionalista e realienava-se de outra maneira. Eu acho que muitos dos escritores, neste sentido, são mais alienados do que Rui Knopfli, por exemplo. E, portanto, eu tenho dificuldade de operar com essa questão da alienação.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você mencionou o poeta Rui Knopfli. Ele teria sofrido por não estar inserido no conceito esperado de moçambicanidade, até por ter optado em viver em Portugal. Hoje já há um consenso em relação ao texto literário deste autor ou questões ideológicas ainda influenciam?

BORGES COELHO: Há menos resistência na superfície, mas acho que ainda há resistência. E o problema é, se nós olhamos para o Rui Knopfli e fazemos a obra dele depender de questões identitárias ou mesmo enquanto as opções políticas e mesmo estratégicas dele, ou se olhamos a obra dele segundo outros critérios. O problema é este: olhar a literatura como um adereço para uma interpretação política. E, depois, a questão da identidade, da literatura, da arte em geral, tudo é transformado

em instrumento para alimentar a questão política. Então não estamos a falar de literatura, estamos a falar de outra coisa. Dessa visão utilitária da literatura, eu estou distante. E, neste sentido, acho Rui Knopfli interessantíssimo como produtor literário. Eu, no fundo, assumo uma identidade que é, de certa forma, híbrida; a minha língua é uma língua colonial, e é esta a minha língua, não quero outra; a língua não é um casaco que se veste, a língua é substância. E, neste sentido, grande parte da minha cultura é portuguesa, e não estou disposto a abdicar dela. Agora, as minhas preocupações – até literárias – estão aqui, portanto eu sou imune a essas questões da identidade (é um escritor moçambicano, português, estrangeiro?). Acho totalmente inércia essa discussão, totalmente acessória, não tenho o menor interesse em sair por uma porta ou por outra, não me diz respeito.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acredita que à medida em que estes fatores - como a necessidade de se definir uma literatura moçambicana como tal - forem perdendo o interesse, a literatura vai se consolidando?

BORGES COELHO: Sim, eu acho que nós vamos ainda durante um certo tempo assistir a esta necessidade de definir a literatura politicamente a partir do exterior, mas depois isso vai passar e, quando normalizar, vai dar lugar ao que a literatura é. Tem um compromisso, mas ao mesmo tempo é descomprometida. E, para a literatura emergir aqui, ela vai emergir a como um

depósito de questões individuais. O problema é que o escritor definir sua própria escrita individualmente, e não olhar para si como um inserido. Fala-se muito em movimentos e, se for, esquece-se um pouco das experiências. Felizmente começa-se a escrever mais sobre as experiências de vida, ou as experiências individuais. E procura-se sempre retratar de formas mais amplas, épicas de conjunto, isso é uma prova da insegurança da própria literatura, ela está à procura ainda de uma utilidade alternativa. E ela vai descobrir, mais cedo ou mais tarde, que ela não serve para nada. É como dizia Steiner, se não existisse a Monalisa, o mundo estaria igualzinho. Claro, isso se não considerarmos o valor de mercado dela. Mas se não existisse a penicilina, por exemplo, o mundo estaria de outra maneira. Portanto, a literatura, tal como a arte, não serve para nada. É isso que lhe dá essa liberdade. Acho que a liberdade da nossa literatura só vai surgir quando ela concluir isso: não servindo para nada, ela não está comprometida com nada, está comprometida com a experiência das pessoas. E o cânone vai surgir *a posteriori*, quando houver uma literatura que permita configurar o cânone. Porque, sendo um sucesso individual, ela acaba por contactar entre si. É neste sentido que eu vejo uma literatura maior: não só por critérios políticos. Romântica, neorrealista, de língua inglesa, moçambicana, que têm critérios diferentes dos livros individuais. E quando houver suficiente substância é possível, através do vosso trabalho, o qual eu prezo muito, construir interpretações como, por exemplo, a questão do cânone. Portanto, é um processo que,

para mim, ainda vai levar o seu tempo. Pretender descrever a literatura moçambicana com algumas características ou a literatura angolana com algumas características é defini-la politicamente, é defini-la normalmente através dos temas “literatura nacionalista”, etc. Mas na definição da literatura entram muito mais critérios, na minha perspectiva. Um deles que não é muito tratado, porque coloca muitos pontos de identificação e de embaraço, é a questão da língua. A questão da língua é fundamental. E há várias razões, desde razões socioeconômicas. Quem manda nas literaturas em língua portuguesa, na minha maneira de ver, é Portugal e Brasil. E hoje, Portugal e Brasil, por exemplo, não leem inglês. E não lendo inglês, não fazem uma coisa que minha ex-colega Fátima Mendonça fazia que é ler todos os escritores que estão aqui à volta. Nem eles nos leem, nem nós os lemos. E é uma pena, porque há pontos de contato muito importantes que vêm diretamente da realidade, nós não conhecemos os autores sul-africanos e vice-versa. Eu propus à minha editora traduzir uma antologia de jovens escritores da África Austral, todos abaixo dos 30 anos, com contos, uma seleção feita na África do Sul. A ideia de uma literatura africana são esta meia dúzia de autores que editam em Portugal, quase todos na Caminho. Querer construir um edifício a partir de dois ou três tijolos é muito complexo. Mas voltando à questão da língua, ela em consequência sofre este imbróglio, eu acho que quem trabalha nessas áreas sente que é um terreno perigoso e não entra muito nele. Nós temos aqui muitos jovens potenciais

escritores, mas leram pouco e têm problema de atitude em relação à língua. Por exemplo, é clássico aquele zimbawano que escrevia num inglês “deficiente”, e atirava-nos com ele na cara “este é o meu inglês”. Aqui nós temos o fenômeno que ainda é de alguma maneira parecido com o português do século XVIII. Na mesma altura, escrevia-se de maneiras diferentes. Havia muita variabilidade. E peço desculpas, mas no Brasil faz-me muita impressão na mesma frase tratarem o interlocutor por tu e por você. Eu aceito que haja uma forma qualquer, secreta, que me escapa ao entendimento. Mas a mim faz-me muita confusão. Infelizmente, nos tempos atuais, há muitos que dizem que é muito mais simples o inglês, que não há essas distinções e que isso é um sinal antigo, enfim, aquelas visões políticas, básicas ou ingênuas, que isso é uma herança da estratificação das classes. Seja o que for, a minha posição é que é preciso o escritor, quer através da leitura, quer através de opções conscientes, haver o trabalho estético e técnico da língua, qualquer que seja. Eu não estou a qualificar, mas é preciso um domínio do instrumento. E aqui não existe. É preciso ler, é preciso haver gritos, antes das coisas poderem explodir e crescer. Se isso não acontece, as tentativas de fazer crescer a literatura a partir de fora, por exemplo, editores que tratam critérios como raça para publicar, acho tudo isso um conjunto de lamentáveis equívocos que não dão em nada.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você referiu que o mercado editorial e os estudos literários em Portugal e no Brasil de certa

forma definem a literatura em Moçambique. Quais seriam, segundo sua opinião, outros fatores que influenciariam na leitura de determinados autores fora de Moçambique?

BORGES COELHO: Tal como é incipiente a literatura, o mercado editorial também é muito incipiente. Portanto, não temos bases. Há duas ou três livrarias em Maputo. E o único livro pode custar o que um moçambicano ganha numa semana ou num mês, portanto ninguém compra livros assim. O livro aqui é visto como uma mercadoria de luxo. Se for ver, na maioria das livrarias que existe, os autores vendidos são os de best-sellers. Portanto, é uma literatura superficial, autoajuda, que responde a quem tem relativo poder de compra que é a população expatriada, os estrangeiros de língua portuguesa, sobretudo. É pra essa gente. Eu nem posso julgar os livreiros, eles fazem o negócio deles, que não é nada fácil nessa situação de crise atual, sobreviver. Eles vão atrás daquilo que se pode vender. Portanto, tem que haver uma maneira do livro chegar mais facilmente. Além disso, as editoras de língua portuguesa não são “pessoas de bem”. As pessoas de bem estariam a fazer livros de bolso baratos. Eu, quando fiz 12 ou 13 anos, meu pai levou-me numa livraria, fez-me assinar e disse “sempre que precisares, pode vir buscar livros.” Mas não era um privilégio assim tão grande, era um privilégio, sem dúvida, mas o livro não era tão caro. E depois, o livro de bolso era exatamente para massificar. Hoje, o que é importante massificar nós tratamos como produto de luxo. E nós, aqui em Moçambique, não

temos política cultural. Pode-se falar que a minha atitude é crítica e drástica, mas não existe política cultural. E não existe política do livro. Porque não há controle do próprio Ministério para conceder uma política do livro. E nós vivemos nessa tal dinâmica brutal, colossal, que o triunfo não serve pra nada. E essa situação é revoltante, não sei até quando vai durar. Mas equivale ao próprio desprezo pelo ensino. Não há política de ensino também. Há umas flores, umas tentativas de dar um discurso a uma coisa que é totalmente vazia. Então neste sentido, a literatura vai se ressentir sempre. Por exemplo, sempre que há uma iniciativa relacionada à poesia, permanece entre os estudantes do ensino superior e do secundário. Os estudantes é que tem de criar pequenas tertúlias ou grupos de leitura, mas são movimentos marginais, que os jovens mantêm por entusiasmo. E é revoltante ver essa situação porque o tempo está maduro para semear, mas quem manda não faz a menor ideia. Isso é revoltante, é repugnante.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Queria que você falasse um pouco sobre sua experiência como escritor. Quais foram as suas influências?

BORGES COELHO: Olha, isso é muito difícil de dizer, a forma que eu encontrei que não é, imagino, não é original, mas é que a prática da escrita tem que conciliar aquilo que configura um paradoxo, que é ao mesmo tempo, ela tem que procurar uma frescura da inocência infantil, porque é a única forma, é

o tal estranhamento, um olhar para as coisas. É uma prática culta ao mesmo tempo, ou seja, só uma grande quantidade de leituras permite-nos descobrir a nossa própria voz, porque no fundo o segredo está aí, a descobrirmos a voz com que falamos. E nesse sentido, o ato da escrita é desligado, embora conhecendo a existência na maneira como se olha para as coisas, é desligado das influências. Seria muito frustrante escrever com a consciência de uma influência, isso significava estar ali um fantasma ao lado. Eu acredito na independência e na soberania do ato da escrita. Então, as influências eu não saberia dizer, o que posso dizer são os autores que me entusiasmam, e são vários, e depende muito das fases em que se está. E porque também eu não leio com um plano ou com um projeto de leitura, e disso não abduco, eu leio como um leitor passivo, eu leio o que me acontece de ler, e por tanto estou aberto a toda leitura. Agora estou pela primeira vez a reler um autor sistematicamente, mas por uma determinada finalidade que não tem a ver com a escrita, mas com o momento. Normalmente, nós como nunca temos livros aqui [em Moçambique], eu quando saio venho com malas cheias de livros, e é o que calha, nem sequer atuo com listas. Eu vou a determinadas livrarias, por exemplo em Lisboa, e vou vendo, vou procurando e depois entro sempre na fase final, naquela coisa do peso a mais ou do dinheiro a menos, e é assim que eu leio. Mas são fases diferentes, eu lembro por exemplo menos até dos livros, lembro muitas vezes daquilo que os livros me deram, lembro por exemplo me ensinou a ironia

e cumplicidade em *As Aventuras do Sr. Pickwick*, do Charles Dickens por exemplo. Lembro por exemplo de como me ensinou a ironia do Jonatan Swift com o seu *Preceitos para uso pessoal doméstico*, nos meus quatorze anos, e são livros que vim ter um bocado por acaso, lembro-me do deslumbramento com que descobri também a ironia do Eça de Queiroz, o domínio da língua, quer dizer, o contar uma coisa engraçada sem se prender na descrição, mas largando frases totalmente dominadas nas crônicas, nas cartas da Inglaterra ou vice-versa, nesses dois volumes até mais do que nos romances. Lembro-me, por exemplo, do *Processo* e *d'O Castelo* do Kafka, com quatorze ou quinze anos, e portanto as influências são uns brilhos que estão no meio do escuro. Eu não consigo ser muito coerente a produzir um discurso acerca das influências.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: De alguma forma você considera que conseguiu conciliar a sua profissão de historiador com a de escritor na sua narrativa?

BORGES COELHO: Não sei, eu sou um historiador frustrado, porque eu trabalho em história contemporânea e os arquivos estão todos fechados, apesar da lei que os manda abrir. É muito difícil trabalhar em história sem ter os documentos, e há um processo de fichamento atual, que consoa a partir de 2005 em outubro, e que não nos dá acesso, nós não temos acesso à documentação escrita por exemplo sobre a luta nacionalista. Eu trabalhei sobretudo na história dos conflitos. Então, sou

um historiador frustrado nesse aspecto, em muita coisa que é fechada estar aberta em Lisboa, e aqui não se percebeu que a documentação em parte é a mesma; a documentação da FRELIMO está toda fechada, e só gente autorizada tem acesso a algumas coisas. Portanto, há ainda esta ideia antiga de produzir uma história nacionalista, uma versão única e nacionalista do passado, controlada. Mas mesmo aí não há critério, e a prova disto é que nunca se fez uma história de Moçambique em 40 anos; eu acho o sinal mais evidente que há um grande problema com a própria imagem, com o próprio corpo, como diriam os psicanalistas. Então isso vai resolver-se, se entretanto não destruírem os arquivos, porque há uma elite formada que não quer deixar traços de muitas coisas. É um campo de atividade que me deu muito prazer, muito entusiasmo, mas que agora passa por outras outras formas de luta que já não são minhas, que é a de obrigar essa gente a abrir os arquivos, essa elite a abrir os arquivos. Para se poder trabalhar em história, porque de fato a imagem do passado ela não é metida numa jaula, ela reinventa-se e é feita de várias maneiras, a história no sentido acadêmico é só uma das maneiras de dar essa imagem e ela vai sempre surgindo. E por outro lado, em termos de identidade, o que faz o passado nacionalista intervir com relevância na questão da identidade é a sua discussão, não é a tentativa de congelar, e só o faz tornar desnecessário e inútil, portanto há aqui um erro de visão que eu não sei se vai se resolver ou não, ou como se resolve, porque não acho muito produtivo dar murro em

ponta de faca. E entretanto, eu não equaciono a história e a literatura como duas coisas complementares, porque não há uma verdade a dizer sobre o que é que seja; são duas práticas distintas. Eu não tenho nada a dizer, não tenho uma mensagem a repassar, longe disso. Eu tento viver o melhor possível com os meus dias, e esta é uma forma diferente de expressão e que me é necessária, nesse sentido não tenho uma educação a dar, nada disso.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Ontem Nataniel Ngomane disse que considera você o maior romancista da atualidade. Como você se vê nesse sistema literário moçambicano atualmente?

BORGES COELHO: Como eu disse, para ser coerente, eu não vejo um sistema literário, e também não vejo a literatura como um concurso. A maneira de medir é quando os critérios são claros e objetivos, por exemplo: nos cem metros planos sabemos que o Usain Bolt é o melhor porque é o que corre mais rápido. Eu aqui não saberia dizer quais são os critérios; são critérios de venda? Não sou, porque as minhas vendas são modestas, relativamente a outros, imagino, não tenho ideia nem isso me interessa muito. Então, como eu digo, não saberia responder a isso porque a literatura não é uma competição, e se não é nas zonas onde ela precisa de mais atenção, veja no Nobel a confusão que dá quem leva o Nobel todos os anos.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Mas por que não se vê inserido no sistema literário?

BORGES COELHO: Porque não acho que exista um sistema literário.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Em Moçambique ou de forma geral?

BORGES COELHO: Em Moçambique não há, em Moçambique decididamente. De forma geral, há sistemas, mas eu não sei como é que eles são definidos. Quer dizer, é possível dizer que há uma literatura norte-americana, ou uma literatura austríaca, é possível, mas é o tempo que permite construir um conjunto de critérios, porque dizer literatura norte-americana é uma definição enganadora. Não é uma definição política ou de fronteiras, há uma série de tradições, de influências mútuas, de escolas, de correntes, que dão substância a essa designação, não é o fato de terem o passaporte norte-americano que define essa literatura. A literatura austríaca é definida pelo fim do império Áustro-Húngaro, pela angústia do exílio, quer dizer, há uma série de critérios que permitem construir, e não é um passaporte. Nesse sentido, nós não temos tempo ainda, estamos a correr a frente do tempo, e se invertermos as coisas, estamos a uma definição meramente política. Se disser “eu considero literatura Moçambicana aquela cujos autores são

detentores do passaporte moçambicano”, pronto, pelo menos está definida à partida que o critério é aquele. Agora, que haja proximidade, não sei, pode dizer a temática moçambicana, mas isso também envolve outros, envolve por exemplo o Ascêncio de Freitas, que está em Portugal há muito tempo. Um certo realismo fantástico de importação da literatura, todos nós se calhar temos um bocado, uns mais outros não. Tratar das questões sociais e históricas dentro de Moçambique pode ser outro critério, mas sem discutirmos o critério tenho dificuldade. E depois, são poucos os exemplos que eu saberia definir as bases onde me inserir. Eu não sou membro da Associação dos Escritores Moçambicanos, não sou membro da Associação dos Historiadores Moçambicanos, mas considero-me um historiador, eu não sou membro porque no dia em que a Associação dos Historiadores Moçambicanos definir como primeira prioridade pressionar o poder a abrir os arquivos, eu me inscrevo na associação. Assim como na literatura: eu não percebo qual é a diferença entre estar dentro ou fora, eu tenho muita dificuldade em inscrever-me em movimentos, o ID da identidade tenho porque é uma obrigação legal. Porque essa coisa de se inscrever em jaulas ou em campos faz com que aconteça muita confusão. Também não é uma posição de recusa, estou aberto a discutirmos o que é que significam as coisas, mas não vejo qual é o objetivo em levantar bandeiras que não têm significado.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Moçambique não é uma bandeira que você levante, mas aparece com muita força na sua literatura.

BORGES COELHO: Sim, sem dúvida, é a minha terra. São as coisas que me cercam, eu não vou escrever uma literatura impactada sobre um drama amoroso passado em Lisboa.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Shakespeare escreveu suas histórias sobre a Itália.

BORGES COELHO: Exatamente. Olha, agora estou no Japão até por acaso, e tenho é claro o direito de ir a onde eu quiser, mas o fato é que nesse aspecto, também não escolho os temas nesse sentido, eles escolhem-se entre si e vão se construindo, e são relacionados com essa terra nesse sentido, e eu não nego que para mim é muito importante acima de tudo ser lido aqui. Porque eu acho que esta situação atual, aquilo que a literatura pode dar, e voltamos já ao papel social, eu acho que é muito importante que dê aquilo, eu não saberia trabalhar com esse objetivo. Mas acho que é muito importante haver aqui coisas para ler, nesta terra, sobre esta terra e com essas pessoas que somos nós todos; nesse sentido há um sentimento que aparece, de proximidade, pertença com base na proximidade, não com base em contexto que pra mim são tidos como patriotismo. A mim, o patriotismo é a humanidade inteira, é sermos

decentes uns com os outros, e temos que ser particularmente solidários com os fracos e com os pobres. Essa é uma definição que eu acho que é muito difícil trazermos para além disto no momento fragmentário em que vivemos. Nós temos um termo especial, uma preocupação especial em Lisboa, em tentarmos ser decentes, e ser decentes é termos a preocupação de estar do lado dos mais fracos, e ter uma justa distância, um justo desprezo por aqueles que são mais fortes e que usam meios inaceitáveis para se tornarem cada vez mais fortes. E isso existe aqui, como existe em outros lugares, ou seja, eu não estou ao lado de um poderoso moçambicano contra o fraco sul-africano, estou do lado do fraco sul-africano. O conceito de pátria é o último argumento dos patifes, quando não tem mais argumentos falam em pátria. Eu tenho grandes desconfianças, e acho que no momento atual, com esta crise muito severa, é fácil surgir o discurso da pátria, do nacionalismo, eu acho que precisamos é de mais cosmopolitismo, para termos critérios e sermos rigorosos a avaliar quem manda em nós. Agora, é claro que existe essa pertença, existe até porque nunca houve tantos pobres como existem agora entre nós, vem este discurso aqui por cima, mas as pessoas cada vez sofrem mais, e a literatura tem esse dever ético, se quiser, que não se traduz nenhuma obrigação quer quanto aos temas, quer quanto tudo, mas tem esse dever ético, talvez nem a literatura, talvez mais quem escreve que tem esse dever ético, acho eu.



Sou um escritor sem livro.

ENTREVISTA COM SULEIMAN CASSAMO

A entrevista que segue foi concedida pelo escritor moçambicano Suleiman Cassamo, em 15 de março de 2017, nas dependências do Centro Cultural Franco-Moçambicano, sediado em Maputo, capital de Moçambique. A entrevista foi gravada e posteriormente transcrita, o que resultou no tom coloquial do texto, que foi mantido.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acredita que ainda exista uma relação entre literatura e ideologia em Moçambique?

SULEIMAN CASSAMO: Bom, não tanto. Embora essa relação seja algo subjetiva, não tanto como havia acontecido nos anos que antecederam a Independência do país. Porque nós tivemos a chamada poesia de combate, ou literatura de combate, uma literatura muito engajada, que visava mobilizar a consciência ou apelar à consciência dos moçambicanos. Incitavam-nos a lutarem pela libertação do país do colonialismo, e durante a

luta armada também houve poetas forjados na própria luta que produziram então a chamada poesia de combate. Mas depois disso, com o aparecimento do movimento Charrua, um grupo de jovens que se juntou na Associação de Escritores Moçambicanos nos anos 80, as coisas tomaram de certa forma um rumo ligeiramente diferente, com muitas propostas, muitas vozes e com muitas outras preocupações temáticas, embora a ideologia seja um conceito ele próprio ambíguo e abstrato, o próprio amor pode ser uma ideologia. (Risos)

Mas, no sentido político creio que não. Não absolutamente, talvez um e outro autor. Mas isso é para se conhecer também através do próprio momento histórico, não só em Moçambique, como no mundo. Depois da queda do muro de Berlim, depois que desapareceram, talvez por algum tempo, os dois blocos. O bloco capitalista e o socialista, essa questão das ideologias ficou um bocadinho fluida. Não só em Moçambique, mas no mundo todo. E parece muito as preocupações econômicas que passaram a ser dominantes com o liberalismo econômico e os posicionamentos também, a nível político dos países, deixaram de ser muito agarrados a uma certa corrente ideológica, e as preocupações passaram nível, aparentemente. E isso pode ser visto como positivo, mas também podia ser visto como falta de algum norte. Sente-se que falta algum norte ideológico mesmo na construção dos próprios países em algum momento.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Na sua opinião, a questão da identidade moçambicana, a moçambicanidade, já está superada na literatura? Ou ainda não?

SULEIMAN CASSAMO: Creio que sim e creio que não, porque é uma discussão que sempre ocorreu e continuará a ocorrer por algum tempo. O que é realmente, o que é que se pode definir como literatura moçambicana e qual é a matriz dessa literatura. É uma questão teórica para qual se calhar nem eu próprio estou muito preparado para comentar..

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Na sua literatura, você percebe que houve uma mudança? No estilo ou na temática?

SULEIMAN CASSAMO: Na minha própria escrita não, os temas permanecem os mesmos, recorrentes. O dia a dia, os hábitos, os costumes, o apelo à memória da terra, o retorno à infância. Aquilo que foi a cultura do chão, de onde partir. São esses os referenciais, portanto não há propriamente uma mudança. Agora, é claro que em algum momento aquele aspecto que você referiu da ideologia, ela terá estado mais presente nos anos que seguiram a Independência do país, com aquele fervor libertário. Ainda isso nos marcava muito, mas com o tempo as preocupações passaram mais para o plano meramente cultural.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: A imprensa teve algum papel na divulgação da literatura moçambicana nesse período?

SULEIMAN CASSAMO: Sim, eu creio que sim. Porque a imprensa, alguns jornais abriram espaço aos escritores, como colunas de crônicas regulares, publicadas crônicas eram tratados aspectos sociais e culturais do país. Aqui no nosso caso de Maputo, mas também não só, no país todo. Então eu creio que sim, a imprensa tem tido ou teve um papel importante na afirmação dos escritores que surgem após a independência. Porque sem esses espaços de experimentação literária talvez não tivéssemos atingido o nível que hoje se viu.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Atualmente a imprensa já não tem o mesmo papel?

SULEIMAN CASSAMO: Atualmente sinto que regredimos um pouco, já não há tantos espaços abertos para as crônicas literárias. Há algum retrocesso nesse aspecto. Eu poderia pegar como um caso de estudo o Jornal Notícias, hoje já não tem aquelas colunas de crônicas. É verdade que tem, mas não tem uma coluna de cronistas no sentido mais do jornalismo opinativo, mas aquelas colunas onde participaram os escritores já não tem. Havíamos tido muito antes o jornal irmão do Notícias, o Jornal de Domingo, tinha colunas dedicadas à literatura. Tínhamos também a revista Tempo,

que desapareceu, tinha a Gazeta de Artes e Letras, foi um espaço muito importante de afirmação também dos jovens escritores, e também deu referências a esta geração, porque eram publicados textos clássicos. Eu lembro de ter lido, por exemplo, na Gazeta de Artes e Letras da Revista Tempo, um conto fabuloso do escritor Jorge Luís Borges, do argentino, creio que é “Episódio do inimigo”. Então, esses textos clássicos publicados nesses espaços também ajudaram na nossa formação. Agora há um outro papel da imprensa que é o papel de informar, o jornalismo cultural. Esse continua de certa forma presente, a questão é a qualidade, hoje temos muitos jovens a fazer jornalismo cultural, pode-se colocar a questão da qualidade. Mas de qualquer forma é uma contribuição que a imprensa dá, quando reporta os eventos culturais, não só a produção, mas também as notícias sobre a cultura e a literatura em particular. Isso tem acontecido.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como você se vê inserido hoje no mercado editorial moçambicano? Você acredita que exista, que suas obras estão disponíveis para serem vendidas?

SULEIMAN CASSAMO: Infelizmente, as minhas obras são esgotadas aqui no mercado. Sou um escritor sem livro.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Eu mesma andei à procura de suas obras aqui e não encontrei.

SULEIMAN CASSAMO: E é uma pena, porque tenho ido a entrevistas, falo com a televisão. Isso desperta a curiosidade das pessoas, mas elas não encontram. Temos alguma dificuldade ainda em termos editoriais. Porque as edições dependem, os próprios editores dependem de patrocínio. E nos últimos anos passamos por uma época de alguma crise, então os patrocínios reduziram bastante, fica um pouco difícil, complicado.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E no mercado internacional? Em Portugal e Brasil, você é publicado suficientemente?

SULEIMAN CASSAMO: Sou publicado, vamos dizer assim, em Portugal pela Caminho, agora no Brasil pela primeira vez pela Kapulana, mas também é minha obra mais conhecida *O Regresso do Morto*, também já havia saído em França e Espanha, mas são publicações um pouco episódicas. Entretanto, há um fenômeno pouco percebido por nós como escritores, por mim particularmente, que não conheço esse fenômeno, não sei como funciona isso, que são as publicações ou a disponibilidade das obras via internet, no sistema digital. Por exemplo, eu entro na internet, vejo meus livros à venda pela Amazon, com preço e tudo. E não tenho conhecimento de nada.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Esse retorno não chega ao autor?

SULEIMAN CASSAMO: Não chega ao autor. É algo que precisamos realmente de aprender a lidar, é uma coisa que não é nova, porque já faz alguns anos que isso já vem acontecendo. Precisamos de aprender a lidar com essa situação. Não são publicações físicas, os livros estão lá na internet, estão à venda. Mas também aconteceu fisicamente, com um livro físico meu que foi publicado na Itália, não tive nenhuma satisfação.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Direitos autorais? Nada?

SULEIMAN CASSAMO: Nem exemplares pra conhecer o livro.
(Risos)

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: O escritor perde o domínio da sua obra.

SULEIMAN CASSAMO: A partir de um texto meu, uma crônica minha, foi organizada uma coletânea de crônicas na Itália com o título de uma delas, *Nigéria, Campeã do Mundo*, *Nigeria campione del mondo*, e fui alertado até por algumas pessoas, uma cidadã italiana que esteve em Maputo durante um tempo, e conviveu conosco algumas vezes. “O seu livro saiu na Itália”, e na internet é possível ver esse livro, então

pronto, são coisas que a gente não conhece. E mesmo na linha do esquema tradicional de edição, a relação com os editores é sempre ambígua, porque eles fazem uma edição, depois não se sabe mais nada, se há uma reedição, uma tradução. Então fica tudo assim. Mas bom, de qualquer forma creio eu que, para o escritor, o importante seria a divulgação de sua obra, esse seria o primeiro desejo, ver a obra divulgada. Se esses meios informáticos, esse sistema digital permite a difusão das obras, isso tem o seu lado bom, tem o seu mérito. Agora a outra parte, a parte material do processo, vamos ver mais à frente.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como foi que se deu a sua inserção do mercado internacional?

SULEIMAN CASSAMO: Primeira vez que fui traduzido foi para a França, em 1994, com a obra *O Regresso do Morto*, *Le retour du mort* e ainda não havia ganho nenhum prêmio. Foi por força da simpatia que a obra gerou a nível local, e a aceitação também a partir do meio universitário. Naquelas cátedras, não sei se é assim que se pode dizer, de literaturas africanas amigas da própria França. A partir da Universidade Poitiers, então houve algum interesse de algumas professoras de fazerem a tradução da minha obra para o francês, e então tudo foi conjugado com o interesse de uma editora em Paris, as Edições Chandeigne, e o livro apareceu lá, e só então é que fui premiado. Até não muito por conta direta desse livro, na

mesma ocasião publiquei um texto interessante, que digamos, foi a placa giratória para construir a obra *Palestra de um morto* que foi o conto “Caminhos de Phati”. Com esse texto ganhei um concurso internacional, a partir de França, organizado pela Casa da America Latina em Paris, da Rádio France Internationale. E esse foi o primeiro prêmio internacional.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E há autores moçambicanos que são muito mais conhecidos do que outros no mercado internacional. Na sua opinião, quais os fatores que podiam influenciar para isso?

SULEIMAN CASSAMO: Bom, acho que os contatos pessoais, o mérito também conta, dos próprios autores. Tenho o sentimento de que há sempre correntes, correntes de apoio a esse ou aquele autor, que acabam por se criar e funcionam, acaba dando nisso. Mas creio que o mérito é importante também ser destacado.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acredita que o escritor tenha um papel social?

SULEIMAN CASSAMO: Não no sentido premeditado, não no sentido intencional. Pode ser que sim, pode ser que aquilo que os escritores fizeram ou produziram possa ter reflexos a esse nível, mas o escritor não pensa nisso como uma missão,

não pensa imediatamente nisso. Aliás, a leitura da obra muitas vezes nos surpreende a nós, como autores. Então pode ser que tenha esse papel social, incluindo até o papel de fixar o tempo histórico, determinados tempos históricos, e fixar até aspectos da própria cultura, aspectos em extinção. Por exemplo, se eu tenho relação com a cultura Ronga é natural que alguns elementos dessa cultura serão, não digo imortalizados porque seria um pouco pretensioso, mas serão registados pela minha escrita, então isso é importante nesse sentido. O papel social seria o lado interventivo, eu falei das crônicas que eram regulares naquela época nos jornais, creio que isso é um papel de crítica, crítica em todos os sentidos incluindo o sentido social, crítica social. Tal como fazem os músicos, não só os escritores, mas os músicos, provavelmente outros artistas também como aqueles que fazem teatro.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Quais são os autores que o influenciaram na sua trajetória literária?

SULEIMAN CASSAMO: São muitos, mas eu poderia destacar primeiro os escritores portugueses. Sem nomes muito em concreto, mas os autores portugueses dos livros de leitura do meu tempo de escola primária. São esses que despertaram a minha atenção para a literatura: Guerra Junqueiro, Sophia Mello de Breyner Andresen, Alexandre Herculano, Miguel Torga e tantos outros que nós encontrávamos nos livros de leitura. Lembro-me de alguns títulos dos livros de leitura

como *Ditosa Pátria* ou *Terra Bem Amada*, esses autores que apareciam nesses textos de cunho literário nestes manuais escolares, acho que me influenciaram, despertaram meu gosto para a leitura. Mas depois descobri os autores brasileiros, senti alguma proximidade com a realidade brasileira, o caso do Jorge Amado. Quando li *Jubiabá*, para mim foi uma luz tremenda, algo fantástico, o encontro com o *Jubiabá* de Jorge Amado, Gabriela Cravo e Canela, tantas obras lindíssimas que o Jorge Amado escreveu. Uma vez no Brasil senti que não havia tanta unanimidade, talvez do mundo acadêmico, por parte da crítica, em torno do Jorge Amado, mas a nós aqui, como artistas, como escritores, ele influenciou-me bastante. Mas também temos o caso do Guimarães Rosa. Aliás, eu ganhei o prêmio Guimarães Rosa organizado pela radio França Internacional em Paris, naquela época foi o prêmio Guimarães Rosa. E os cronistas brasileiros também me marcaram, como o Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e tantos outros que não me vêm assim imediatamente à memória, pelo trato simples e direto com a realidade. Mas também um pouco para o Norte, América do Norte, os contistas Americanos, Edgar Allan Poe, o próprio Hemingway, contista mas também romancista, essa descoberta destes campos, William Saroyan, o seu jeito de compor as crônicas também me fascinou e influenciou em minha formação como escritor. E numa última fase, mas sempre com a América Latina, sobretudo a América Latina como chão de inspiração, descobri narradores como Gabriel Garcia Márquez e com o fascínio total, e uma identificação

total com Juan Rulfo, que é no fundo precursor do próprio Gabriel Garcia Márquez, Juan Rulfo mexicano, que teve apenas duas obras, o conjunto de contos *El llano en llamas*, *O Planalto em Chamas*, e o romance *Pedro Páramo*, fabuloso.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como você tomou conhecimento de Juan Rulfo?

SULEIMAN CASSAMO: Não lembro exatamente como foi a descoberta do Rulfo, pode ter sido a partir de uma coletânea que chamava *As Primeiras 10 narrativas dos mestres da narrativa latino- americana*, que tinha lá incluído, entre outro, o do Rulfo. Ouvem os cães latindo, do personagem que levava o filho às costas à procura de socorro, o filho estava em perigo de vida. Creio que foi a partir dessa coletânea que descobri o Juan Rulfo e mais tarde o texto completo de Pedro Páramo, não me lembro exatamente, e mais tarde o texto do próprio García Marquez havia lido ainda na fase da sua formação decisiva o Rulfo, de uma forma decisiva, o marcaria decisivamente, e a partir daí tornou-se o grande escritor que foi, depois de ter lido justamente *Pedro Páramo*, do Rulfo.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Eu percebo que o Juan Rulfo é uma influência comum aqui em Moçambique, por isso a minha curiosidade de como chegou até aqui. E em relação à literatura aqui em Moçambique, algum autor que lhe chame a atenção?

SULEIMAN CASSAMO: Bom, para a nossa geração, naquela época quando nós começamos a fazer literatura, é verdade que tínhamos ao lado o *boom* da literatura angolana, com aqueles escritores mais velhos como o Uanhenga Xitu, o Boaventura Cardoso...então, aquele modelo também foi importante para nós, porque nós sentimos a necessidade que devíamos fazer a mesma coisa, isso é, usar o barro do nosso chão para construir a literatura, e respondemos à nossa maneira a partir daí o que sucedeu em Angola ou sucedia em Angola, mas havia também autores autores publicados muito antes em Angola, como Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, e nós liamos isso, ao nível de Moçambique temos o *Nós Matamos o Cão Tinhoso* do Luís Bernardo Honwana, para nós os trovadores e contistas creio que é também algo marcante, o *Portagem* de Orlando Mendes, para romancistas, foram referências, sem dúvidas, que nos guiaram.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acredita que o país tenha mais vocação à prosa ou à poesia atualmente?

SULEIMAN CASSAMO: Numa certa fase havia algum destaque da poesia, isso vem do tempo da poesia de combate, mas também influência de grandes poetas como José Craveirinha, Noémia de Sousa. Mas eu creio que a partir dessa geração, da Charrua, há também um taca a taca entre prosa e poesia, e os dois campos tem regulado fertilidade suficiente, tanto a esfera da prosa como da poesia tem pujança, não se pode dizer que

logo à partida que há muito mais inclinação para a prosa ou para a poesia. Agora uma coisa é certa, a nossa prosa, a minha em particular, muitas vezes é devedora da poesia. É prosa sim, mas com laivos poéticos, a poesia está lá presente, muitas vezes a poesia é colocada a serviço da prosa. A prosa tem essa vantagem, a propósito disso eu poderia lembrar também um encontro interessante, encontro no sentido de leitura, com o escritor cubano José Lezama Lima: é um excelente modelo quando falamos de colocar a poesia a serviço da prosa.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Quais são os autores contemporâneos que você vê despontarem no cenário literário moçambicano?

SULEIMAN CASSAMO: Bom, tem os da minha geração ou de uma geração um pouco mais à frente, o caso do Mia Couto, que é inquestionável, Paulina Chiziane, o Ungulani Ba Ka Khosa, Eduardo ... Não vou falar só de prosadores, de poetas também não é? Eduardo White, Armando Artur, Aldino Muianga, essa geração. Faltam ainda alguns nomes por mencionar, mas há também uma geração que vem um pouco atrás da nossa, como o Lucílio Manjate.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Que acabou de ser premiado.

SULEIMAN CASSAMO: Sim, acaba de ser premiado agora. O Aurélio Furdela, o Sangare Okapi, o Mbate Pedro, há nomes que poderão ficar. A literatura leva tempo a sedimentar, sedimenta à mesma velocidade das rochas se calhar, então é um pouco difícil fazer a avaliação dentro mesmo tempo de vida de uma geração, mas creio que sim, há autores que não de se consagrar. Felizmente, apesar das dificuldades que me referi, estão a sair, tem saído livros. Tem havido publicações muito mais agora do que no passado, duma ou doutra forma, alguns até conseguem publicar fora do país pela primeira vez.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você mencionou anteriormente que traz, até de forma inconsciente, elementos culturais em sua narrativa. Que elementos da sua cultura ou do país aparecem representados na sua narrativa?

SULEIMAN CASSAMO: *O Regresso do Morto* foi considerado pela UNESCO, minha obra traduzida em França no ano de 94, justamente no ano que foi traduzido *O Regresso do Morto* para o francês, a UNESCO homenageou a minha obra, classificando-a como obra representativa da literatura moçambicana no panorama universal. Representativa justamente por captar e projetar aspectos culturais, por representar, se não o mosaico todo, parte do mosaico cultural moçambicano. Então teve esse mérito de ser considerada a obra como um tijolo do edifício literário universal, então isso foi sempre uma constante. Há pouco tempo consegui o

Grande Prêmio Sonangol de Literatura em 2015, atribuído aos autores africanos de língua portuguesa e com a obra *A Carta de Mbonga*, com aquela obra e as outras que são vizinhas, que vão acompanhar aquela obra, procuro resgatar a memória do lugar que é Marracuene, então os elementos culturais de Marracuene estão lá, e até históricos, incluindo mesmo a história do Caminho de Ferro, o impacto que teve o caminho de ferro, pois a história desta obra, deste livro editado em Luanda, decorre justamente na estação de Marracuene, mas no livro eu mantenho o nome antigo pelo sabor da nostalgia, pela carga nostálgica, “A Estação de Vila Luísa de Marracuene era a mesma dos tempos em que tropeçou no amor...” é assim que abre o livro, chamava-se assim, Estação de Vila Luísa de Marracuene, então é aqui onde ocorre a história, mas há toda uma valorização dos aspectos paisagísticos também, culturais de Marracuene como tal, como lugar.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E para si é importante fazer essa representação cultural na sua obra?

SULEIMAN CASSAMO: Sim, sim. Porque esse foi sempre o meu sentimento, o sentimento de que o escrito não precisa dizer “eu sou escritor moçambicano” a obra em si deve falar por ele, pelo escritor. Então eu tive sempre essa preocupação, a partir daquele modelo angolano, daqueles primeiros anos, daquelas publicações, eu entendi que nós também deveríamos procurar chegar ao universal, mas partindo do local. E isso é

importante, não é propriamente uma missão mas eu creio que é uma condição.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E como se chega ao universal?

SULEIMAN CASSAMO: Quando eu digo universal, é nos seguintes termos: por exemplo com *A Carta de Mbonga* uma história que percorre naquela estação, do caminho de ferro. Aquela estação do caminho de ferro é sim de Marracuene, mas qualquer outro leitor no mundo, um leitor angolano pode reconhecer naquela estação a estação de Benguela, o leitor português pode reconhecer uma estação por exemplo que eu eu vi, e até com características arquitetônicas muito idênticas que eu vi no norte de Portugal, na região do Rio Douro. Pode reconhecer naquela estação, até na descrição.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: A estação de São Bento? Do Porto, será?

SULEIMAN CASSAMO: Pode ser, mas é lá no Trás-dos-Montes e Alto Douro. Então aquela é uma estação como qualquer outra estação no mundo. É esse o universal, tal como a aldeia de Macondo, do Gabriel Garcia Márquez, torna-se uma aldeia de qualquer outra paisagem no mundo, de qualquer outra cultura no mundo.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Então o escritor fala da sua vivência, do seu particular, mas o leitor pode identificar com qualquer experiência sua?

SULEIMAN CASSAMO: Justamente. Essa que é a universalização, esse que é o universal. Há quem diz que quanto mais local, quanto mais localizada a obra for, mais possibilidade tem de ser reconhecida por um leitor de qualquer parte do mundo como se fosse o seu próprio lugar. O mérito está mesmo na capacidade artística, na qualidade artística.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E quem são seus principais leitores aqui em Moçambique?

SULEIMAN CASSAMO: Eu creio que de todas as idades, é um pouco difícil ter o *feedback*, sobretudo no campo daqueles que escrevem; quando converso com os mais novos sinto que parte deles se sentiram, ou sentem alguma simpatia, ou procuraram também fazer o mesmo percurso. Pois a escrita também tem famílias, famílias literárias; eu bem disse há pouco que sentia alguma afinidade relativamente ao Juan Rulfo. É um conceito de escrita, uma forma de tratar a prosa que aposta muito na imagem e não na abundância do verbo, mas na criação de imagens muito fortes. Aqueles outros também, mais novos, que se sentem fascinados por esse processo criativo, podem

ir por aí. Mas a propósito disso, se nós lemos Juan Rulfo, podemos perceber que ele é aquele autor com a escrita muito seca, muito direta, em que cada palavra é como um diamante lapidado, dá a impressão de que não era possível encontrar outra palavra melhor para aquele lugar da frase. Mas também quando lemos William Faulkner, de *O Homem e o rio*, sentimos no próprio texto a enchente do Rio Mississipe, aqui há também um outro trabalho, uma outra linha duma escrita abundante, caudalosa. Eu também trabalhei em livros como *Palestra para um morto* essa escrita que caudalosa que temos em William Faulkner. Há esse jogo de cintura entre dois extremos, entre a segura absoluta e o caudaloso controlado, é um pouco isso. Mas eu sinto alguma simpatia, mas a literatura não é música, é verdade, não é? Um escritor não mobiliza público de modo tão visível como mobiliza a música. O músico pode ver isso pela afluência ao seu espetáculo, enquanto que a literatura é algo solitário, tanto na produção da escrita como no momento da própria leitura. A gente não sabe exatamente quem nos leu. Encontramos por acaso alguém no caminho que diz “Ah, eu gostei”, então é um *feedback* muito fragmentado no caso da escrita, não tem os mesmos processos do que a música.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E você tem outros projetos para escrita?

SULEIMAN CASSAMO: Sim, tive então o livro premiado há pouco, publicado em Luanda, *A Carta de Mbonga*. Reformulei

até em 360° aquela obra, não sei se vou manter o título. Preenchi alguns vazios no meu sentimento que era preciso preencher no texto original que ganhou o Prêmio Sonangol, e acho que a obra, não vou dizer que ficou transfigurada porque ela começa e termina da mesma forma, mas ganhou mais recheio, mais continuidade interior. Meu projeto é escrever: já estou escrevendo mais duas obras. No início eu queria chamar isso de trilogia, compor uma trilogia acompanhando *A Carta de Mbonga*, mas vou abandonar essa estratégia de trilogia pelo momento, mas são duas obras vizinhas daquela porque as três procuram resgatar a memória do lugar, de Marracuene. Só depois disso vou partir para outras ideias, depois de completar esse ciclo. Então tem essa *A Carta de Mbonga*, do personagem que vai à estação e a partir da estação ele faz uma trajetória para o passado, evoca o amor do único dia que viveu nessa estação, cuja carta não é carta, Mbonga é o nome da amada, cuja carta ele esperou ao longo dos anos naquela estação, a ver se chegava pelo comboio, desde o momento em que o correio ainda chegava pelo comboio, ainda não havia o correio eletrônico nesse tempo. Mas tem também uma outra ideia que é resgatar um pouco a história familiar: já construí um outro romance em torno do retorno, é um personagem que volta a Jafar. Jafar é o nome de um dos meus avôs que acabou dando o nome ao lugar, então ele volta e nesse retorno há um reavivar, um reviver daquilo que foi o lugar que foi Jafar, que foi um império, que teve o seu apogeu, a sua ascensão e queda. Jafar é mais para o sul de Marracuene. E tenho uma

outra história que estou a tentar escrever, é sempre a história do regresso, no fundo o meu tema é sempre o regresso.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Os mortos e os vivos sempre regressam, como naquele conto de James Joyce (“Os mortos”, *Dublinenses*).

SULEIMAN CASSAMO: Duma ou doutra maneira. (Risos) O fio condutor é sempre o regresso. Num outro caso há o outro lado da bacia do rio, da bacia de Incomati. A história que percorre do outro lado, a última caravana de hipopótamos. É um personagem que também volta às suas raízes, mas num aspecto mais aberto, mais geral, enquanto o Jafar é um pouco mais íntimo, é claro que acaba por apelar também àquilo que foi o contexto da região, mas tudo isso para resgatar essa memória do lugar que é Marracuene, que é minha terra natal, com essas três obras: uma já construída, vamos dizer, e duas em construção. Este é o projeto imediato, depois disso outras ideias podem acontecer.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: De alguma forma você se sente sempre voltando pra casa? O retorno é um tema recorrente na literatura de modo geral?

SULEIMAN CASSAMO: Sem dúvida, a imagem do regresso do morto. Aliás os meus colegas me chamam de “regresso

do morto”, os meus confrades me tratam assim. Sim, sim, o tema do retorno não é só comigo, acho que toda a literatura universal bebe muito disso, e até pela facilidade esquemática do processo de construção, pelo choque do reencontro com o lugar, pelo passado...Sim, eu creio que no fundo boa parte da literatura é sempre o regresso a alguma coisa, é o retorno, o tema do regresso... é sair e espreitar e revelar que lá está, o que tinha sido, o que havia ficado.



Não sei muito bem o que está a acontecer. Mas a questão da distribuição, a questão da divulgação, a questão da promoção do livro são temas que temos que debater hoje em Moçambique.

ENTREVISTA COM LUCÍLIO MANJATE

A entrevista que segue foi concedida pelo escritor moçambicano Lucílio Manjate, em 10 de março de 2017, nas dependências da Associação dos Escritores Moçambicanos, sediado em Maputo, capital de Moçambique. Tal entrevista foi realizada como atividade integrante da minha pesquisa de Pós-Doutorado, realizada na Faculdade de Letras de Lisboa, sob orientação da Professora Doutora Ana Mafalda Leite.

A entrevista foi gravada e posteriormente transcrita, o que resultou no tom coloquial do texto, que foi mantido.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como foi seu percurso literário?

LUCÍLIO MANJATE: Meu percurso literário começa em casa. Com meu pai; com os seus livros. Eu conto muito essa história, porque é assim que começa. Lendo os livros que meu pai lia e lendo, sobretudo, a poesia de combate. Engraçado porque eu desperto para a literatura com a poesia de combate. Porque lendo-a, percebi a força interior que aquela poesia nos obrigava a produzir – vamos dizer assim –, e acho que foi este impulso que depois despertou-me para o fazer literário. Então começa resumidamente assim. Começa em 1996, sim, e, dois anos depois, em 1998, eu dirijo a Associação de Escritores Moçambicanos, onde conheci os colegas de estrada, Aurélio Furdela, SangarE Okapi e outros... e continuei a escrever. Eu recordo-me que de 1996 a 2006, que é o ano em que publico meu primeiro livro, *Manifesto*, produto do concurso literário TDM, uma coisa de três projetos. Que depois submeti ao TDM, eram contos. Portanto, de 1996 a 2006, tiro meu primeiro trabalho. Digamos que, em termos de escrita, no ano passado fiz vinte anos. Mas, em termos de publicação, são dez anos (de 2006 para cá). Portanto, meu primeiro livro é de narrativas, meu primeiro livro é de contos, o *Manifesto*; depois tiro *Os silêncios do narrador*, que é uma novela, que tirei em 2010; em 2012 tiro um outro livro de contos, que é *O contador de palavras*; em 2013, logo a seguir, tiro uma outra novela, que é *A legítima dor da Dona Sebastião*; e em 2015 tiro um livro infantil,

que é *O jovem caçador e a velha dentuça*. Portanto, do ponto de vista da ficção, é essa minha produção. Tenho agora dois livros que vão sair ainda este ano, um dos quais vai sair com o Mbate Pedro, na [Editora] Cavalo do Mar, que é *A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer*. Portanto, eu tenho estado a produzir ficção nos últimos tempos, com alguma constância, de certa forma alguma com alguma agressividade. Tento respeitar as circunstâncias de criar e de escrever que eu atravesso agora, né? Depois, coorganizei algumas antologias. Duas saíram pela Associação dos Escritores Moçambicanos, eu e outros escritores. A última antologia que merece algum destaque é a que organizei com Sangare Okapi – *Antologia inédita: outras vozes de Moçambique*, em que a gente tenta fazer uma recolha desde o momento em que se colocou um debate sobre a morte da literatura em 2003, até... recordo-me que nós organizamos essa antologia em 2011 e ela só saiu em 2015. E nós tentamos abarcar dez anos de publicação de poesia, rastreando aquilo que tinha sido publicado dez anos depois de 2003, quando surgiu o debate sobre a morte da literatura. Portanto, essa antologia saiu em 2015, ano em que também saiu um livro sobre literatura moçambicana, mas na perspectiva de um ensaio, que é *Literatura moçambicana – da ameaça do esquecimento à urgência do resgate*, que é uma ideia minha e dos colegas, porque todos nós falamos, já agora da contemporaneidade da literatura moçambicana. Mas nós, digamos, com esta sensibilidade que está, portanto, percebemos que há muita coisa nessa literatura, ou que é ignorada, ou que

é esquecida. Então tiramos o primeiro volume livro nesse projeto, cujo intuito é, numa perspectiva comparatista, trazer, entre o passado e o presente, aquelas que nós consideramos vozes a resgatar da literatura moçambicana, que são nomes como Isaac Zita... Anibal Aleluia, o próprio Luís Bernardo Honwana, cuja obra anda um pouco, digamos, esquecida, a nível de educação, a nível, enfim, das livrarias e tudo o mais. Portanto, temos esse projeto de resgate, que é para ilustrar. São textos que, tudo bem, foram escritos em determinado tempo, mas também foram lidos de uma determinada forma. E essa forma de lê-los muita das vezes acabou confinando estes textos a um certo tipo de abordagem, quer temática, quer ideológica. O esforço que estamos a fazer agora com a ideia do resgate é mostrar e atualizar estes textos; lançar novos olhares. Portanto, digamos que o meu percurso nessa coisa que é a literatura tem essa bifurcação: por um lado, meu exercício enquanto artista; por outro, esta coisa de andar atrás daquilo que é a nossa literatura. Eu próprio, inclusive, estou neste momento a organizar um livro, que resulta um pouco das minhas incursões sobre a literatura moçambicana, e aí, sim, interessa-me olhar para a nova geração de autores moçambicanos. Terei muito gosto em partilhar quando achar que a coisa já está minimamente apresentável. Poderei partilhar consigo porque eu lanço um olhar sobre aquilo que tem sido a produção da nova geração de autores moçambicanos. Mas vendo também por uma perspectiva, digamos, dialogante, quer com a geração de Ungulani, do Mia, da Paulina, quer com a nossa geração.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acha que há uma influência desses autores na geração de vocês?

LUCÍLIO MANJATE: Com certeza! Há uma influência. E por isso eu trabalho no tema da memória nesse meu projeto. Que é para mostrar que, quer do ponto de vista de abordagens temáticas, quer do ponto de vista, enfim, de questões ideológicas, quer do ponto de vista de forma, mesmo, há influências com todos os períodos que nós podemos assumir quando falamos de influência. Portanto, a influência pode ser também do meio e, se estamos todos imersos no mesmo meio, ainda que os autores apresentem elementos dialogantes, a influência pode ser sobretudo do meio. Não entre autores. Em alguns pontos é visível que este [determinando] autor foi beber do Ungulani, do Mia, do Suleiman Cassamo, enfim... eu assumo, portanto, que há influências, mas esse projeto não termina por aí, porque o que me interessa é tentar traçar o quadro que dê consistência à própria literatura moçambicana. Mostrar que estamos a construir aqui um edifício que se chama literatura moçambicana, esse trabalho da memória do sistema. Interessa-me, sobretudo, trazer essa geração, que durante algum tempo foi, não diria negada, mas dizia-se muito que não havia qualidade. E tal afirmação pode até ter alguma razão, porque qualidade também é uma coisa que se constrói. Refiro-me à qualidade literária. Nós zangávemos muito com estudiosos na Europa. Mas hoje eu percebo que há textos que falam por si, e começo a ver também discursos do ponto de

vista de estudiosos mais abalizados nessas matérias, começo a ouvir outro tipo de pronunciamento. Portanto isso encorajame, também, a trazer este projeto. Penso eu que vai poder, enfim, contribuir de alguma forma para o entendimento que nós queremos.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você falou algumas vezes de ideologia. Acha que essa questão é ainda premente em Moçambique?

LUCÍLIO MANJATE: Eu acho que não. Mas ela acaba parecendo uma questão de herança. Se calhar, suspeito até um pouco inconscientemente, do ponto de vista dos autores. Sendo copistas, acabam trazendo tudo o que é praga digamos dos mais velhos. Estou a recordar-me agora, por exemplo, de um debate que houve, já na década de 80, na Revista Tipo, quando, penso que foi a Professora Irene Mendes, aborda o livro de Isaac Zita, *Os Molwenes*, e mostra que ele fez uma espécie de decalque de Luís Bernardo Honwana. E ela mostra, para fazer os flagrantes, até. É por isso que eu digo: se do ponto de vista ideológico a coisa acaba passando, é um pouco nesse processo de aprendizagem do autor. Entende que há por um lado essa coisa. Na verdade, nessa altura, sobre o texto de Isaac Zita, depois apareceu a rebater um pouco essa ideia, mostrando que o meio também pode, mas acho que os dois têm suas razões; os dois argumentos são válidos. Mas ela parece mais um pouco até sem controle, se calhar até do que quem escreve,

na medida que estamos a falar de autores que estão a começar. Ou de alguns que não são tão inexperientes assim, estamos a falar em autores que têm alguma estrada, uma estrada até maior que a minha, eu tenho 10 anos de publicação em ficção. Posso pensar num Aurélio Furdela, que também já tem mais tempo, portanto eles já não escrevem muito isso. Da forma que, percebo que os primeiros textos aparecem um pouco dessa forma, mas já há algumas incursões trazendo outras questões ligadas ao contemporâneo até...

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como se articula essa tensão entre modernidade e tradição aqui em Moçambique?

LUCÍLIO MANJATE: Eu acho que vem e vai. Eu acho uma temática importante e que se discute. Eu não acho que é uma temática importante em si. Mas percebo que alguns autores, mesmo da minha geração, ainda olham para essa questão como princípio e fim de seus exercícios. Pessoalmente, acho que tem que ser um meio para discutir outras questões. Pessoalmente, acho que ela ainda está presente, mas acho que há incursões importantes. A esse respeito, há um livro que vale a pena citar: *A Bíblia dos pretos*, de Midó das Dores. Penso que claramente a obra mostra uma nova forma de olhar para essa relação entre tradição e modernidade. Neste livro, percebemos que entre a tradição e modernidade, sugere-se ali que a única coisa que nos deve guiar ou conduzir, seja lá por onde for, é a nossa capacidade de pensar, a nossa lógica,

a nossa razão, é uma perspectiva mais reflexiva, sem nenhum tipo de âncora, nem nos valores tradicionais, nem nos valores modernos. Quer dizer, a bandeira ali é a bandeira do intelectual, daquele que pensa, daquele que não veste nem uma camisa nem outra. Eu percebo que aos poucos vamos saindo desse debate, que penso já ter sido muito bem escrito. Basta olhar para as obras do Ungulani Ba Ka Khosa, do Mia Couto e da Paulina Chiziane que a gente percebe isso. A impressão que eu tenho é que nós começamos a caminhar para um outro espaço, até porque esta é uma geração que tem uma potência para a internacionalização. Não que eles também não se prestem a. Mas estamos a beber outras tantas literaturas e queremos mostrar que trazemos algo novo, e trazer algo novo significa de alguma forma romper com temáticas e abordagens já cristalizadas, como é o caso.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Existem autores moçambicanos que são muito conhecidos no exterior e outros completamente desconhecidos. A que você atribui a preferência por alguns autores em detrimento de outros ou pelo menos a divulgação de alguns e não de outros?

LUCÍLIO MANJATE: Esse tem sido um debate de tempos em tempos recorrente entre autores da minha geração. Uma vez eu disse aos meus amigos que a internacionalização de um escritor cabe em primeira medida ao próprio escritor. Os nomes que são chamados para mostrar essa questão

da internacionalização são nomes que produziram, têm obra feita, tem anos de estrada. Portanto, fazer literatura é, primeiro, um compromisso com a arte, e esse compromisso requer trabalho, publicação e exposição. Portanto, para mim, a primeira questão é essa. Depois, é produzindo, e produzindo com qualidade, que todo o resto vem por arrasto. Nós dizemos, por exemplo, que a crítica não fala. Mas a crítica vai falar de que se não estamos a produzir? A crítica vai lançar um olhar para quem produz. Não vai lançar um olhar para um autor que em dez anos publicou apenas um livro. É difícil fazer isso. E aqui estou a chamar um pouco da minha postura também de analista. Do ponto de vista da crítica, nós ficamos sem saber. Ok, em dez anos lançou um livro; em cinco anos lançou um livro. A gente tenta perceber o que é que se passa com esse autor, se desiste, se vai arrancar, se está a escrever... ainda que nasça um segundo livro, será que o traço se mantém, a mão está firme? Quer dizer, há muitas questões que são levadas, da forma que a internacionalização do autor depende de sua produção, primeiro porque é ela que vai dar o sinal para a mídia, para a crítica, enfim, para o livreiro, e vai arrastar todo esse meio. Eu olho as coisas nesses termos. É verdade que é preciso chamar atenção também dos professores de literatura, dos estudiosos de literatura, dos críticos... é preciso também dizer que a coisa está mal. O autor também depende um pouco disso. Saber que eu tirei um livro, mas ele não foi bem feito, ou foi uma crítica que saiu, um olhar sobre o livro que não o abona, essas coisas todas... e isto é importante. E

a crítica no mínimo isso tem que fazer: dizer o que está bom e o que está mal. Também há essa ausência. Porque a crítica também funciona para a promoção do livro. Nós sabemos que a crítica de alguma forma determina se o autor continua ou não.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Mas essa crítica, de onde vem? É de Moçambique? É de fora?

LUCÍLIO MANJATE: Há muita crítica que vem de fora!

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Há críticos moçambicanos também que se pronunciam?

LUCÍLIO MANJATE: Há críticos moçambicanos que se pronunciam, palestras em lançamentos de livros, apresentações desses livros, nós temos isso. O que nos falta, penso, é a publicação desses textos de forma mais ou menos sistematizadas, compilar os textos e publicá-los. Esse é um dos grandes problemas.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E a distribuição dos livros, como é?

LUCÍLIO MANJATE: A distribuição é um cancro! Nós publicamos livros em Maputo. Por ser a capital, acaba sendo

o centro de tudo. O autor moçambicano não se importa em publicar em Maputo em não sair e não ir fazer o lançamento na Beira, em Nampula. Nós sabemos que é de Maputo pra Lisboa, São Paulo, Rio de Janeiro, por aí, e já estamos satisfeitos por isso. No nosso país não há distribuição de livros. Alguma coisa grave está a acontecer agora: as livrarias estão a fechar. É um fenômeno estranho. Porque essas livrarias, há três anos, estavam abertas. Mas há uma série de livrarias a fechar. Não sei muito bem o que está a acontecer. Mas a questão da distribuição, a questão da divulgação, a questão da promoção do livro são temas que temos que debater hoje em Moçambique. Gostaria muito.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acredita que haja um sistema literário moçambicano bem constituído?

LUCÍLIO MANJATE: Acredito que sim.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Mais vocacionado à prosa ou à poesia? Ou está equilibrado?

LUCÍLIO MANJATE: Eu penso que está equilibrado. Nós pegamos os poetas, pegamos um poeta como o Mbate Pedro, pra quem acompanha a obra do Mbate, primeiro e segundo livros, por exemplo, no terceiro ele está fazendo outros textos. Pegamos um poeta como Sangare Okapi, pegamos um poeta

como Léo Cote... a gente percebe Patraquim, Rui Knopfli, Craveirinha, quer dizer, eu acho que existe um sistema constituído. Na prosa, igualmente. Eu próprio sou produto de autores como Mia, como Ungulani Ba Ka Khosa.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E que outros autores o influenciaram, em Moçambique e fora?

LUCÍLIO MANJATE: Em Moçambique, olho mais para esses dois [últimos]. Fora, fico-me mais nos latino-americanos: Garcia Marques, Juan Julfo. Latinos são a minha praia. Mas gosto muito também do Pepetela. Gosto muito do texto dele. Basicamente é isso.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: O que você acha que diferencia a literatura moçambicana de outras literaturas africanas?

LUCÍLIO MANJATE: É uma pergunta difícil. Muito difícil. Confesso que não tenho uma opinião muito bem formada. Do ponto de vista de estudos, não sou capaz realmente de responder. Mas, do ponto de vista daquilo que a gente vê, eu tenho a veleidade de dizer que penso que no quadro das nossas literaturas africanas de língua portuguesa, acho que a moçambicana, quer no ponto de vista de qualidade, quer no ponto de vista de projeção, está no bom caminho. Tem dado,

embora esteja sempre presente essa questão de quem é visto, quais são os autores que vão lá pra fora, eu acho que nossa literatura tem dado sinais de renovação. Costumo brincar com os meus colegas e digo que nós temos autores de qualidade para os próximos cem anos à vontade. Estamos a falar dos jovens que são premiados, internacionalmente inclusive. E que tem mostrado trabalhos muito bons. Eu privilegio muito a literatura moçambicana quando olho para as demais literaturas.



**Cada editora escolhe
ou aposta num autor
e faz deste autor uma
bandeira. Este não é o
melhor espelho que possa
existir para um país
novo, onde os autores
não chegam a 40 ou a 50;
difícilmente se apreende
essa realidade.**

ENTREVISTA COM UNGULANI BA KA KHOSA

A entrevista que segue foi concedida pelo escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa em 9 de março de 2017, nas dependências da Associação dos Escritores Moçambicanos, sediado em Maputo, capital de Moçambique. A entrevista foi gravada e posteriormente transcrita, o que resultou no tom coloquial do texto, que foi mantido.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Que relação você crê que exista entre a formação da nação moçambicana e as narrativas literárias?

BA KA KHOSA: Pergunta difícil de responder principalmente para minha geração: eu pertencço a uma geração que nasceu na literatura após a independência, uma independência recente. Na minha geração colocou-se que tipo de narrativa faríamos quando começamos com atividade literária. É porque logo após a independência houve mais uma pretensão ideológica do que literária, houve a tentativa de se impor uma narrativa mais no campo da poesia porque era o gênero dominante, uma poesia de combate como resultado da guerra pela libertação, a chamada poesia de combate que imperou nos primeiros anos da independência por um lado; por outro lado, nesses primeiros anos da independência houve uma espécie de - eu não diria de declínio, mas as grandes figuras da literatura (eu falo de Rui Knopfli, eu falo de ensaístas como Eugénio Lisboa e tantos outros se assumiam na literatura e nós depois os reivindicamos mais tarde como o grupo Charrua). Esses migraram, saíram do país, e houve nessa altura uma tentativa, no quadro do nacionalismo muito estreito, de rejeitar, de certo modo, esses poetas como se pertencessem a uma outra galáxia. E aconteceu conosco foi que logo após a fundação da Charrua nós reivindicamos esses autores como autores moçambicanos. E o caso paradigmático foi a questão do Knopfli, que inclusive, creio que em 1985 ou em 1986 foi

convidado e nós o recebemos, ele ficou extasiado com isso, porque afirmou-nos categoricamente que desde que havia saído de Moçambique tinha um grande problema com a escrita e com seu exílio. Nós tivemos de o reivindicar, reinvidicar o universo que ultrapassava o nacionalismo ideológico estreito, baseado numa poesia de combate que por si morreu, porque era muito circunstancial. Então a sua pergunta é neste sentido: o que é que nós temos? Uma herança, no meu caso em particular eu teria uma herança relativamente curta no sentido do modernismo literário na narrativa. Temos como referência Luis Bernardo Hownana, tem um outro texto que nós tivemos do Carneiro Gonçalves, por exemplo, Contos e Lendas. Enfim, um outro texto assim. Então nós temos que olhar para o universo africano e o universo para além do africano para encontrarmos referências para narrativa que a gente queria que retratasse o país. É isso, são frutos da Independência ao mesmo tempo procurando uma narrativa que adequasse aos propósitos da nação que se ia construindo e que nós também estávamos interessados como é que é como é que não é. Então, procuramos pelo universo inteiro e mesmo na poesia houve um outro fenômeno para a minha geração: eu falo de Eduardo White, falo de Armando Artur, poetas marcantes para minha geração, a Charrua. Mesmo na poesia, num período em que se dizia que era preciso matar a tribo para nascer a nação, estes poetas procuraram um universo distante de Sophia de Mello Breyner, etc, procuraram outros referenciais que não tanto o grande referencial que tínhamos

que era o Craveirinha, muito alicerçados numa realidade cultural bem distinta. Então, aquela aparente deriva ideológica fez com que muitos de nós procurássemos outros quadrantes, outros paradigmas para a nossa criação.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E, dentre estes quadrantes, estaria incluído o Brasil?

BA KA KHOSA: O Brasil, infelizmente, no caso da narrativa, ocorreu um elemento, que assim à distância eu posso dizer que influenciou de certo modo porque esta geração da gesta nacionalista, o quadro do nacionalismo socialista forçou um bocadinho a entrada de Jorge Amado. Isso obrigou-nos, de certo modo, a procurar outras narrativas também, né? Houve sim Brasil, mas na minha geração não tocou assim profundo porque o que mais nos fascinou tanto nos anos 80 foi o realismo mágico latino-americano, com grande alicerce na América Latina espanhola. Então, isso é o que mais nos fascinou. Fascinou no sentido de que esta procura - houve aqui um primeiro dilema, quer dizer: encontramos, no final dos anos 70, escritores africanos, mas escritores africanos que não nos satisfaziam, caso de Nzinga Mandi, caso deste queniano Ngũgĩ wa Thiong’o que tinha uma narrativa muito alinhada à política, ou seja, uma narrativa que reivindicava o chamado neo-colonialismo que imperava em muitos países africanos e nós estávamos à procura não de um alicerce político mas de um alicerce cultural. E o alicerce cultural na

África estava nesta narrativa meio obscura, nesta narrativa não racional no sentido europeu do termo racionalismo, em que tudo há um aparente realismo que figura nas nossas mentes, que está dentro de nós, e que é um universo muito mais noturno, de curandeiros, etc, etc. De tal modo que, uma das coisas que à altura, nos anos 80 nós dizíamos era em relação aos brasileiros, era nossa grande admiração em relação ao Brasil. A coisa de vocês colocarem na porta das casas alho e outras coisas para afugentarem os espíritos, enquanto que nós, africanos, temos essa realidade mas nos preocupamos a ocultar de toda gente, torna-se uma coisa muito interior e muito noturna. De dia, somos todos racionalistas, e à noite então é essa a preocupação. E quando descobrimos a literatura latino-americana, o chamado Realismo Fantástico, pensamos aqui é que é o caminho, estamos a encontrar aqui a possibilidade de trazer à luz essa realidade mágica ou não, que a outra literatura africana não foi capaz de levar à frente. Daí, provavelmente, o Brasil tenha sido secundarizado. A influência de Jorge Amado não nos satisfazia de todo mas, por outro, essa procura de uma literatura que pudesse ir ao encontro das nossas preocupações literárias.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Na poesia, essa influência foi um pouco mais forte.

BA KA KHOSA: Sim, na poesia sim. Na poesia, desde o princípio nós, em relação a Charrua, quer dizer, autores como

Carlos Drummond de Andrade, autores como João Cabral de Melo Neto, e outros, para não falar do carioca de Garota de Ipanema, como é que ele se chama?

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

BA KA KHOSA: O Vinícius de Moraes, pra não falar outros. Na poesia houve um casamento perfeito. Diria até que na poesia houve muita influência, mas na prosa a coisa foi muito pequena.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você falou também de uma certa vocação moçambicana à poesia. E também acontece na geração atual, que se inclina mais à poesia do que à prosa? A que você credita isso?

BA KA KHOSA: Eu não diria assim. Não sei se por lapso ou não, falei em vocação poética. Mas não sei se é tanto vocação poética, se há esse lado de forma tão determinista. Mas porque a poesia teve um papel muito forte. Eu acho que a poesia educou-nos literariamente, educou-nos nessa geração pela qualidade da poesia, tanto no período antes da Independência quanto alguns poetas que ficaram, como é o caso do Craveirinha e outros que emergiram nos anos 80 com força, como é o caso do Sebastião Alba, Heliodoro Batista, que são

poetas com uma cultura poética muito forte, isso deu digamos que para os que enveredaram pelo campo da poesia que fez-se à partida de um grande desafio: estar à altura da grande poesia que se escreveu aqui. E a proliferação da chamada poesia de combate levou a que houvesse uma grande rejeição a essa poesia circunstancial. Eu acho que este é o elemento fundamental. O outro talvez seja o elemento histórico, o facto de Moçambique ter, desde os anos 40, 50, ter a poesia como o grande elemento dasua literatura. Provavelmente, não encontramos muito na prosa porque o nível de escolarização, digamos, da maioria da população, é relativamente menor, quer dizer, em termos de desenvolvimento humano, comparativamente, a Angola e Cabo Verde. Isso levou a que a grande narrativa não emergisse em abundância. Veja uma coisa: o grande domínio de Moçambique, o que é que teve? Nós não tivemos, à semelhança de Angola ou de Cabo Verde, nós não tivemos o fenómeno do “branco pobre”. Ou seja, o branco que porventura chegou aqui em Moçambique era um branco já escolarizado, com nível. Então, o enraizamento cultural não se deu da mesma forma que o branco pobre que se imiscuiu nos musseques em Angola, que lhe permitiu entranhar-se na cultura local, nós fomos mais para o nível da produção literária, que é na poesia, ou seja, uma coisa mais sofisticada, etc, etc., do que a prosa. É uma hipótese, não digo que é indefensável, mas é uma hipótese que eu coloco, de certo modo, que este fenómeno contribuiu muito para que a poesia fosse sempre elemento do povo. Teve seu período de

algum declínio nos anos 90, mas a partir dos anos 2000, ela volta a emergir. Se agora você me perguntar quem emerge na poesia, terei vários nomes, na prosa somos poucos, mas na poesia há uma força enorme.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você falou sobre o fenômeno Rui Knopfli e eu queria lhe perguntar se você acredita que, atualmente, o autor já foi devolvido à condição de grande escritor moçambicano, apesar de ter optado pela cidadania portuguesa e também queria lhe perguntar, aproveitando o gancho, se você acredita que este critério da moçambicanidade ainda seja um critério que se leve em conta pra se analisar um texto literário aqui em Moçambique?

BA KA KHOSA: Em relação a Knopfli, é algo indiscutível para quem entra no mundo literário, no que se chama o cânone. Dentro disso, o Knopfli não há dúvida nenhuma que nos pertence, não precisa de passaporte nenhum. Aliás, foi algo que nós já naquela altura não falávamos tanto, da necessidade do passaporte que limita geograficamente o autor, se é moçambicano ou não. Mas o próprio texto do autor, como elemento fundamental, esta foi portanto a nossa grande defesa para aqueles que reivindicavam. Digamos, algumas limitantes, por exemplo, se Nelson Saúte é poeta ou escritor. Agora, a tua outra pergunta, eu acho que não, a moçambicanidade nunca foi um fator fundamental, para nós que escrevemos, para nós que estávamos nisto, na literatura, o que nos conta até hoje

é sempre o texto como tal. E essa coisa da moçambicanidade ou não foi sempre um elemento transitório de afirmação nacionalista que aconteceu em um período relativamente curto na história de uma nação, foram 6 ou 7 anos disto, não é nada, né? Quer dizer, houve naquela altura o abanar desta árvore nossa que foi no princípio dos anos 80 que houve um grande debate sobre nacionalidade literária. Mas foi um período de debate, e acho que foi um debate muito são. Entraram várias pessoas, desde o Margarido, esqueci o primeiro nome dele.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Alfredo.

BA KA KHOSA: Alfredo Margarido. Foi coisa de momento, mas nunca foi o elemento tipificador, acho que o que conta mais para nós é o texto, e as coisas depois [se definem] por si e o texto fica. O caso do Knopfli é um caso paradigmático, porque ele saiu do país. Mas nos últimos momentos da vida dele ele tirou um texto marcante que era o *Unha das cobras*, quer dizer, é este [o livro] reivindicante à terra, vê-se que ele nunca saiu, nós nunca tivemos dúvida. E a questão da nação provavelmente seja uma questão dos políticos e dos serviços alfandegários (risos).

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Patraquim também talvez tenha sofrido por semelhante questão ou não?

BA KA KHOSA: Não, Patraquim não, porque ele já nos anos 80 ele teve um papel relevante: ele coordenou uma página literária, tinha o grande papel de assinalar os novos autores que iam emergindo. Outro, provavelmente, que não teve o mesmo papel, mas neste sentido porque emigrou cedo foi o Sebastião Alba, mas o Patraquim não teve este problema. Poderá ter tido problemas de ordem política, digamos, por não conseguir coabitar com o regime. Mas acho que não sentiu isso.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E dessa questão política e ideológica a AEMO está desvinculada? Em algum momento esteve mais próxima da FRELIMO e agora já não está mais?

BA KA KHOSA: Eu acho que....a AEMO...eu sempre digo que a AEMO foi sempre uma zona libertada, porque mesmo a chamada poesia de combate, Marcelino dos Santos, Sérgio Vieira, como membros desta casa, na altura em que nós entramos em contradição aberta com a chamada poesia de combate, fundamos a Charrua, etc., nunca houve a tentativa de um silenciar de forma vigorosa, sempre a Associação emergiu de forma independente, e eles permitiram, de certo modo. Acho que também é uma tática dos regimes totalitários, às vezes, essa coisa de dar uma brecha. “Não, hoje em Moçambique há espaço....” Então, tivemos este nosso espaço, eu acho que sim.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Segundo a sua opinião, quais são os fatores que definiriam que determinados escritores moçambicanos serem considerados consagrados ou mesmo canônicos, como você referiu. O que influenciaria na divulgação desses escritores interna e externamente? Pergunto porque às vezes se observa um fenômeno de haver escritores muito conhecidos localmente mas que não tem a mesma divulgação fora, principalmente nos mercados português e brasileiro. Então eu gostaria de saber quais são os fatores, segundo a sua opinião, que condicionariam isso, e se procede essa informação de alguns escritores aqui serem considerados localmente e não terem tanta divulgação exterior.

BA KA KHOSA: A tua pergunta acho que devemos colocar em diversos patamares. Há o patamar que eu chamaria de patamar acadêmico, das universidades; há o patamar do campo editorial; e há o patamar, digamos, do comedimento dos países com a política cultural. Agora, entre estes três há um desnivelamento muito grande. A literatura moçambicana no geral é conhecida ao nível, digamos, nível acadêmico, nível das universidades, tem uma grande circulação, é matéria de autores. Ao nível editorial, a literatura moçambicana, por um lado, sofre dessa questão, digamos, da escolha, da estratégia editorial do setor privado. E depois o fato de Portugal, de nós termos que necessariamente passar por Portugal, quer dizer, é o Ungulani, é aquele fulano que é editado na editora tal, esse é o primeiro passo para entrar no Brasil e em outros

campos, portanto, há estratégia. A estratégia editorial não é a melhor para divulgação para autores de uma nação, porque a estratégia editorial tem a ver com a linha editorial. Cada editora escolhe ou aposta num autor e faz deste autor uma bandeira. Este não é o melhor espelho que possa existir para um país novo, onde os autores não chegam a 40 ou a 50, dificilmente se apreende essa realidade. E essa realidade não é contrariada pelo comedimento das nações, porque há países que fazem uma aposta, no sentido de divulgar a literatura. Por exemplo, o caso do Brasil. Quando tem uma feira Frankfurt, onde estão os autores há uma estratégia editorial, uma estratégia que vocês tenham ao nível da Biblioteca Nacional o fundo entre as editoras de todo o mundo, vem concorrendo para este fundo, na ordem de US\$ 5 mil dólares. Me vem agora o caso, estava tentando divulgar isso aqui, de que as editoras podem concorrer, fazer a tradução, no caso destes autores para a edição no país. Daí que a gente veja, há brasileiros que estão na Romênia a ser editados neste país. Há um esforço promocional, e isso é bom. A par da estratégia editorial, vocês têm o Paulo Coelho, por exemplo. Não vamos dizer que ele representa a literatura brasileira, mas em termos comerciais é um nome que ressoa. Em termos literários, há outros nomes sem grande pujança em termos comerciais, mas que valorizam a literatura. Mas vocês conseguem balancear isso. Por outro lado, está o lado das universidades, que pugnam por um trabalho literário de divulgação, mas que muitas das vezes não têm contrapartida comercial dos autores. Agora

nós, neste momento, estamos um pouco a nível comercial, dois, três autores... no máximo cinco, que conseguem ir ao nível comercial, ter este ou aquele livro editado. E aí, ao nível das universidades, com uma circulação restrita e nada mais. Não é? No Brasil, agora, está a emergir uma editora de São Paulo, que é a Kapulana, que está tendo a estratégia de querer divulgar a literatura moçambicana e, de certo modo, um pouco a angolana, mas no panorama brasileiro é muito pouco, porque, em termos de estratégia editorial, nós ainda não temos combinação, marketing, no sentido de fazer chegar mais autores, como Portugal e Brasil fazem, quando falo nos grandes mercados, serviço de tradução, serviços de divulgação, pela sorte de serviços culturais que vocês têm e nós não temos, esse é um elemento. Por outro lado, ali não se apoquenta tanto isso, porque eu acho que estamos num bom caminho. Um país relativamente novo como o nosso, e com uma literatura também jovem, pequena, eu acho que a existência de um ou dois autores comercialmente conhecidos faz com que haja curiosidade em relação a esse país e à literatura que se faz.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Segundo sua opinião, esses autores que conseguem essa promoção, o fazem por terem uma estratégia de marketing mais eficiente ou pelo interesse em relação ao texto, por ser um texto mais palatável e fácil aos leitores, ou, ainda, por outras questões de divulgação?

BA KA KHOSA: A tua pergunta é sempre suspeita (risos). Pronto, no caso moçambicano eu acho que por um lado há uma estratégia de marketing que se monta nisso. Eu dou-te o exemplo da Editora Caminho que nos anos 1990 começou a editar tanto autores africanos, no caso angolanos, moçambicanos e guineenses, teve uma estratégia. Mas, a partir de um certo momento, essa editora viu que tinha um filão e esse filão chamava-se Mia Couto. Então ela apostou grandemente neste autor, isso foi uma estratégia editorial. Apostou e deu certo. Então eu acho que neste caso, digamos, há este lado. A estratégia editorial montada para este autor e a editora trabalhou pra este autor, como trabalhou, de certo modo, quando apareceu Saramago, trabalhou no Saramago como autor. E nos autores africanos apostou numa estratégia comercial/editorial em Mia Couto. E neste momento, a editora está a tentar retornar, porque o problema dessas estratégias comerciais é o seu tempo de uso. Quando chega seu tempo de uso os leitores passam a querer mais em relação a esses países e não querem só uma narrativa. Então o país tem que se abrir. E aí essa obrigatoriedade por vezes deles andarem à procura de outras narrativas afins que possam sustentar a sua própria estratégia editorial. Portanto, eu acho que há, sim, estratégias editoriais que fazem isso e são benéficas por um lado e não são por outro lado. Por outro lado, ocultam uma certa literatura, não dão uma visibilidade, mas por outro lado essa ocultação, talvez subconscientemente que se faz, levanta curiosidade sobre este determinado país, há sempre esta

coisa, né? Mas eu acho que, sim, em termos comerciais há um setor privado quer-se vender livros, é normal. Agora, que haja outras intenções por detrás, são muitos subjetivas.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Em relação a isso, você considera que uma dessas estratégias, se não do mercado editorial, por parte da receptividade dos leitores, seria a manutenção de uma certa literatura de cunho essencialista, que isso possa ser considerado algo mais autêntico?

BA KA KHOSA: Não! Em termos de estratégia comercial, para o universo de língua portuguesa, e não anglo-saxônica, o texto que vinga essencialmente é aquele que está muito próximo, digamos, do universo, no caso de Portugal, do nosso ex-colonizador branco. Eu noto isso tanto nos textos angolanos quanto nos moçambicanos. Dou-lhe um exemplo, que é o caso do João Paulo Borges Coelho, cujo texto é marcado por uma narrativa... o texto dele assenta muito, digamos, na vida do colono branco aqui em Moçambique. O colono branco que esteve aqui. É um universo que ele conhece. Mas é um universo que não encontra eco em Portugal. Eles não estão muito preocupados em se ver ao espelho, como eles se comportavam no tempo colonial. É um texto que lhes causa mal e, de certo modo, lhes dói. Mas por outro lado há o texto do Mia que brinca com a língua e com este lado formal da língua. Eles [portugueses] encantam-se. Sentem-se deslumbrados com isso, quer dizer, há algo que você como estudiosa pode tocar, outras sociologias sobre as quais,

talvez, eu não tenha ciência. Por outro lado, outros de nós que enfocamos outros universos culturais muito mais segmentados em outro nível; provavelmente são códigos. Por exemplo, eu escrevo sem glossários. Mas a minha editora agora em Portugal, quando eu tirei o *Choriro*, eles tiveram que fazer um glossário. Quer dizer, eu tenho um estratégia em termos de escrita, mas que eles [editora] não gostaram. “Não, não; vamos tentar fazer um glossário, porque, pronto, queremos isso”. É o tipo de texto que lhes cria curiosidade, mas não é o grande universo do leitor português, é diferente do mundo anglo-saxônico. Para o mundo anglo-saxônico, pela estratégia de colonização que tiveram, a abertura que deram para que as culturas locais pudessem florescer, quer em termos de escolarização etc, há uma maior permissividade com que esse mundo cultural muito mais profundo avance. É difícil pra o grande público brasileiro entrar no meu universo de texto. Tu notas que há qualquer coisa, um patamar que ainda não se atingiu em linha geral da literatura africana. Talvez outros códigos que as pessoas não entendem, eu diria mais que o universo crioulo é um universo muito mais apetecível nesses países como Portugal, porque tem códigos facilmente decifráveis. É nesse sentido, e não porque haja uma rejeição a esse tipo de literatura. Agora, aí é que está a grande ratoeira para o autor. Se tu és um autor e vês que o tipo de texto que faz transigir ao nível da tua atividade querendo ir de encontro à língua, e não tem contra nenhuma, a moda é esta... Cada autor deve ser fiel ao seu ADN, aquilo que eu chamo seu código pulsar;

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E como você vê a sua evolução literária neste percurso em relação à temática, à linguagem, estilo?...

BA KA KHOSA: É difícil conseguir olhar para mim e conseguir classificar-me assim. Mas pronto, eu assumo-me como aquele tipo de autor que leu com profundidade, quer dizer, estou aqui, e acho que a literatura é que me está a puxar, mas eu preciso de me exercitar, me conhecer, etc, etc. Comecei com a chamada geração perdida americana, com Hemingway, na procura da construção do diálogo no texto, ou seja, como é que o diálogo pode aparecer; descobri os latino-americanos por via de Faulkner, que eu vi, “há, afinal, o universo latino-americano.” As pessoas dizem: “Ah, não, você viu no Saramago a grande frase, a frase longa”, afinal, a a frase longa já eu vi no Outono do Patriarca, do García [Marquez], etc. Toda uma estratégia narrativa no estilo muito lá, na altura em que a minha geração começou com as leituras, houve uma altura em que o que existia nas próprias livrarias eram as obras escolhidas de Lenini, do Marx, etc, etc, etc. Portanto, não era a literatura enquanto tal, por isso nós cultivamos muito as bibliotecas; então havia o estilo “agora vamos à literatura russa”, então íamos aos Dostoiéwskis todos, e na literatura russa eu apaixonei-me naquela altura pela escrita de um autor que era o Gógol das Almas Mortas, aquela coisa no texto me fascinava mas fui parar num mundo, como muitos, Suleiman Cassamo e muitos da minha geração pararam na América Latina de língua

castelhana. Paramos lá e encontramos um universo que se casava com o nosso universo cultural, muito disso. E às vezes dizem que tenho esse pendor para narrativa histórica. Eu não diria tanto, mas é provavelmente uma estratégia. Estou a terminar agora este livro que é das mulheres do Gungunhame, foi uma coisa que eu anunciei pouco antes de terminar *Entre as memórias silenciadas*. Eu tenho isto, mas acho que isso é uma espécie de tributo. Não que eu queira voltar no tempo, é um tributo. Pronto, anunciei e fiquei quase três anos nisso, às voltas com o texto, por uma questão simples: eu não sabia o nome das mulheres que viveram cá. Eu não tinha isso, então fiquei tramado. Então fui para Lisboa, fui para não-sei-onde; em finais de 2015 é que uma editora em Portugal me disse “pá, eu já descobri os nomes delas são tal, tal e tal.” Eu já tinha me comprometido, eu já queria arrumar, as pronto, já está aí, provavelmente finais deste ano sai. Mas pronto, era uma questão de tributo, mas eu olho muito para o país, para este país enorme, porque eu tive a felicidade de crescer em vários pontos desta nação, e de beber um pouco destes universos culturais distintos que são nossos e de entrar nisso . Talvez eu tenha isso de olhar essa realidade e não tanto a realidade política, eu não sou muito disso. Provavelmente eu esteja mais sereno agora, em termos de texto e considero-me até como um autor bissexto, porque eu tiro livros de 3 em 3 anos, e gosto muito de olhar para a realidade. E agora que estou a caminhar para os 60 [anos] provavelmente me torne uma pessoa mais rápida, talvez até passe a ver o horizonte

depurado, “epa! Nem sei se vou-me embora amanhã”, e a gente corre. Eu sinto que a estratégia que eu adotei é de tentar introduzir sempre no texto o universo linguístico, porque eu acho que este universo linguístico carrega em si uma série de significados. Ora, a língua portuguesa é um contributo fundamental, é uma coisa muito mais forte. Apesar de eu seguir aquela formalidade toda da sintaxe portuguesa, eu acho que este universo é muito significativo, e um pouco esta oralidade: em vez de ter-se um texto corrido, tem-se um texto corrido e narrado pessoa a pessoa, é um pouco a busca que nós temos desta nossa tradição oral, de contar a história como é que passou, puxar essa maneira para o texto, tornar o texto ativo, um texto muito mais ativo, com alguma poesia, com alguma doçura. Eu acho que é isto que me fascina em termos de forma. Em termos de conteúdo, é esta pesquisa, esta procura sempre em busca deste universo, que é o universo que provavelmente não encante o grande público, mas o que me fascina é esta procura por elementos culturais que eu acho quem algum aspecto vão enformando, vão engrossando o universo da língua portuguesa. Digo-te uma coisa: eu não sou daqueles que andam aí a batalhar sobre o acordo ortográfico; a edição de Camões do século XIX é totalmente, em termos de ortografia, diferente da edição de *Os Lusíadas*, por exemplo, do século XXI. Quer dizer, a ortografia vai mudando, mas os significados mantêm-se. Agora, trazer à língua portuguesa outros significados, isso pra mim é fundamental, é tão fundamental que eu até disse, por exemplo, que tu tens que

olhar para a cidade onde tu estás. Eu fiquei fascinado por São Paulo, às vezes as pessoas olham para o continente africano e dizem: “Ah, mas vocês têm tradição, etc.” Olha, há muito mais celulares aí do que este conceito de tradição ou não tradição, e vocês aqui em São Paulo têm muito mais tradição do que nós, vejam os nomes dos vossos bairros: Guarujá, não sei quê, você está vendo, aqueles nomes todos indígenas estão incorporados naquela cidade, estão ali nas paredes das ruas, tu chegas ali e encontras este universo, a cultura. Aqui na tua própria cidade é uma cidade muito ocidentalizada, tem os nomes, podes botar o nome de um herói, mas não encontras uma rua de Itapué. O que é Itapué? Quer dizer, invocam uma cultura, invocam um momento. É isso que eu acho que nós necessitamos de trazer algum dia.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E como pode um escritor dar conta ou os escritores darem conta deste complexo universo cultural que é Moçambique, norte/sul completamente diferentes? Você acha que a literatura moçambicana tem seu universo cultural representado?

BA KA KHOSA: Eu não diria universo cultural representado, eu acho que uma coisa boa, por exemplo, que nós encontramos na narrativa em Moçambique são linhas que se abrem para uma literatura jovem, o que é muito bom. Há linhas narrativas. Por exemplo, a minha linha é totalmente diferente de uma Paulina, totalmente diferente de um Suleiman, totalmente

diferente do João Paulo Borges Coelho, totalmente diferente do Mia. Neste universo cultural moçambicano há campo para todos. E há linhas que se abrem. Agora, é difícil responder a tua pergunta por uma questão muito simples: a parte cosmopolita está aqui em Maputo, e um pouco na Beira. É aqui onde nós todos nos encontramos, e muitos de nós nos formamos na universidade aqui, em Maputo, e várias pessoas de diferentes regiões do país vieram para cá. Na poesia, tu podes encontrar um número elevado de zambezianos, por exemplo, naturais da Zambézia. Na prosa tu podes encontrar naturais da província Sofala. Eles podem, digamos, trazer-te um universo cultural, mesmo que muitos de nós não tenhamos tido a oportunidade de viver aquele mundo, por quê? Porque somos filhos de assimilados, não é? Muitos de nós tivemos a língua portuguesa como a primeira língua, como a língua materna. Muitos de nós aprendemos as línguas nacionais na rua com os amigos, num esforço, quase fase da adolescência, por conhecer. Muitos de nós andamos até hoje à busca de significados, por um lado, por uma aprendizagem teórica e depois confrontando com a realidade. Então, todo este mundo é um mundo muito de pesquisa e de encontro, sempre de encontro. Dificilmente, como no Brasil, tu podes encontrar uma literatura gaúcha ou carioca ou nordestina. Ainda não se sedimentou, a região não deu isto, está longe. Ainda tens o étnico que não se urbanizou. É preciso que este étnico se urbanize para que depois possa implodir o texto que se conforme com essa realidade. Tu ainda não tens isso. Ainda não está, ainda não entrou na cidade,

neste momento urbano para poder. Nós vamos buscando que cada região possa emergir. Nós estamos, por exemplo, aqui é o livro da Associação dos Escritores. Estivemos agora a falar com os municípios no segundo concurso da Zambézia, na capital Quelimane, tentar ver os textos das pessoas que estão lá, mas os textos são muito fracos, porque as pessoas migram muito, e ficam aqui em Maputo. A matéria-prima não se fixa muito no local pra poder implodir, então é difícil.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Para terminar, eu gostaria que você falasse se considera que o país [Moçambique] tenha contribuído para a divulgação dos seus escritores, de que forma acontece a distribuição de livros, quais seriam os principais empecilhos e problemas a serem superados, quais são os pontos fortes, enfim.

BA KA KHOSA: Em termos políticos, não. Porque nós saímos de uma situação em que o Estado era praticamente o dono em termos de produção, distribuição, comercialização do livro. Eu trabalho nesta instituição, que é o Instituto do Livro e do Disco, mas para uma outra situação em que se dá ao privado a autonomia de produzir. Na área do livro, quer dizer, quando se abriu isso, emergiram – nós neste momento posso dizer que estamos à ordem de 33 ou 35 editoras – dessas 35, provavelmente, no mercado não chega uma dúzia. Agora, qual é o problema? O problema é na cadeia do livro. Não tem distribuidoras neste país. Ninguém ainda se aventurou a ter

uma cadeia de distribuição de livro ou de qualquer outro produto cultural. Um texto que é lançado pode demorar 3 meses para chegar ao ponto mais norte do país. Por outro lado, em termos de produção, para o exterior, muito pouco, não há nenhum valor disponibilizado para tal, e isto é muito por conta do autor e muito por conta da descoberta exterior ao que se faz aqui. É muito por pessoas como tu, que vens aqui e ficas um mês e recolhes e, de repente, lanças um SOS lá fora. Epa! E isso, por exemplo, nota-se, nós da narrativa, a prosa, porque é um gênero apetecível comercialmente, há sempre alguém que assinala “olha, há o autor tal, o livro tal.” Na poesia, somos conhecidos lá fora graças, eu repito, aos professores das universidades. O caso vertente na geração dos poetas dos anos 90 e de 2000 para cá, os professores de literatura do Brasil tiveram um papel fundamental na sistematização dessas gerações que emergiram a partir dos anos 80. Porque os professores e críticos nossos cá adormeceram muito com os autores já enraizados, aquele autor que foi convidado para ir a uma Universidade e tal; muitos deles sentem-se ou disseram que já se sentiram envergonhados em muitos destes convites, porque quando chegam lá encontram outro professor que faz análise de um poeta que ele nunca teve a oportunidade pelo menos de ler um livro. Portanto, há muito disso, então eu acho que, por um lado, na poesia estamos a ser conhecidos.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Quais são os escritores moçambicanos novos que falta o mundo conhecer?

BA KA KHOSA: Eu diria que na poesia é muito difícil, porque se deveria dizer: no grupo Kuphaluxa, há este. No outro grupo, há outro. Tem o Mbate [Pedro] e tem outro, que tirou um livro há umas duas semanas que é o Andes, que são da mesma geração. Nesta geração do Kuphaluxa estão aí o Amosse [Mucavele], o [Eduardo] Quive. Também está Leo [Cote]. Depois há o grupo do Mbate [Pedro], e tu encontras outros anteriores. Na prosa, não chegamos a 10 ou 12, há este grupo dos jovens onde está agora o [Lucílio] Manjate, para além dele está o [Hélder] Faife, quer dizer, há um grupo aqui que está o Jorge de Oliveira, que tirou o livro dele agora, está o Aurélio Furdela, que teve uma tentativa no teatro e que tem crônicas, muito à escola brasileira dos cronistas/contistas. São jovens, e eu sempre digo a eles que não precisam correr, porque nós, autores, só com mais de 20 anos de estrada é que começamos a ser um pouco conhecidos lá fora. Portanto, eu acho que o tempo agora, os meios de comunicação – nós estamos na era digital - , esses autores já começam a ser conhecidos. Fizemos um percurso de 20 anos e estes em 5, 7 anos já são conhecidos. Então, eu acho que neste momento as portas de fora estão abertas, estão acessíveis, mas o que nós temos que fazer é entrarmos muito mais na realidade nacional, fazer com que o nosso texto tenha um sentimento, que consiga perdurar. Passados vinte anos, é engraçado às vezes apanharmos um aluno do secundário, pede para o abraçarmos, quer dizer, eu não sou futebolista, né? Mas porque é um texto que tu escreveste há 15 anos mas que encanta essa geração. Isso satisfaz o autor

porque, afinal, o texto não morreu, você está ali. Um jovem de 13 anos, ainda não havia nascido [quando o texto foi escrito], e o texto está ali. Isso é o que eu digo às vezes aos meus companheiros: se a gente consegue isso da satisfação com o texto....Porque às vezes a escola pode levar à rejeição total, “que livro chato, não vou lê-lo”, mas outras vezes é isso, as pessoas estão na rua, são crianças que leram, e gostaram de um parágrafo, de um conto, etc. Isso é o que conta.



[...] Há propostas do modelo canônico de certa maneira, que são estabelecidas pelo norte editorial, que leva a que as outras zonas periféricas do cânone mundial de certa maneira sejam profundamente subalternas.

ENTREVISTA COM ANA MAFALDA LEITE

A entrevista que segue foi concedida pela pesquisadora e poeta luso-moçambicana Ana Mafalda Leite em 17 de julho de 2017 em Portimão, região do Algarve, em Portugal. A entrevista foi gravada e posteriormente transcrita, o que resultou no tom coloquial do texto, que foi mantido.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Eu gostaria de perguntar inicialmente algumas questões sobre a formação da nação Moçambicana e sua relação com a narrativa. Como você vê o papel social dos escritores na construção da nacionalidade moçambicana?

ANA MAFALDA LEITE: Bom, a nação moçambicana nasce, antes de ser politicamente instituída, com a literatura, uma vez que os escritores, nomeadamente os poetas, fazem uma denúncia crítica ao regime colonial e inspiram a ideia de independência. Desde o início do século XX há um percurso colonial que vai ruindo, com mais intensidade a partir dos anos 40, com vozes propiciatórias à nação, “que ainda não existe”, como diz o poeta José Craveirinha, e que um dia virá a acontecer. E que acontece em 1975. Ou seja, a nação está a ser construída, pensada em termos de imaginário e de projeção poética antes da independência; com a independência dá-se a consolidação do sistema político, mas isso não quer dizer que a nação esteja construída ou esteja consolidada, porque Moçambique é um espaço de muitas identidades étnicas diferentes e com culturas diversificadas, que de certa maneira espelham diferenças nessa ideia de uma nação homogênea. E nós podemos dizer que o colonialismo contribuiu, perversamente, para a formação da nação, na medida em que a escrita numa língua, que é a língua portuguesa, que foi uma herança colonial de que os moçambicanos se apoderaram, veio dar corpo a uma nação literária que é Moçambique.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Nesse sentido você vê, principalmente nessa literatura antes da independência, uma relação muito forte entre literatura e ideologia. E hoje ela existe?

ANA MAFALDA LEITE: A relação é sempre muito forte entre literatura e ideologia, porque o processo histórico é muito recente, e é um processo marcado por dependências e subalternidades provocadas pelo sistema colonial. No pós-independência há um movimento panegírico de exaltação da libertação, da luta, da guerra, que teve um lugar para essa independência e a dimensão política e ideológica também se revela através do partido que lutou pela independência, que era um partido de base Marxista, que é a FRELIMO; então a ideologia está intimamente ligada à literatura numa primeira fase, e ainda hoje, de certa maneira. Porque se nós pensarmos que uma das atividades da literatura é no fundo revelar aquilo que é a nação Moçambique, o que é o país, a sua História, então a narrativa histórica vai, de forma mais ou menos empenhadamente ideológica, (des)construindo mitos e histórias ocultadas, esquecidas pelo peso da presença colonial, histórias que se situam antes da presença colonial, ou seja, que têm a ver com a fixação e a história dos povos que habitavam o Norte e o Sul de Moçambique, e que constituem, por assim dizer, uma “pré-história” daquilo que é a atual história de Moçambique.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Em que medida você considera que essa formação histórica influencia os costumes culturais do Norte e do Sul de Moçambique?

ANA MAFALDA LEITE: Naturalmente que Moçambique é um país muito diversificado, e a herança histórica do Norte é uma herança ligada a uma presença colonial mais forte no século XIX, porque o Sul de Moçambique, nomeadamente Maputo, que na altura se chamava Lourenço Marques, só se torna capital da então colônia no final do século XIX, praticamente no dealbar do século XX, e a expansão econômica do Sul também se torna mais evidente a partir dessa época. Então nós temos, do século XVI até o século XIX, uma forte presença do Norte em termos de relação colonial com os portugueses e com outros povos, e muito antes da chegada dos portugueses também com outros povos que vinham da Índia, da China, da Arábia, enfim, contatos culturais que marcaram a costa moçambicana e a costa do Índico até praticamente a Índia. O Sul, a relação histórica com o sul é relativamente recente.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como você vê o papel da imprensa na definição da literatura no período colonial, e como se dá hoje esse papel?

ANA MAFALDA LEITE: A imprensa sempre teve um papel relevante em todas as ex-colônias portuguesas, das quais

Moçambique faz parte, porque é com a imprensa que se começam a publicar os primeiros jornais, primeiro a legislação portuguesa através dos boletins oficiais, foi por isso que foi criada a imprensa. Mas a imprensa vai permitir a circulação do livro, do jornal e vai promover, de forma indireta, a alfabetização, porque as pessoas para poderem ler e escrever têm que aprender a ler e a escrever. No caso de Moçambique a imprensa teve um papel fundamental, uma vez que, estando os escritores moçambicanos debaixo do jugo da presença portuguesa, não tinham facilidade de publicarem em livro, e publicavam em folhas literárias ou em espaços literários da imprensa, assim como escreviam crônicas e outros artigos que tinham a ver com uma denúncia velada, mas crítica, ao regime colonial. Então a imprensa, de certa maneira, fomentou ou fez a iniciação a alguns nomes fundamentais para a literatura moçambicana, nomeadamente nos anos 40 com o Brado Africano e com várias outras folhas literárias, a folha literária do Diário de Notícias, da Tribuna, anos mais tarde pequenas revistas que surgiram mais para o fim da época colonial, e que permitiram surgir um ramo, ou um conjunto de autores que se tornaram referências para a literatura moçambicana.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Falando um pouco sobre a construção do cânone, você acredita que já se possa falar em cânone literário moçambicano na contemporaneidade?

ANA MAFALDA LEITE: Eu acho que, sem querer ser peremptória ou de alguma maneira afirmativa, eu acho que é um cânone em formação mais do que um cânone formado, porque o cânone está sempre em formação. Penso que a ausência de uma história da literatura moçambicana, de certa maneira, prejudica essa formação do cânone. Porque, apesar de tudo, qualquer literatura tem uma relação muito estreita com o passado, e essa ausência de conhecimento e de divulgação, da presença de uma história literária, leva por vezes a uma certa confusão. A Literatura não tem apenas 40 anos, que é o tempo da Independência do país, ou digamos, a literatura tem de tomar em linha de conta com o seu momento de formação, em que há várias tendências que se cruzam, e que tem autores, inclusive alguns de descendência portuguesa, que tiveram um papel importante. Também a memória do século XIX, embora não seja um momento que tenha a ver ainda com a literatura nacional propriamente dita, é aquilo que o Antonio Candido chama um momento de formação do sistema literário, em que a capital situava na **Ilhade** Moçambique, em que há a presença de um importante poeta que é o Campos D'Oliveira, e outras figuras que não estão suficientemente estudadas ainda. Ou seja, acho fundamental a realização de uma história literária ampla, e quero salientar aqui um esforço grande dos meus colegas da área da literatura moçambicana, nomeadamente de Almiro Lobo, que fez uma tese muito interessante sobre a narrativa de viagem no século XVIII, em que pela primeira vez faz referência a Moçambique, embora Moçambique

ainda não existisse como nação, mas como projeto, diria como espaço de designação. É necessário andar um pouco para trás, e perceber quais os momentos de fundação desta literatura e tentar encontrar, tal como se tenta fazer no século XX entre as várias épocas, até aos períodos pós-coloniais, os momentos de passagem do testemunho, seja este testemunho aparentemente mais ideológico ou menos; uma literatura começa com seus primeiros escritos, independentemente de haver uma relação ao autor, obra e crítica. A formação do sistema literário só se estabelece de fato no século XX.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Que fatores você considera que interferem na definição desse cânone que está em formação?

ANA MAFALDA LEITE: Penso que há vários fatores que interferem: um deles tem a ver com uma certa ideia de pertença à terra, a dimensão de um certo nativismo necessário e perfeitamente compreensível. A dimensão também da relação com a luta pela Independência, ou seja, a dimensão ideológica e política. De certa maneira a nação constrói-se através das armas, através da luta da libertação, através da denúncia das vozes críticas que antecedem a guerra, e digamos que esse empenhamento pela libertação da terra, um empenhamento telúrico, um empenhamento da reivindicação das raízes culturais e de pertença à terra é um elemento fundamental. No entanto, penso que Moçambique é um pouco

mais amplo que o Sul, porque nós verificamos que em grande parte do século XX, que é o século onde a literatura de fato se afirma, é um século do Sul, e Moçambique culturalmente tem outras pertenças e tem outros passados. Nós podemos pensar que esses passados são ou estão embrenhados numa certa nebulosa colonial, uma vez que a história colonial vem desde a viagem de Vasco da Gama em direção à Índia; mas apesar de tudo, convém sempre referir, que para além do Sul de Maputo, que é actualmente centro cultural por excelência, o país tem outras afinidades culturais, tem outras dimensões, que também têm esse cariz nativista, mas que tem aspectos religiosos e culturais diferentes, e que é preciso explorar, além da presença de outras línguas e outras atividades e práticas que são diferentes do Sul.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Há escritores do Norte do país que não conseguem a devida projeção? Ou mesmo os escritores do Sul também não tem interesse em retratar os costumes do Norte? A que se deve essa falta de representação do Norte do país na literatura?

ANA MAFALDA LEITE: Começa já a haver, há núcleos de escritores em várias cidades do país para além do Sul, mas isso é um fenómeno relativamente recente. Começa a surgir na narrativa também uma deslocação de cenários que não estão necessariamente associados ao sul de Moçambique, e uma tentativa de trazer essas memórias silenciadas, e julgo que com

o tempo isso vai ser cada vez mais evidente. Eu penso que não é desinteresse, é muito difícil viajar por Moçambique, é muito caro, e grande parte dos escritores estão situados em Maputo, ou nos arredores, em Gaza, por exemplo. Isso leva a que haja uma concentração muito grande de temas mais relacionados com o Sul; há episódios da ordem histórica que são marcados na presença colonial efetiva, que têm um lugar no Sul e no começo do século. Isso tudo são fatores que de certa maneira levaram a que o Norte fosse esquecido; por outro lado, com a guerra civil no pós-independência, o Norte foi completamente obliterado. Só nos anos mais recentes, devido às descobertas da ordem econômica como o gás e outros fatores que tem a ver com uma potencial riqueza do Norte, é que leva o Sul a olhar para o Norte com mais atenção. De que isso serve? Quando os estudantes queriam estudar, para onde é que eles vinham? Onde é que estavam as universidades há 20 anos? Estavam no Sul, não estavam no Norte. As atuais universidades do Centro e do Norte do país não foram criadas há tantos anos assim. Então o grupo de estudantes e potenciais intelectuais e escritores está a começar agora a afirmar-se, eu estou crendo que, sendo Moçambique tão grande e tão rico, que vão surgir muitas obras que vão contemplar essas outras facetas do país, porque 40 e poucos anos de independência não é nada na história de um país.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Essa questão que você referiu agora sobre uma certa preferência e obliteração do Sul

em relação ao Norte, que interfere também nos temas, isso faz com que a literatura moçambicana seja uma literatura por excelência continental? E que despreze de alguma forma o ilhéu?

ANA MAFALDA LEITE: A literatura moçambicana está mais situada no continente, e de certa maneira um pouco de costas voltadas para o mar, com um certo desconhecimento da sua relação com o oceano Índico, por exemplo. Nós podemos falar em culturas do oceano Índico, comuns em países francófonos e anglófonos até à Índia, que têm a ver com cidades litorâneas, com mistura de vários séculos, de gente de procedências muito diversificadas. E essas culturas índicas de certa maneira existem também no norte de Moçambique, nomeadamente na Ilha de Moçambique, a Ilha do Ibo, nas Ilhas Quirimbas, em toda a costa norte e a costa litorânea. O que acontece é houve alguns poetas que trabalharam um pouco dessas temáticas, mas nos jovens escritores começa a surgir também este tema, autores como por exemplo o Adelino Timóteo, Sangare Okapi, Chagas Levene e outros em que o tratamento do mar e do Índico é, simultaneamente, um testemunho de memória de outros escritores, de passagem da palavra, que é também importante descobrir e conhecer. Porque julgo que não é falta de interesse, é provavelmente a não existência de um contato muito direto com essas culturas que ficam longínquas do Sul, a grandes distâncias. Hoje em dia, penso que os escritores, até para promoverem e lançarem os seus livros, já

começam a deslocar-se mais, já começam a trocar contatos entre os vários núcleos que existem pelo Norte do país, e provavelmente o Índico virá a ser uma área contemplada. João Borges Coelho, por exemplo, escreveu uma obra que se intitula *Índicos Indícios*, cuja ação é passada nonorte e no sul, no fundo tratando de temas que tem a ver com essas zonas litorâneas e com as questões culturais que se relacionam com o Índico. Mas o título “Indícios” mostra como é fragmentária a referência.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Ainda sobre a definição desse cânone, eu queria só saber sua opinião sobre a influência do mercado externo, e de que forma funciona a crítica editorial em Moçambique.

ANA MAFALDA LEITE: A crítica literária em Moçambique, e acontece um pouco hoje em dia por todo o mundo, não está muito desenvolvida, apesar de haver um grupo de estudiosos e de críticos de grande valor, muitos deles provenientes da Universidade Eduardo Mondlane de outras universidades estrangeiras, e também da área da sociologia e da área da história. No entanto, nós verificamos cada vez mais que a dimensão crítica sobre a literatura é fragmentária e pulverizada hoje em dia. Talvez na televisão, por exemplo, nas entrevistas com escritores, ou nas notícias dos lançamentos, haja uma forma de aproximação às obras. Por outro lado, o nível de leitores potenciais de Moçambique é relativamente

diminuto, não porque a alfabetização não tenha progredido, progrediu muito e aumentou muitíssimo, mas porque a leitura, e nomeadamente a leitura literária, hoje em dia disputa outros mercados, como a internet, o vídeo, o cinema, as séries, a música; e a música é nomeadamente em Moçambique um elemento importantíssimo, que faz quase a ponte entre uma certa oralidade e a mensagem escrita. Então não se pode dizer que haja uma grande vertente de recepção crítica, mas ela não é inexistente, existem vozes e existe interesse. O que talvez neste momento esteja a acontecer, e que era mais episódico há uns anos, é que há alguns anos se publicavam meia dúzia de autores ao ano, e agora aparecem vinte, trinta, quarenta autores a publicar. É necessário perceber e distinguir através doutras publicações futuras desses autores as novas vozes que se estão a afirmar em termos literários. Porque não é o fato de publicar um livro que faz um escritor, um escritor é feito através daquilo que ele vai lhe mostrando ao longo dos anos com as publicações inovadoras e com as propostas literárias. É claro que o mercado externo joga em todas as literaturas, e não é só na moçambicana, nas africanas. Se nós formos analisar, verificamos que há um cânone eleito que ainda hoje tem uma supremacia mundial, que é o cânone da literatura norte americana ou de língua inglesa. Aquele livro que foi um grande bestseller, sobre as histórias ocultas do Vaticano, *O Código da Vinci*, deu origem a reproduções e duplicatas em todas línguas, em todas as literaturas, de histórias similares com fundo religioso: descobrir se Cristo tinha uma irmã, se

tinha uma filha, se tinha uma mulher etc., os crimes, o que é que o Vaticano esconde. Em termos de cinema, quantos filmes já se fizeram? Então, há propostas do modelo canônico de certa maneira, que são estabelecidas pelo norte editorial, que leva a que as outras zonas periféricas do cânone mundial de certa maneira sejam profundamente subalternas.

Apesar de tudo, o que nós verificamos no mercado mundial é uma invasão do centro pela periferia através da afirmação dos escritores da Índia, dos escritores da China, dos escritores do Irã, dos escritores de língua árabe, da Palestina e dos escritores africanos. Nós começamos a ter no século XX os primeiros Prêmios Nobel atribuídos a escritores africanos, já lá vão quatro.

Eu estou convencida que atualmente há uma maior diversificação de propostas literárias que vêm de zonas muito diversas; no entanto, há uma língua que acaba por ser uma língua franca, que é a língua que de certa maneira promove o modelo mundial, que é a língua inglesa. Se um autor não é traduzido para a língua inglesa, não tem acesso nem possibilidade de ter um Prêmio Nobel. Isto nos leva a pensar que o escritor em seu pequeno país, ou no seu grande país, vai tentar motivar-se não apenas por suas propostas indigenistas ou locais, mas também por tópicos que levam a este contato, a esta itinerância com o mundo, a esta troca de ideias, de imaginários.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E Portugal e Brasil? De que forma que influenciam na definição desse cânone das literaturas africanas de língua portuguesa?

ANA MAFALDA LEITE: Penso que, de certa maneira, tanto o Brasil quanto Portugal. O Brasil atualmente funciona também quase como um papel da ex-metrópole, porque o Brasil é o país capital da língua portuguesa, com o maior número de falantes da língua. Não sei seem maior número de leitores, mas é um espaço onde há a possibilidade de divulgar um autor, e de o projetar de forma muito significativa. E há laços históricos entre Brasil e África, nomeadamente em especial com Angola; esses laços históricos que passam por exemplo pela história da escravatura revelam um conjunto propício de condições para que o mercado brasileiro possa dar maior visibilidade à literatura moçambicana, à angolana, à portuguesa. O mercado português é um mercado muito mais pequeno, todavia com uma forte influência, uma vez que é a ex-metrópole, por onde circulam muitos autores e obras que vem de vários países, que vem do Brasil, que vem de Angola, Guiné-Bissau, de São Tomé. Então cria-se assim um mercado dos autores de língua portuguesa: a designada “literatura lusófona”, autores de língua portuguesa, lqueeva a que haja uma espécie de aparato literário, em que há um conjunto de várias nações que tem novos laços de solidariedade que são fechados ou abertos por um idioma semelhante. Ou seja, a língua é a mesma, mas cada um escreve de diferentes formas, e isso leva a que

haja conexões e trocas, e até obras de partilha de autoria com autores de diferentes países de língua portuguesa, o que me parece muito enriquecedor. Agora, o que podemos dizer é que o Brasil e Portugal funcionam com mercados que projetam? Sem dúvida. Através de prêmios, por exemplo o prêmio Oceanos, o prêmio Camões, são prêmios da língua portuguesa, não são prêmios de literatura nacional, e através de outros pequenos prêmios que vão surgindo tanto no Brasil como em Portugal, e que dão uma dimensão transnacional a um autor nacional, a um autor moçambicano, por exemplo o Lucílio Manjate ganhou o prêmio Eduardo White ganhou um prêmio, curiosamente instituído em Portugal através da Gulbenkian. Naturalmente, isso dá uma projeção ao Manjate para além das fronteiras do seu país, e isso é muito positivo, penso eu. Há pessoas que acham essa prática uma espécie de recuperação simbólica do Império, não é? mas não me parece de modo algum. Esse fenômeno acontece, porquenos vivemos num mundo de grandes blocos econômicos e linguísticos, e é bom que o bloco linguístico de língua portuguesa ganhe força. Há o bloco de língua espanhola, de língua inglesa, de língua francesa. Os autores de língua francesa, por exemplo, são de diversos continentes, de diversas partes do mundo, e há prêmios que não estabelecem a diferença nacional, ou seja, não é para a nação, mas é para uma língua que também é dessa nação, ou que essa nação de certa maneira representa de uma forma diferenciada. Porque é sempre bom não esquecer, aparentemente somos todos falantes e escreventes

duma mesma língua, mas essa língua é diferente em cada um dos países.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Há escritores que são muito conhecidos do mercado externo, e que tiveram uma ascensão muito forte, e outros não. Na sua opinião, quais são os fatores que interferem na promoção de determinados autores em detrimento de outros?

ANA MAFALDA LEITE: Olha, eu não lhe sei responder bem essa pergunta, isso é um fenômeno comum, resultante da instituição literária. Se nós formos ver o caso da literatura portuguesa, a literatura portuguesa projeta determinados autores em França: só alguns são traduzidos, outros não. Mas digamos que no panorama editorial Português saem 50 romances por ano, e as vezes só é traduzido um. Quais são os fenômenos que influenciam além da qualidade? Penso eu que um dos maiores fenômenos, ou digamos daquilo que poderá a ser uma ajuda, é a instituição literária, ou seja a televisão, a recepção, a entrevista, o prêmio literário, um conjunto de elementos que fazem com que aquela obra se torne diferente e relevante, de forma mais significativa e atrativa para os leitores. E digamos que esse é um processo de bola de neve, porque quanto mais acesso à crítica há, maior o número de leitores ou de compradores de livros (que as vezes não são leitores), para fazer da obra uma edição, duas edições, três edições, e tornar um autor ou autora de público potencialmente transnacional

e daí vir a tradução, de língua inglesa, em língua francesa, em chinesa, em árabe...

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E como funciona num país que recém começou a definir seus conflitos de Moçambicanidade, se é que já os definiu, essa relação entre o nacional e o transnacional?

ANA MAFALDA LEITE: Ainda de forma deficitária penso eu, porque a prioridade é o nacional, porque a Independência é muito recente. No entanto, os jovens autores de uma forma geral, que já nasceram no pós-independência, já têm outra relação com o além das fronteiras e curiosidades normais em termos culturais de conhecer outros espaços; a dimensão do nacional não se põe com a mesma pertinência ideológica com o que se punha com os “fundadores da nação”.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E em relação à influência das literaturas de outras ex-colônias portuguesas, você acredita que Moçambique seja influenciada por outras literaturas de língua portuguesa? Ou que outras de mais proximidade como sul-africanas, ou mesmo brasileiras ou latino-americanas, tenham influenciado mais?

ANA MAFALDA LEITE: Bom, houve um modelo fortemente marcado da literatura brasileira, porque o Brasil representa

a primeira colônia que se desvincula do império, então o Brasil é uma alternativa nos escritores dos anos 40 e 50 muito importante. Autores como Jorge Amado, Érico Veríssimo, muitos outros autores que circularam na década de 40, 50 e 60 em Moçambique e em outros países de língua portuguesa. Havia uma coleção chamada “Livros do Brasil”, que era do conhecimento de muitos dos autores que nessa época escreviam. Depois o modelo latino-americano, do romance maravilhoso, García Marquez e enfim, a geração dos autores do García Marquez, vai influenciar muito os autores pós- coloniais, nomeadamente que surgiram no pós-Independência. E alguns autores africanos traduzidos, porque muitos dos autores não tem necessariamente acesso à língua francesa ou inglesa, inglesa mais, porque Moçambique é rodeado por países de língua inglesa e hoje em dia há um contato maior, mas sobretudo econômico; cultural não há muito, curiosamente a literatura sul-africana é relativamente desconhecida em Moçambique. Talvez hoje os mais jovens já conheçam um pouco mais. Portanto, a literatura africana é modelo também através de ChinuaAchebe, mas penso eu que veiculada através da tradução em língua portuguesa em grande parte. Há outros autores mais recentes como Salman Rushdie, um conjunto de autores que vêm de outras áreas do mundo e que representam outras culturas que também são conhecidos através da tradução, chegam aos autores moçambicanos. Os mais jovens já conhecem mais e já dominam mais a língua inglesa e talvez conheçam mais a

literatura zimbabwena e sul-africana, coisa que até agora não me pareceu acontecer. Curiosamente é um pouco, como Portugal está de costas para a Espanha, Moçambique está um pouco de costas para a África do Sul, para Zimbabwe, para o Malawi, em termos de contatos diretos daquilo que nós podemos chamar “influências literárias”.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: E Angola?

ANA MAFALDA LEITE: Angola. O problema é de circulação dos livros, mas nos últimos anos tem havido mais contato, até por razões da ordem editorial e por relações conjuntas entre as associações dos escritores, mas digamos que é exceção, porque entre os vários países de língua portuguesa o livro não circula muito.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Sobre a literatura contemporânea, você acredita que haja atualmente uma certa tendência a temas locais e essencialistas e por quê?

ANA MAFALDA LEITE: Acho que há essa tendência, que é natural que haja, essencialista não direi, mas de reflexão sobre aspectos da cultura ignorados ou não escritos, é necessário tratá-los. Há autores que os tratam, e com carinho, mas estão muito radicados no Sul, nas culturas do Sul. Isso é que eu acho ainda um pouco estranho, mas não totalmente estranho,

estranho não é palavra adequada, é porque ainda não há um conjunto socialmente diversificado e grande de escritores para poder tratar todas as culturas do país.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Na sua opinião, a questão racial influencia de algum modo na divulgação da literatura de Moçambique?

ANA MAFALDA LEITE: Aparentemente, não. Não sou eu que o poderei dizer, mas é claro que uma presença colonial que durou tantos anos leva a que naturalmente haja uma demarcação da maioria da população que é negra. Isto todavia, daquilo que eu conheço dos moçambicanos, os moçambicanos não são racistas, são extremamente abertos a outras - não direi raças -, mas outras culturas, porque como diria o escritor Mia Couto, “cada homem é uma raça”.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você como escritora, onde você se situa dentro dessa transnacionalidade e de que forma você se situa e como procura trabalhar seus temas?

ANA MAFALDA LEITE: Bom, eu sou um caso de alguém que surge do processo histórico na transição da colônia para a pós-colônia. Digamos que começo a escrever mais ou menos em simultâneo à primeira geração pós-colonial, que é a geração da Charrua. Eu publico meu primeiro livro em

1984, mas em Portugal. No entanto, toda a minha formação foi, desde de tenra idade, em Moçambique, e culturalmente me identifico em Moçambique, cultural e literariamente. Mas não posso, até por razões da ordem de nascimento e de passaporte civil, negar a minha ascendência portuguesa. E honestamente para não dizerem que faço um uso indevido duma pertença, eu julgo-me pertencente a duas culturas, e a dois países, de certa maneira. Um em que eu nasci, e outro em que cresci, que me formou, que é Moçambique. A literatura com que eu me identifico e na qual eu me situo afetivamente e literariamente, e em termo de testemunho de passagem, é a moçambicana. Mas com a postura de uma abertura muito grande; um dos temas que eu trabalho é o tema da identidade, ou seja, destas pertenças múltiplas, e desses espaços que vão para além do espaçotelúrico e que passam também pelo espaço da língua. Porque é através de uma língua que eu no fundo partilho diferentes literaturas. Mas eu me situo como autora moçambicana em termos de pertença afetiva.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Em relação a Angola. Angola situa o cenário literário em Luanda, e Maputo dificilmente é um cenário Literário de preferência na literatura. A que você credita isso? E também, em relação aos temas, a gente pode ver que os temas angolanos são, sobretudo, urbanos e parecem de certa forma um pouco mais modernos ou globalizados, ao que você credita também esse fator?

ANA MAFALDA LEITE: Ao próprio processo colonial. Luanda é uma cidade com uma comunidade urbana muito maior que Maputo. Lourenço Marques essencialmente foi uma cidade branca até as vésperas da independência, e o moçambicano é de origem suburbana ou camponesa, o moçambicano não é essencialmente urbano, enquanto em Luanda nós encontramos um operariado africano, digamos uma dimensão proletária que é evidente nos livros do Luandino [Vieira], Boaventura Cardoso, uma burguesia africana. Em Moçambique, encontramos talvez uma pequena burguesia, um conjunto de assimilados recente, e uma história da cidade da cidade, muito recente, Lourenço Marques virou capital quase em princípio do século XX, e a preponderância da presença colonial e inglesa era maioritária, a experiência da urbanidade em Luanda e em Angola é muito maior em qualquer cidade do país e no caso, de Lourenço Marques, hoje Maputo, é uma experiência que os moçambicanos só mais recentemente começam a presenciar. Então se nós formos ler as narrativas moçambicanas, nós observamos que elas se passam entre três zonas fundamentais: uma que é vila, a aldeia e a cidade. E a cidade muitas vezes nas zonas suburbanas e não nos centros urbanos. Então é uma experiência de cruzamento entre uma mentalidade camponesa, em que a língua é outra que não o português, e de certa maneira o confronto de culturas locais com a modernidade da cidade, e com um conjunto de aspectos em que as culturas se chocam, e isso é extremamente produtivo e enriquecedor nas temáticas da literatura moçambicana, o que a torna muito original relativamente à angolana.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Há uma tensão entre literatura e modernidade, que se precisa resolver em Moçambique? O não tem que se resolver? Como você vê isso?

ANA MAFALDA LEITE: Quem somos nós para ditar leis, não é? Ela vai se resolvendo, mas eu acho que em Moçambique vai ser sempre muito particular, porque digamos a própria história do país é uma história diferente. A diversidade das culturas existentes no país de norte a sul, nas zonas litorâneas e continentais, a forma como as pessoas pensam as suas religiões, como enquadram seus imaginários com o transcendente, como percebem a relação com a viagem, com o local e com o universal. Moçambique é essencialmente um país ainda muito ligado à ruralidade, mas simultaneamente muitíssimo moderno nas suas escolhas formais e estéticas no campo cultural (literário, cinemático, das artes plásticas, fotográfico).



As editoras vão se ligando e promovendo mais os autores que já têm um nome forte no mercado e que também sejam comercialmente rentáveis, o que é “compreensível”.

ENTREVISTA SÓNIA SULTUANE

A entrevista que segue foi concedida pela escritora Sónia Sultuane, por e-mail, em 04 de abril de 2018. A escrita foi mantida tal qual como foi enviada pela autora.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Na época da Literatura de Combate, a ideologia esteve atrelada à literatura. Como você vê essa relação literatura x ideologia nos dias de hoje?

SÓNIA SULTUANE: A Literatura continua a ser um espaço de combate, de militância em outras frentes servindo outras ideologias e outros diálogos e propósitos deste tempo presente. Talvez não tão enraizada em ideologias de combate político ou do colonialismo, mas continua a ser também um espaço de reivindicação por ela ser um permanente desafio aos criadores.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acredita que o escritor tenha uma função social? Por quê?

SÓNIA SULTUANE: Sim, claro que tem, ele acaba por ser um influenciador de pensamentos de acções de emoções e sonhos. Por vezes, numa sociedade demasiadamente preconceituosa, de valores morais, sociais, culturais, muito enraizados, e, numa sociedade que se torna cada vez mais individualista, apesar do desafio colectivo ser de construir e de nos tornarmos num colectivo mais unido e próximo.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Em seus poemas, você relata as múltiplas influências culturais que existem em seu país. De que forma você acredita que essas influências influenciam na sua escrita e na sua maneira de ser?

SÓNIA SULTUANE: O meu pai é de Inhambane, a minha mãe é de Tete, eu nasci em Maputo, fui crescer para Nampula. E

depois regresssei a Maputo numa idade que nem era uma coisa ou outra, acho que sou influenciada quase por um país inteiro. Todas as histórias que ouvi, todas as memórias que tenho, todas as vivências que tive, sinceramente, acho que sempre me influenciaram, até porque nunca me senti parte integrante de sítio algum.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acredita que a diversidade cultural moçambicana é bem representada literariamente?

SÓNIA SULTUANE: Temos escritores, cujas raízes, tradições e vivências são diversificadas e de diferentes províncias com culturas tão distintas, que acabam por representar bem essa diversidade cultural moçambicana. Mas também há aqueles que acumularam esse mosaico de vivências estando num lugar só e têm em si um misto de identidades.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acredita que já exista a constituição de um cânone literário em Moçambique?

SÓNIA SULTUANE: Sim, existe. Aconselho-a a ler a Tese de Doutoramento da Dra. Sara Jona¹⁵.

15 A autora se refere à tese “Moçambique, Surge et Ambula: a interculturalidade no corpus literário obrigatório no Ensino Secundário Geral entre 2004 e 2011”, defendida em 2015 por Sara Antónia Jona Laisse na Universidade Nova de Lisboa, sob orientação da Prof^a Dr^a Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Quem, segundo sua opinião, define este cânone? Ele é definido interna ou externamente?

SÓNIA SULTUANE: Penso que o mesmo tem sido definido internamente, mas acho que é um tema bastante acadêmico para eu responder-lhe.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você acaba de publicar seu primeiro livro no Brasil em 2017. Por que, segundo sua opinião, alguns escritores são mais reconhecidos do que outros no mercado externo?

SÓNIA SULTUANE: Parece-me que o circuito passa pelos “críticos literários” existentes e depois pelos acadêmicos ligados às Academias internacionais que, se um Autor tiver a sorte de cair no agrado de algum rapidamente o trabalho chega lá fora. Ou então quando vem cá algum acadêmico e tem contacto com as nossas obras. As Editoras vão se ligando e promovendo mais os Autores que já têm um nome forte no mercado e que também sejam comercialmente rentáveis, o que é “compreensível”.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Quem é seu público leitor em Moçambique?

SÓNIA SULTUANE: Gente que gosta de ler, pessoas ligadas à literatura, estudantes, homens, mulheres, tenho um público diversificado.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Quais são os incentivos culturais que se dispõem dentro do país?

SÓNIA SULTUANE: A nível do Ministério da Cultura não conheço, honestamente. Há as instituições públicas e privadas que dão os patrocínios para que a literatura e arte continuem a ser feitas.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: No Brasil, já existem artigos e dissertações sobre sua obra. Há crítica atuante dentro de Moçambique? Algum pesquisador já escreveu sobre suas obras?

SÓNIA SULTUANE: Quem eu tenha conhecimento, não, os únicos trabalhos que conheço mais aprofundados sobre o meu trabalho são do Professor Aurélio Ginja, Mestre de Educação, portanto que eu saiba ele não é crítico literário, nem pesquisador de literatura.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Existe força no mercado editorial local? Adequada distribuição de livros?

SÓNIA SULTUANE: Não, não existe. Há necessidade de se pôr em prática a Política do Livro.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Você já encontrou dificuldades para publicar?

SÓNIA SULTUANE: Nunca, graças a Deus. Os livros que quis publicar sempre consegui publicá-los, até porque não espero propriamente de terceiros ou editoras para continuar a publicar as minhas obras.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como foi seu percurso literário?

SÓNIA SULTUANE: Por razões não tão românticas, foi num processo de grande sofrimento e muita solidão que floriu a poesia em mim e depois foi acontecendo. Editei *Sonhos* em 2001 e depois surgiu *Imaginar o poetizado*, o *No Colo da Lua*. Pensei que ficaria por aí, pois gostei muito do resultado final dessa obra e até das críticas que recebi, mas como a poesia faz parte do meu DNA e é parte integrante do que sou, veio o *Roda das Encarnações*.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Nos seus poemas (cito aqui os de *A roda das encarnações*), você revela um eu-lírico consciente de sua própria sexualidade e que, não raro, domina

a cena amorosa. Entretanto, o sexo geralmente aparece associado ao amor. Esta não seria uma contradição deste eu-lírico empoderado?

SÓNIA SULTUANE: O Sexo é algo carnal sem o sentimento, como tempero o amor é algo espiritual, carregado de muitos sentimentos, e é verdade que muitas vezes esses dois mundos se roçam, mas todos sabemos, no fundo, distinguí-los. O lírico empoderado vem de ser EU, de ser amor e sexo de ser liberdade dos meus sentimentos e do meu sentir.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Que autores dentro e fora de Moçambique mais influenciaram você ao longo de sua trajetória?

SÓNIA SULTUANE: Florbela Espanca, Eduardo White, Pablo Neruda, Rabindranath Tagore, Mário Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Kabir, Rumi e tantos outros.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Dentre estes autores que a influenciaram, há algum africano fora de Moçambique? Qual?

SÓNIA SULTUANE: Gosto de alguns escritores africanos, mas não tive propriamente influências que resultassem como tal.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: O seu poema “Africana” traz à tona a questão identitária em África. Você acredita que ainda há na literatura a necessidade de recorrer a temas essencialistas?

SÓNIA SULTUANE: Sim, acho que sim. Às vezes, “temos que nos afirmar ou reafirmar” como moçambicanos e sim também reafirmar ou afirmar a nossa identidade. Eu escevi esse poema na altura como uma “resposta” e de fazer perceber a algumas vozes que, independentemente de outras questões que se colocavam, e de que independentemente da origem dos meus antepassados, eu era africana até ao meu último fio de cabelo.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como você vê este embate tradição x modernidade?

SÓNIA SULTUANE: Eu não vejo como um embate mas sim mais como um complemento. A tradição é do que somos feitos, as nossas raízes, aquelas marcas a que não fugimos mesmo que tentemos. Doutro lado a modernidade é a adaptação, a aceitação ao nosso quotidiano, as nossas vivências actuais que nos possibilitam a sermos escritores globais e universais.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como você se definiria literária e identitariamente?

SÓNIA SULTUANE: Esse não é o meu papel, de definir-me, até porque a minha escrita é diversificada, é tão africana, como indiana, arábé, europeia, e a minha identidade essa não tem fronteiras geográficas.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO: Como você vê a produção literária moçambicana na atualidade?

SÓNIA SULTUANE: Estamos no bom caminho, temos muita produção literária, estão a surgir muitos autores novos, o que é fantástico, num país com mais de 20 milhões de habitantes, é de esperar muito mais escritores que os já existentes, e quem sabe um dia também a descentralização da produção literária para outras regiões, trazendo à tona maior diversidade.



O OUTRO LADO DO CÂNONE





Da morte da literatura à reinvenção literária: Amosse Mucavele, Mbate Pedro, Andes Chivangue e Hirondina Joshua

A história recente dos países africanos de língua oficial portuguesa nos revela que a literatura sempre esteve imiscuída no processo de construção da nação. As afinidades literárias e revolucionárias promoveram, simultaneamente, a formação dos futuros líderes da Guerra pela Libertação dos PALOP. Inicialmente, reuniram-se estudantes africanos que foram estudar em Lisboa na Casa dos Estudantes do Império. A seguir, ademais de deixarem registrado, em versos, o desejo de independência, planejaram uma revolução e imaginaram uma nação, como diria Anderson (2008).

Notadamente, este processo acabou por desenhar os novos “heróis” da nação recém liberta. Em Moçambique, nomes como Eduardo Mondlane, Noémia de Sousa e José Craveirinha, entre tantos outros, foram consagrados. Cabe salientar que, nestes tempos,

segundo Mendonça (2011, p.17), “o escritor só era legitimado pela práxis revolucionária.”

Após décadas de afirmação nacional por meio da Literatura de Combate em Moçambique, de cariz fortemente ideológico, a Independência em 1975 trouxe novos ares à literatura. Como não poderia deixar de ser, o fim do período colonial engendrou novos temas e perspectivas literárias. O pesquisador camaronês Achille Mbembe, ao se referir ao processo de descolonização dos países africanos, afirma que há todo um desvelar de si próprio envolvido. “Agora, navegando mais ou menos livres, as novas nações independentes - sendo, na verdade, enxertias heterogêneas de fragmentos aparentemente incompatíveis e conglomerados de sociedade de longa duração - retomaram o seu curso, assumindo todos os riscos.” (MBEMBE, 2014, p.16). Neste sentido, novas iniciativas foram surgindo, à guisa das perspectivas geradas pelo fim do colonialismo. De acordo com Noa (2002, p. 402):

Com a historicidade por si desenvolvida, passando do exotismo ao cosmopolitismo, do monovocalismo ao plurivocalismo, da afirmação categórica à expressão oblíqua, do estereótipo à valorização do Outro, das certezas às ambiguidades, do mito à utopia, a literatura colonial não só perturbou o cânone, como, por isso tudo, estabeleceu a ponte para a emergência de uma literatura nacional moçambicana.

A Associação dos Escritores Moçambicanos, criada em 1982, contou com o ícone nacionalista José Craveirinha como primeiro presidente e tornou-se o símbolo da geração dos

intelectuais oriundos da Literatura de Combate. Dois anos após a criação da AEMO, em 1984, um grupo representativo da literatura moçambicana pós-independência ganha destaque com a fundação da revista Charrua. Composta por autores como Ungulani Ba Ka Khosa, Armando Artur, Juvenal Bucuane, Pedro Chissano, Filimone Meigos e Carlos Paradona, a dita geração Charrua surge num momento em que ainda não se tinham definido os novos rumos da literatura de um país recém-liberto do jugo colonial. A revista teve um papel dinamizador, no sentido de catapultar e reinventar a literatura moçambicana.

Desde a sua criação, ela criou espaço e perspectivas para o aparecimento de uma nova geração de escritores moçambicanos, atualmente consagrados. Foram oito edições da Revista Charrua, publicadas de julho de 1984 a dezembro de 1986. A proposta dos integrantes da Charrua era produzir uma poesia de cariz intimista, não mais pautada no caráter nacionalista e ideológico que caracterizou o fazer poético dos seus predecessores. Secco (2002) salienta que a geração Charrua não chegou a colocar em prática um projeto único, pois havia uma pluralidade de propostas de escrita no grupo; porém, todos estavam comprometidos com o labor estético, a subjetividade do discurso e o rompimento com o engajamento político da geração anterior.

Mendonça (2011) relata que, a partir da segunda década da sua existência, foi a geração Charrua quem tomou conta dos destinos da AEMO, com a eleição de Pedro Chissano para Secretário-Geral, situação que prevaleceu até 2007, com Armando Artur e Juvenal

Bucuane também nessa função. Desde 2013, o escritor Ungulani Ba Ka Khosa está no cargo de Secretário-Geral da casa.

Entretanto, no início dos anos 2000, mais especificamente em 2003, houve um ferrenho debate, envolvendo a Associação dos Escritores Moçambicanos e os jovens autores da geração pós-Charrua, nomeadamente Andes Chivangue e Midó das Dores. Eles acusavam a AEMO de ser autocentrada e de não promover a inclusão de novos escritores em seu “panteão” literário. Curiosamente, esta mesma acusação foi feita por Pedro Chissano, da Geração Charrua, quando esta tomou seu espaço na mesma AEMO, que agora é presidida por membros da antiga Geração Charrua. Segundo entrevista do autor feita a Eduardo Quive (2012), da Revista Literatas, quando ele, Chissano, e outros, que fundaram a Revista Charrua, chegaram à Associação, alguns membros da direção afirmavam que este grupo não permaneceria na AEMO. Chissano afirmou ainda: “É aquele estigma, aquela tendência humana, é passar para as gerações subseqüentes e dizer: sofram lá um pouco mais, não podem ter as coisas de mãos beijadas.”

Em entrevista a Eduardo Quive (2012), Andes Chivangue explica a discussão ocorrida há 15 anos: “O que acontece é que quando nós, eu e o Midó, aparecemos com o debate da “morte” da literatura moçambicana, tínhamos o objectivo de alertar a sociedade sobre esta realidade, daí que realizámos um discurso aparentemente polémico para chamar a atenção sobre o cenário que se estava a instalar a partir dessa altura”. Em entrevista a Safira Chirindza (2015), Midó das Dores complementa: “Foi a aversão

à mediocridade que estava instalada na literatura moçambicana nos finais da década 90 e início dos anos 2000. Já não se escrevia. Escritores de renome na praça acabavam 3 a 4 anos sem lançar obras nenhuma.” Foi também esse sentido que Midó das Dores quis dar naquele texto provocatório em que proclamava “a morte da literatura” moçambicana, era uma ironia ao juízo dos mais velhos segundo o qual depois deles só o dilúvio...” Opinião esta ratificada por Mendonça (2011, p. 118), que afirma que:

[...] a partir da década de 90, observou-se um decréscimo quantitativo e qualitativo nas publicações, o que eventualmente se explica pelo facto de a actividade editorial privada se ter implantado no país e as capacidades de gestão da AEMO não serem suficientes para entrar na concorrência exigida pela economia de mercado.

Ainda segundo Chivangue (2012), a literatura moçambicana ainda estaria “moribunda”, pois dependeria basicamente de escritores renomados como Mia Couto, Paulina Chiziane, Ungulane Ba Ka Khosa, Marcelo Panguana, etc., que sistematicamente publicam novos livros. Entretanto, reconhece: “É evidente que há alguns escritores jovens como, por exemplo, Lucílio Manjate, Rogério Manjate, Mbate Pedro que têm tido oportunidade de publicar, mas os números são muito reduzidos”.

O problema levantado pelos poetas do grupo Xitende não se restringe aos novos escritores. Aos fatores que condicionam esta situação, elencados anteriormente, some-se o fato de que não há reedição das obras e as tiragens, não raro, não ultrapassam 500

exemplares. Este fator é ratificado na entrevista de Mbate Pedro (2016), poeta e editor da Cavalos do Mar, que afirma que poucos autores moçambicanos têm boa recepção literária e que as próprias livrarias locais desprestigiam a literatura nacional, preferindo autores estrangeiros.

Além da dificuldade dos escritores em se inserirem no meio literário local, é conhecida a problemática que até mesmo alguns escritores consagrados encontram de publicar em Moçambique. Paulina Chiziane, Mia Couto, Mbate Pedro e vários outros autores fundaram sua própria editora, como forma de não dependerem do mercado local. Apesar de haver dezenas de editoras no país, não há adequada distribuição de livros; a maioria das publicações concentram-se na região Sul do país, nomeadamente Maputo e, com sorte, Beira. A região Norte, que já foi lugar de eleição de poetas como Virgílio de Lemos e que sediou a capital até 1898, tendo tornado-se reduto de resistência da RENAMO, hoje ocupa um lugar de desprestígio econômico e de abandono político por parte da FRELIMO. Os livros publicados dificilmente chegam até lá. Tampouco há uma dinâmica mobilizadora cultural no país, incentivos por parte do governo ou práticas de formação de leitor. Maputo, capital moçambicana com mais de um milhão de habitantes, conta com apenas cinco livrarias, cujo acervo, regra geral, prioriza autores externos. Assim, não é de espantar que, há alguns anos, autores da geração Kuphaluxa realizavam intervenção nas ruas, pendurando seus poemas em folhas de árvores. Também nos parece natural e até legítima a reivindicação da geração de escritores

pós-Charrua, que não se sentia inserida no contexto literário que parecia destinada aos escritores que produziram à época da Independência. A propósito, cabe salientar que os idealizadores do debate sobre a “morte da literatura”, Andes Chivangue e Midó das Dores, são oriundos da província de Xai-Xai. Ou seja, além de reconhecimento literário necessitavam da visibilidade que a região não propociona. Estes mesmos autores formaram uma revista literária chamado Xitende que, ademais de publicar textos de autores em ascensão, também realiza saraus, shows e momentos de interação cultural. Cabe salientar que a criação de grupos de intervenção cultural e de revistas literárias foi o meio que os poetas das novas gerações encontraram para divulgar seu trabalho, dada a pouca dinamização cultural do país em relação à leitura e à dificuldade de publicação. Neste sentido também atuou o grupo Kuphaluxa, de onde são originários os autores Amosse Mucavele, Eduardo Quive e Nelson Lineu, entre outros. A própria Revista Literatas, citada anteriormente, é fruto do trabalho deste grupo.

Outro fator a ser relatado refere-se à falta de sistematização crítica em Moçambique, ocasionada, em parte, pela pouca peridiocidade com que boa parte dos escritores publicam. Segundo prefácio de Gilberto Matusse no livro organizado por Macuácuá, Manjate e Neves (2015), ainda que a literatura moçambicana tenha se consolidado no século XX e se fortalecido ao longo dos anos 80, uma preocupação sempre expressa pelos escritores foi a ausência ou a incipiência da crítica.

Com a referência à ameaça do esquecimento, o título [da obra] denota a consciência, por parte dos autores, da visão mutilada que se tem da literatura moçambicana e da sua propensão para lançar considerável parte dos seus autores e textos para uma zona de penumbra, enquanto, por outro lado, a urgência do resgate revela o anseio de redireccionar o foco de luz para a zona obscurecida, visibilizando os que para aí vão sendo relegados. (MACUÁCUA; MANJATE; NEVES, 2015, p. 8).

A pesquisadora portuguesa Ana Maria Martinho (2001, p. 47) endossa esta opinião; a estudiosa afirma que a literatura africana é sobretudo criticada e comentada de fora. E destaca: “o que nos faz, críticos europeus, cair no contra-senso de uma leitura que quase não tem sustentação paritária local.”

A respeito da valorização dos novos escritores, entretanto, parece que o quadro começou a ser alterado, principalmente nos últimos anos. Em entrevista a Safira Chirindza (2015), Midó das Dores afirma, a propósito do recebimento de um prêmio literário: “O prêmio não é para mim mas para uma geração de escritores pós-Charrua, constituída por Andes Chivangue, Helder Faife, Sangare Opaki e eu próprio, pois dizia-se que depois da geração Charrua nada podia acontecer neste país.”

É interessante observar, por outro lado, o surgimento de novos escritores fora da Geração Charrua e que deslocam o eixo da capital Maputo. Já foi mencionada a formação do grupo Kuphaluxa, de Amosse Mucavele, Eduardo Quive e Nelson Lineu, situado em Maputo, que realizou diversas intervenções culturais e publicações na revista criada pelo grupo, *Litteratas*. Mbate Pedro fundou,

juntamente com outros poetas de sua geração, como Léo Cote, o Núcleo dos Estudantes Amigos do Livro, que realizava intervenções de leitura nas escolas. Essas e outras iniciativas restringem-se a Maputo e arredores; entretanto, há outras iniciativas recentes fora da capital, como o já citado grupo Xitende, de Xai-Xai; e, antes destes, os Cadernos Literários Xipheto, de Inhambane; Horizonte, de Nampula, e vários outros.

Sabemos que a imprensa teve um papel fundamental na divulgação da Literatura de Combate em Moçambique, a partir da publicação de suplementos literários e de revistas com autores locais. Logo, nada mais natural do que, com a independência e consequente perda da relevância político-ideológica que tinha a imprensa moçambicana no tempo colonial, os novos autores procurassem outras formas de divulgar seu trabalho.

Atualmente, a situação editorial em Moçambique, longe de ser boa, respira prenúncio de bons ares. Segundo recente entrevista do editor da Cavalão do Mar, Mbate Pedro, à Revista Pessoa (2018), há pouco mais de um ano a editora começou suas atividades, e hoje já conta com onze títulos. A motivação, segundo conta seu editor, foi a de “contribuir para a bibliodiversidade e para um acesso maior a obras de qualidade”. A preocupação com a qualidade estética da obra também é uma preocupação do estudioso Lourenço do Rosário, como podemos verificar no excerto abaixo:

Assim, do meu ponto de vista, o cerne do debate não está focalizado, porque falar de bons ou maus escritores de qualquer geração não é novidade nenhuma, falar da

vitalidade ou debilidade de produção literária também não é novidade pois são pólos coexistentes e a dialéctica ensina-nos que qualquer avanço de um fenómeno resulta sempre da superação do confronto de contrários. Assim, também me parece que não é mal nenhum a nova geração a nova geração se ache no direito de reivindicar a primazia face à geração da Charrua, mas que, parafraseando uma afirmação célebre, não basta que o tigre proclame a sua tigreza, é preciso que salte sobre a presa e assim demonstre a sua bravura. (ROSÁRIO, 2010, p. 137).

No sentido que Rosário (2010) aponta, nosso intento é mencionar quatro promissoras obras de poesia publicadas recentemente em Moçambique, nos anos de 2016 e 2017, respectivamente. Trata-se de *Os ângulos da casa*, de Hirondina Joshua, publicada em 2016 pela Fundação Fernando Leite Couto, em Moçambique, e em 2017 no Brasil; também estreante, Amosse Mucavele, que publicou a obra *Geografia do olhar* pela Cavalo do Mar em 2017, e que irá lançar seu segundo livro de poesias em Maputo no decorrer de 2018; Mbate Pedro, vencedor do prêmio BCI de Literatura 2015, que conta com quatro livros de poesia e publicou sua mais recente obra, *Vácuos*, em 2017 pela Cavalo do Mar; Sangare Okapi, que publicou recentemente seu primeiro livro no Brasil pela Kapulana (*Mesmos barcos ou poemas de revisitação do corpo*, de 2017); e Andes Chivangue, poeta que possui 3 livros publicados, cuja obra mais recente, *Fogo Preso*, data de 2017 e foi também publicada pela Cavalo do Mar. Evidentemente, trata-se de um recorte bastante específico, que não pode, por si só, representar a poesia que se tem produzido atualmente, mas o referido *corpus* serve-nos de indício

desta nova geração literária. Antes de passarmos à análise das obras, contudo, é mister destacar algumas conclusões iniciais: 1) Apesar da discussão sobre a morte da literatura ter-se dado há 15 anos, ainda há dificuldade de publicação em Moçambique; 2) As relações entre a AEMO e as novas gerações de escritores melhorou consideravelmente; 3) Os novos escritores estão, paulatinamente, ganhando visibilidade, através de prêmios literários e de iniciativas como a Feira do Livro de Maputo, que ocorre sem interrupções desde 2015, em parceria com a União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA) e organizada pelo Conselho Municipal de Maputo; 3) Atualmente, considera-se que exista uma profícua safra de novos escritores moçambicanos; entretanto, nem todos aqueles que escrevem têm qualidade literária para consolidarem-se enquanto escritores, ainda que saibamos que outros fatores, como mercado editorial, crítica e periodicidade de publicação, também interferem na promoção ou não de determinado autor.

Em comum, os poetas Amosse Mucavele, Mbate Pedro, Andes Chivangue e Hironcina Joshua possuem o trabalho na elaboração da escrita. Frutos da herança lírica de Eduardo White e de Carlos Patraquim, estes poetas buscam, em seus versos, intenso efeito imagético com utilização de poucas palavras, a partir de um vocabulário imagológico que oscila entre a descrição e a abstração. Nos versos de Amosse Mucavele, por exemplo, as cidades de Maputo e Lisboa aparecem como cenários perfeitos para a sublimação de um olhar revela este *locus* urbano em suas mais diversas facetas: ora cotidiana, ora encantadora, ora assustadora. “A cidade é um

inventário de angústias/ música cega/ um eco que se fecha em silêncio/ na veloz saudação dos chapas.” (MUCAVELE, 2017, p. 19).

Na primeira parte da obra, “Maputo campo de visão”, o autor faz uma declaração de amor a Maputo. Este amor, no entanto, é consciente, não é idealizado. Afinal, a capital pode revelar-se ameaçadora, como na epígrafe de José Luiz Tavares (in MUCAVELE, 2017, p. 17) “intérmina ameaça de luzes”, ou mesmo no verso, referido anteriormente, “inventário de angústias” (MUCAVELE, 2017, p. 19).

O olhar poético se estende a toda Moçambique, com destaque para o Oceano Índico, para o qual o poeta dirige suas reflexões: “na maré do meu diário – o incerto/ reescrevo com os olhos/ a fonte do imaginário desta cidade” (MUCAVELE, 2017, p.24), “tenho muito mar”(MUCAVELE, 2017, p.27), “morri no mar/ e ressuscitei no rio/ tenho saudades do sal” (MUCAVELE, 2017, p. 37). Tal como o mar transformado em rio, o eu-lírico sofre de uma hibridez identitária que o faz partícipe de várias geografias. Tal como Hall (2006) especifica, no mundo contemporâneo, há um descentramento do indivíduo tanto de seu local de inserção social e cultural quanto de si mesmo, o que se explica também pela mistura das paisagens de Maputo com Lisboa por parte do eu-lírico.

Mas nem só de paisagens geográficas vive o poeta. Ele também revela paisagens humanas, o cenário do cotidiano, em poemas como “à espera do chapa”, “comboio dos duros”, “no comboio” e “Mercado Xipamanine”: “Como se fosse um cemitério,/

todo mundo chora/ os vendedores ambulantes,/ os chapeiros,/ e a polícia com as multas anuncia/ a melodia da tristeza”(MUCAVELE, 2017, p.36).

A segunda parte da obra, “Flores de Lisboa”, cita locais pertencentes à paisagem lisboeta cotidiana, como Chelas, Largo do Rato e Jardim das Amoreiras. O Tejo, ícone da cidade, aparece descrito como um rio de “assombroso caminhar oblíquo” (MUCAVELE, 2017, p. 51). O fado, elemento icônico português, aparece aqui de maneira intertextual, provocando as lágrimas das quais seriam feitas as águas do rio, conforme já poetizado por Fernando Pessoa no poema “Mar português”: É longo e belo o percurso da viola/ escoadora/ das transparentes lágrimas/ que correm no rio/ das vozes nostálgicas.” (MUCAVELE, 2017, p.54).

O poema final desta obra mostra uma geografia ainda mais diversa, e nem por isso menos peculiar. Há aqui uma homenagem aos dois grandes de Angola e Moçambique, Luandino e Craveirinha, possivelmente os maiores responsáveis por mostrarem ao mundo a maneira de falar popular dos angolanos e moçambicanos e a retratar as regiões esquecidas pela maioria. O poema se chama Mafalala x Kinaxixe e é destinado (sorratamente, como cópia oculta) aos dois mestres: “as flores são luzes/ a derrocaram nas flâmulas da cidade/ e os frutos são o escuro/ que elas iluminam/ na penumbra do subúrbio”. (MUCAVELE, 2017, p. 56).

É neste espaço lírico-afetivo onde se mesclam Moçambique, Portugal e até um bocadinho de Angola, que o poeta consegue

encontrar-se literariamente. Amosse Mucavele, que se define como “passageiro clandestino”, demonstra na multifacetada paisagem de sua lírica os traços de sua híbrida memória espacial, que apesar de diversificada e fragmentária revela, com muita precisão, as “paragens” favoritas deste passageiro, ao mesmo tempo que o vincula a sua terra e a sua gente. “Nas margens da cidade/ as acácias são como almas adiadas a arder/ na melancólica procura de um sonho/ para enxugar os pés// e sei que nenhum peão restituirá os buracos.” (MUCAVELE, 2017, p. 21). É um poeta cujo potencial está em processo de ascensão e que denota, em seus versos, originalidade temática e coerência no labor poético.

A obra *Fogo preso* (2017), de Andes Chivangue, por sua vez, possui uma estética diferenciada. O título da obra já traz um pouco de sua essência, pois revela vazão incontida, necessidade de expressão. O estilo revela concisão e linguagem enxuta, condizentes com a imagética presente no fogo. Fogo, segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2017), é força, purificação e regeneração. O fogo simboliza renascimento e renovação, mas por outro lado também possui um aspecto destruidor.

Assim como o fogo, os poemas do autor são como labaredas que podem ferir os leitores mais incautos. Versos como “O vento obscurece a indústria da morte na carne” (CHIVANGUE, 2017, p. 14), “envelhecer é como partir dédalos de granito com as unhas”(CHIVANGUE, 2017, p. 18), “Espeta-me um garfo ou uma rosa entre os olhos com um pau vasculha as tripas, os cacós na caca, o veneno que me mata deve estar por aí...”(CHIVANGUE, 2017, p.

35), são versos que denotam a força expressionista do eu-lírico. Mas não há apenas abruptidão neste fogo. Há também reminiscências, como no poema *Fuligem*, que é como um prefácio da obra, contando liricamente a biografia do autor. “Quando os olhos assombrados/ se embaciam na penugem da idade/ o valor do leite quente e das bolachas à mesa/abrem as masmorras da memória”(CHIVANGUE, 2017, p. 16). Ao comparar suas memórias de criança com a realidade de homem, o eu-lírico constata: “Quem diria que a vida consistiria em/ enfrentar o *Adhan* e procriar de forma errática/ nas indecisões de uma caminhada cheia/de obsessões, livros e sonhos acorrentados/pela erva daninha da espinha?”(CHIVANGUE, 2017, p. 21).

Um dos sentidos simbólicos do fogo está relacionado ao erotismo. Também há desejo neste fogo, como nos versos “de entre as tuas pernas/ sorvo o néctar”(CHIVANGUE, 2017, p. 38). Um desejo tão intenso que pode se revelar antropofágico: “Degusta-me (mili) metricamente,/poro por poro” (CHIVANGUE, 2017, p. 36)

E mesmo havendo um profundo desencanto com o mundo, que para o eu-lírico “não é mais que uma poça/ suja ao canto da boca”(CHIVANGUE, 2017, p. 40), há também a consciência de sua fragilidade “O mundo, nesses instantes, de argila/parece feito” (CHIVANGUE, 2017, p. 33), bem como o furtivo encanto em seus prazeres “E saudamos o vinho e as prostitutas” (CHIVANGUE, 2017, p.37). O re (encantamento) pelo mundo vem e esvai-se no ritmo frenético das labaredas do fogo, e ressurge em paixões como as mulheres: “(sim, as mulheres são os únicos seres/ cujo sorriso

constitui a experimentação/ do incandescente).”(CHIVANGUE, 2017, p.33).

Mas neste movimento destruidor do fogo, rápido e certo, resta ainda o poder purificador, que se manifesta na consciência do milagre da vida, ademais de qualquer mácula. “Ainda que fossem vazados os meus dois olhos,/ com uma pedra os dentes partidos,/ e com uma gazua os genitais decepados,/ mistério maravilhoso a vida permaneceria,/ tão somente para ouvir a tua voz /ou o canto dos pássaros à compita/ nas manhãs chuvosas, que se prometem soalheiras.”(CHIVANGUE, 2017, p.34).

A lírica de Mbate Pedro, por sua vez, diferente dos poetas anteriores, possui uma forte vocação à introspecção e ao ensimesmamento. É, sem dúvidas, o mais confessional dos quatro poetas, o mais apto a desvelar seu universo particular sem ressalvas. E, para este revelar intimista, o autor se vale de um estilo de poesia narrada que lembra os versos de Patraquim e White: “entre a mentira que se ergue no turbilhão/ e o silêncio que se ajoelha/ carregote ao colo para que tu adormeças/ secreta/ e despertes a noite que te encerra” (PEDRO, 2017, p.18).

O livro está dividido em sete partes: [os desertos], [ex-poemas ou o livro das contradições], [sombras no vácuo], [z], [algumas canções sobre a angústia], [vastidões], [a escrita circular]. A primeira parte denota uma ânsia do eu-lírico por desvelar-se, procurar compreender sua existência e de seu próprio labor poético – “é como se dentro de mim alguém de repente/levantasse”

(PEDRO, 2017, p. 17), entremeados de amores, medos, solidões e mentiras – “nunca a mentira foi tão alta/ como os eucaliptos/ e é assim que a poesia chega ao poema/ na hora inexacta da invenção/ para se alojar onde a palavra se desnuda/ deitando-se na alvura dos teus olhos” (PEDRO, 2017, p. 27); “e hoje quem espera por ti não sou eu – ah eu não sou eu/ sou apenas a extensão do medo e da renúncia –” (PEDRO, 2017, p. 27).

Neste movimento ondular de retração e refração emocional e de absoluta consciência da brevidade e da insignificância da vida –“porém/oiço ao longe a minha voz;/ eu recuei na minha morte/ e tu?”(PEDRO, 2017, p.19) -, os momentos vividos são um adiar da morte:

*Assim como a morte segues veloz e só
Como o fogo que arde lentamente até
Te queimar a última brasa*

*por fim
a minha mão navega na noite
- rubra memória dentro de ti –
Em direcção à eternidade.
(PEDRO, 2017, p. 24)*

O passado aparece com força na segunda parte deste livro, como um lugar obscuro e de inevitável sofrimento: “é tão duro/ mãe/dormir/na extrema escuridão/e teu grito numa voz rasgada:/ não entres no passado sem as tuas perdas.” (PEDRO, 2017, p. 32).

Dando prosseguimento ao dançar melancólico-amoroso do eu-lírico, a terceira parte é composta por renúncia “e vens encher-me do que tens e tristemente/dócil te rejeito” (PEDRO, 2017, p. 41); entretanto, este oscilar de sombras, como o título prenuncia, revela um vai-e-vem amoroso “inclino-me à parte mais escura do teu peito/ como se o corpo tivesse a sede dos cães” (PEDRO, 2017, p. 43). Apropriando-se de elementos simbolistas/ decadentistas, o poeta submerge na própria imensidão de si no seu *dasein* existencial: “ofereço-me a mim próprio envolto em névoa” (PEDRO, 2017, p. 41); entretanto, não consegue adentrar por completo em seu conhecimento de si, que é um processo em devir: “o lodo cada vez mais denso tem a forma da angústia/ o lodo cada vez mais denso// e dentro não caibo.” (PEDRO, 2017, p. 48).

A quarta parte do livro, [z], é um poema idílico-amoroso, no qual as impressões sensoriais são manifestadas – “a tua língua é sal” (PEDRO, 2017, p. 51) para dar conta desta experiência de desvelamento sexual e afetivo na qual o eu-lírico manifesta, ainda mais do que nos poemas anteriormente citados, a consciência da efemeridade, tanto da vida quanto do sentimento : “...por isso digo não abras os olhos dentro do desejo/abre-os fora/para que sejas azul e terna como uma/libélula no charco/lanço-me aos teus braços/antes que saias do interior do afecto” (PEDRO, 2017, p.51). Ainda que busque esta eternidade possível do amor, retratado no momento da paixão (amor Eros), o eu-lírico não está isento de sua fugacidade: “depois o recolhimento da língua/ para vermos o cansaço a instalar-se no amor/sossegadamente/como o

frio debaixo da pele dos mortos/os amantes amuados dentro do coração” (PEDRO, 2017, p. 52). Afinal, não apenas o fim do amor fere, mas também sua espera magoa, como um sobrepôr de feridas abertas que se vão acumulando com as perdas – “a verdade é que o amor é a ferida ferindo a outra ferida que jaz dentro” (PEDRO, 2017, p. 53).

A quinta parte, [algumas canções sobre a angústia], adquire laivos surrealistas. A angústia, para o eu-lírico, aparece objetificada – “e a forma circular da angústia” (PEDRO, 2017, p. 61); “e alguém entra no interior da manhã/ arrastando pelos pés restos de agonia” (PEDRO, 2017, p. 64), na medida em que o eu-lírico se dilui de suas fronteiras corpóreas – “e tenho no interior da voz/meio quilo de barbitúricos e antidepressivos (...)/ e tenho dentro/ a parte mais húmida das ilhas” (PEDRO, 2017, p. 63) para tornar-se, ele mesmo, expressão icônica deste sentimento que o inunda diante da morte: “o amor que devoto ao rosto do morto/como se contemplasse uma flor murcha” (PEDRO, 2017, p. 62).

A sexta parte, [vastidões], é um tratado sobre a amplitude da alma em duas facetas que, em vez de dicotômicas, manifestam-se complementares: a paixão e da solidão. “e procuro a solidão no interior da porta/ quando um copo deixa cair a mão/ e todavia/ só encontro um Deus ajoelhado (...)/ e há a vulva que do vestido se inflama” (PEDRO, 2017, pp. 72-73). O reduto do sonho, representado através dos sentimentos e das lembranças evocados criam, neste universo poético, fortes imagens oníricas: “na cama do esquecimento acendi teus olhos/ com a minha voz nos vácuos da noite” (PEDRO, 2017, p. 79).

A última parte, [a escrita circular], trata-se de um metapoema, no qual o fazer poético é descrito: “enfrentar o papel esparramado sobre a mesa/segurar maquinalmente o corpo/descair o enternecimento dos domingos e o cuspo (...)/ demorar as palavras na mão” (PEDRO, 2017, p. 81).

Ao explicar as possíveis origens de um poema – “há vezes que a poesia surge do interior da madeira nua” (PEDRO, 2017, p. 83), o eu-lírico retoma a circularidade prevista neste desvelar íntimo, que é também o próprio fazer poético, que encerra na perfeição do número sete seu último desdobramento lírico, as facetas de um fazer poético que se insinua na primeira parte e que se vai desenrolando nas demais partes da lírica.

A obra *Mesmos barcos ou poemas de revisitação do corpo* (2017), de Sangare Okapi, foi publicada originalmente em Maputo em 2007 pela Associação dos Escritores Moçambicanos e ganhou recentemente sua primeira edição brasileira. Além desta, o escritor possui mais três obras de poesia publicadas em Moçambique.

O livro se organiza em três partes. Em todas, a presença dos poetas predecessores é invocada, numa exortação por vezes aparentemente aleatória e, por outras, quase sagrada, como se a ancestralidade legitimasse o seu próprio fazer poético que, afinal, reinventa-se através de sua poesia. A primeira epígrafe do livro já é bastante reveladora: “O primeiro passo nas ilhas é definitivo e irrevogável, marca-nos para o resto da vida o corpo em viagem.” (Maria Orrico). No poema, a autora faz referência

a outras ilhas (Açores), mas a ilação que se estabelece é também de míticos afluentes, que desaguam interna e externamente. Os primeiros poemas dão conta do universo marinho da Ilha, a partir de uma transfiguração erótico-amorosa em que a mulher desejada é personificada. “Amêijoa minha nocturna/tua é a cápsula aberta...”(OKAPI, 2017, p. 21). Esta (s) mulher (es), imprevisível como as correntes marítimas, vai, tal como esfinge, deixando-se revelar. “É como se outras portas de ti abrisse.” (OKAPI, 2017, p. 24), na medida em que o eu-lírico, impregnado do ambiente ilhéu, deixa-se ficar “bêbado de sal e sol. Absorto, como uma vela amarrada ao vento.” (OKAPI, 2017, p. 26), à mercê do corpo-porto feminino, “cintura abaixo desaguar” (OKAPI, 2017, p. 31), porto – “Com o mar/chegam os barcos/perto;/ com eles, teu corpo,/ porto/ para todos os partos.” (OKAPI, 2017, p.31) - e mar errante ao mesmo tempo. “O teu corpo é mar;/se amar/ para mim é errar” (OKAPI, 2017, p.38).

Mas nem só de desejos e de sal está composta esta poesia; a referência à cultura multifacetada no Norte de Moçambique também se revela nos versos, ao mesmo tempo em que o poeta empresta seu próprio corpo para dar solidez ao orientalismo da região, como no poema “Insular”: “Transporto outro poema/para o oriente do corpo” (OKAPI, 2017, p. 30). Consciente das múltiplas influências herdadas no país, o eu-lírico realiza o percurso por estas referências, ciente de seu lugar entre elas - “Mesmo assim, te reergo a sal e passo todos os nomes, cujas/ naus mil deuses grego-orientais nossos costumes elevam...”(OKAPI, 2017, p. 25) - , ao

esmo tempo em que faz referência a danças e grupos étnicos locais, “reflexo primeiro no limiar de tudo o que nós, makondes,/ os deus em transe efusivamente pedem.” (OKAPI, 2017, p. 48).

Ao definir-se, a exemplo de Ana Mafalda Leite, o poeta já não encontra mais suas fronteiras, diluídas nas águas do Índico, ciente de sua incompletude: “Eis o que sou: ilha/ ou corpo cercado/ de gente/ por todos os lados.” (OKAPI, 2017, p. 32). Identificando-se como “ilha-corpo”, o eu-lírico não está livre das variações da maré, que o tornam ora prisioneiro – “O mar/ é minha prisão” (OKAPI, 2017, p. 34), ora solitário “livrai-me desta solidão/ do mar,/ que me reduz à quilha” (OKAPI, 2017, p. 35) e nostálgico – “Oh! Aqui não há cais que aporte este caos de viver sempre/na nostalgia!” (OKAPI, 2017, p. 27).

Na segunda parte do livro, intitulada “Mesmos barcos”, a poesia se aproxima à prosa – como também o fizeram Ana Mafalda Leite, Luís Carlos Patraquim e Eduardo White. O próprio título, “Mesmos barcos”, dá conta desta extratextualidade referencial. Ao aludir a barcos anteriores, o poeta busca o legado de poetas passados e situa-se dentro dessa temática mítico-semântica que é a Ilha de Moçambique, ao mesmo tempo em que transcende este passado que reverbera, mas não o limita. Afinal o barco, que é o mesmo mas que também são outros, está em constante movimento. A epígrafe de Eugénio Lisboa dá conta desse elemento icônico, alusivo a insondáveis viagens, expectativas e desvelamentos vários. “Serão barcos? Serão marcos?/ Se calhar são só promessas.../E se fossem mesmo barcos?/ Vaguear e coisas dessas?” (OKAPI,

2017, p. 55). O barco também alegoriza a representação do corpo, materialidade possível nas águas profundas do Índico – índice de emoções, ora calmas, ora turbulentas. “Como um barco, sem porto, eriça a sensível vela do corpo e, frágil, o coração nos sirva de bússula.” (OKAPI, 2017, p. 57).

Neste momento lírico-narrativo, outras paisagens afetivas se revelam, num transbordar propício ao movimento de um barco na maré cheia. Neste momento, o desejo, “irreprimível geografia do afecto” (OKAPI, 2017, p. 58), mistura-se às vagas ondas da paixão, numa consumação de exaltação amorosa:

Posso, agora, sem receio algum, vociferar no poema:
amo-te! Amo-te as curvas, não sei que perigo ou
mistério, a serena música das dunas no peito, romaria
em alguma boca explodindo, ou então, a alga na bexiga
se multiplicando. Olho a água, agora à nossa volta! A
vertigem!?! Em ti, barco sem destino, nu me acoito
inteiro e,

*se remar-te é engano,
provável é agora
rimarmo-nos
(OKAPI, 2017, p. 59).*

E nessa oscilação de marés íntimas, outros sentimentos são transbordados, como a angústia, à maneira lacaniana, oriunda do desejo, vontade irreprimível na qual se coadunam expectativas e receios de frustrações antecipadas: “há um pequeno país/ no meu país:/ chama-se angústia.” (OKAPI, 2017, p. 58). O desejo,

como Schopenhauer (2012) conceitua, representa a expressão fenomenológica do ser humano; ao mesmo tempo força motriz da existência e razão de um sofrimento intrínseco à vida. Ainda de acordo com o filósofo, “O desejo, por sua natureza, é dor.” (SCHOPENHAUER, 2012, p. 82). “Se em ti eu sofro todas as manhãs com o mesmo sol nos olhos e vagorosamente, percorro-te os panos do corpo, desarmo-te todas as armadilhas dos anzóis e afasto as algas da concha, porque só assim limpa e pura apetece no poema” (OKAPI, 2017, p. 60).

A terceira parte do livro, intitulada “O barco encalhado”, homenageia o oitocentista Campos Oliveira, primeiro poeta de Moçambique pioneiro a versejar sobre a Ilha. O poema, de título homônimo, único na última parte, mostra as culturas sobrepostas que aportaram no decorrer dos séculos na Ilha de Moçambique, ensejando a aspiração de uma nova cultura hibridizada, à parte de criticar a pilhagem colonialista:

Resgatasse o Índico o que do oriente com o tempo soube
sufragar.

Os barcos todos com as velas hirtas e as gentes.

Suas as pérolas mais os rubis. O aljôfar. Luzindo no ar.

Minha fracturada Chávezna árabe-persa na cal

ou resplandecente a missanga cravada no ventre d'água,
qual sinal dos que de além mar chegaram e partiram
com baús fartos...

Fobia dos que ficamos. Mas herdeiros.

(OKAPI, 2017, p. 65)

Ao terminar a obra homenageando a poesia matriz de Campos Oliveira, Sangare Okapi encerra o percurso de revisitação de barcos e corpos poéticos. Ciclicamente, o poeta vai revelando influências várias de paisagens, culturas e mares. Nesta reconfiguração lírica, as emoções do eu-lírico fundem-se com o Índico, misterioso e imprevisível. Corpos-barco que aportam em corpos-porto, embalados pelo contínuo movimento das marés que oscilam entre a angústia e o desejo, envoltos em uma mística hibridez paisagística-amorosa. Vai, portanto, ao encontro de Leite (2003, p. 137), quando esta afirma que

o processo de mitificação literário da Ilha de Moçambique tem vindo a ser actualizado e amplificado, nos últimos anos, com maior insistência na obra de vários autores, concretizando percursos alternativos a uma poética militante, e de cariz ideológico, conferindo uma outra amplitude aos imaginários poéticos, e actualizando uma 'herança' e tradição literárias, muito antigas.

Chegamos, por fim, na estreante Hironcina Joshua, que publicou ano passado no Brasil seu primeiro livro, *Os ângulos da casa* (2017). Podemos observar que a obra divide-se em duas partes: a primeira, de nome homônimo ao título da obra, é composta por sete poemas; a segunda, sem nome referido, apresenta temáticas várias, que espelham o universo metonímico e surrealista da autora. Há, então, uma primeira parte “interna”, onde as emoções, latentes, estão na “casa” – corpo poético do eu-lírico - ; e uma segunda parte, de sentimentos em expansão, onde elementos de paisagem externa são mencionados, como o pássaro, o fogo, a pedra.

Os poemas da primeira parte do livro dão conta dos diversos ambientes desta “casa” enquanto representação corpórea-material mimetizada; o primeiro refere-se à sala, que só adquire significado a partir da presença das pessoas. “Bem se vê: a verdadeira gravidade é a porta que canta com tons graves a aguda substância da existência. E quem está aí para ouvi-la? Quem está aí para senti-la?...” (JOSHUA, 2017, p. 17). O segundo poema, assim como o primeiro, refere-se a um ambiente da casa, mas o ressignifica a partir de um elemento específico. Agora, o espaço privilegiado é o quarto, cuja porta adquire dimensão de portal ao desconhecido: “Essa porta abrirá ao abismo, mas será um abismo do abissal, onde se vê o fundo desse quarto, antes de ser aquilo.” (JOSHUA, 2017, p. 18). O terceiro poema fala sobre as escadas da casa, como “matéria orgânica”(JOSHUA, 2017, p. 19) cujos corpos do silêncio são deslocados. O quarto poema relata o ambiente emblemático do corredor, onde “a mão apressa-se para chegar entretanto não há destinos” (JOSHUA, 2017, p. 20) O próximo cenário a ser descrito é a cozinha, metonimicamente representada por seus móveis e utensílios: “As rugas da clandestinidade se voltam contra o tempo: o fogão fala, a água ruge” (JOSHUA, 2017, p. 21). A varanda, lugar onde “a testosterona agita os espaços compridos” (JOSHUA, 2017, p. 22) e o banheiro, onde o “vaso sanguíneo se mistura com o vaso sanitário e forjam a estupidez da merda” (JOSHUA, 2017, p. 23). Todos estes ambientes coadunam-se ao corpo corpóreo-poético na manifestação de reações humanas diversas, como medo “a mão teme a cegueira da parede” (JOSHUA, 2017, p. 20), desencantos “dentro do coração, que é lareira gélida” (JOSHUA, 2017, p. 18) e

memórias perdidas “O mal da liberdade: ver depressa e temer o esquecimento.” (JOSHUA, 2017, p. 23). A casa, portanto aparece como alegoria de emoções diversas represadas, que precisam sair pela “porta da rua” para ganharem dimensão e movimento. Não por acaso, no primeiro poema a seguir à alusão aos cantos da casa, o eu-lírico exorta o leitor a acompanhá-lo nesta travessia de autodescoberta:

[...] Ai cor invisível. Indivisível.

Se for para entrarmos entremos com a unha toda e a tola
Magnitude de sermos estrangeiros. Espelhos, de dentro
iniciamos:

- dividimos o escuro e separamos as águas.

Se for para entrarmos entremos com o corpo todo e
depressa e

usando a porta da frente.

(JOSHUA, 2017, p. 24).

Os demais poemas que compõem este livro expandem a “casa” ao universo inteiro, num panteísmo que, ao mesmo tempo em que faz uma ilação ao sagrado ancestral – “Morro e vivo inúmeras vezes” (JOSHUA, 2017, p. 28); “Nasci antes do tempo...Antes de mim.”(JOSHUA, 2017, p. 34) -, também se caracteriza pela escrita elaborada e sensacionista – à maneira pessoana – e pela vertente sinestésica-simbolista de seus versos: “Como é que se escreve um olhar?/E um devaneio, sabes?/Para quê é preciso um coração? E uma alma o que é?/Diz-me se sabes a cor do vento...” (JOSHUA, 2017, p. 29).

A recusa da metafísica, por parte da autora, revela-se também em outros poemas, numa expectativa de que a compreensão da matéria baste à essência do transcendente espiritual e que este possa ser explicado por sua manifestação empírica. “Uma árvore traz sempre a febre do solo./ A inquietação da clássica epiderme da língua./Cava a minúscula boca dos sentidos:/Nasce onde a Vida pertence./Renasce na substância pura da matéria.” (JOSHUA, 2017, p. 61).

Os laivos de erotismo, presentes em alguns poemas, dão conta de um universo desprovido do feminino emotivo, tendendo mais à manifestação do transcendental. O sexo, enquanto “vocação carnal” (JOSHUA, 2017, p. 70), serve para “vingar a febre mundana” (JOSHUA, 2017, p. 71) e almeja a “supremacia cósmica” (JOSHUA, 2017, p. 76) que se vislumbra no fazer poético. “O poema acorda dentro um coração selvagem e a terra arde. / E tudo verte./ Em combustão nasce o mundo./ E a vida. / O suco.” (JOSHUA, 2017, p. 76).

Desta forma, a escritura do poema aparece como labor sagrado que dá voz às palavras e as expande, ganhando dimensões míticas na perspectiva deste eu-lírico, “O livro nasceu na veia./ Foi então que partiu pra dentro de outros mundos.” (JOSHUA, 2017, p. 78), ao mesmo tempo em que restringe o saber oral do negro analfabeto. “Foi então que nasceu a selvagem Letra, nas mãos e nos dentes ferozes./ A escrita. A voz superlativa./ O canto cru./ Tudo lhe nascera rapidamente como a febre do universo./ - E ele não via.” (JOSHUA, 2017, p. 78). E, nesta alquimia criativa, o fogo ganha proporções e densidades, transmutando-se à maneira de Eduardo

White – citado na primeira epígrafe do livro – e revisitado pela jovem poeta. “Por exemplo, o fogo./ O fogo estabelece o seu trabalho,/ a sua centígrada destreza para arder.”(WHITE, 1992, p. 19).

Os poemas de Hirondina Joshua seguem a tendência de White, tanto na formulação lírica de alguns de seus versos “Por exemplo: a noite” (JOSHUA, 2017, p. 68); “Por exemplo:/ a música não anoitece” (JOSHUA, 2017, p. 40) quanto na recorrência temática: “Repara no que há dentro do fogo antes dele arder.” (JOSHUA, 2017, p. 42); “No fogo, / Reside a pupila abstracta do poema.” (JOSHUA, 2017, p. 51). Outros temas caros a Eduardo White, como a pedra – “A pedra/ Quando não move os lábios/ Anuncia a timidez” (JOSHUA, 2017, p. 47), a ave - “Aves são apenas asas na hora do voo.” (JOSHUA, 2017, p. 45) - e a casa – nos sete poemas que compõem a primeira parte do livro - também são evocados por Hirondina Joshua. Conforme relata Mia Couto (*In* WHITE, 1992, p. 9) em seu prefácio à edição portuguesa do livro de Eduardo White, “Tudo nesta escrita quer voar. A pedra, o fogo, a casa. Porque estes versos sugerem um ritual de iniciação ao belo, uma reaprendizagem do fascínio (...). Só o verso alcança a harmonia que supera os contrários - a condição de sermos terra e a aspiração do eterno etéreo”. Assim como White, Hirondina busca a apreensão do voo no fazer poético. “[o poema] Não nasce, surge. Antecede a / Própria palavra, é o verbo do / Sangue das carnes mundanas e do / Insubmisso espírito humano.” (JOSHUA, 2017, p. 56).

Nisto consiste a principal particularidade da poeta: na representação de um mundo insondável e irrestrito, no qual se coadunam elementos simbólicos concernentes à natureza, corpo e espírito. Revela-se uma autora de grande potencial imagético, que consegue o máximo efeito estético com o mínimo de palavras. “Repara como se traduz uma lágrima/ Diga-me se tem cor ou sexo a sua língua;/ a minúscula palavra que a habita.//Aves são apenas asas na hora do voo.” (JOSHUA, 2017, p. 47).

Essas cinco vozes da lírica moçambicana que aludimos revelam novas tendências dentro do universo poético moçambicano. Ainda que existam dificuldades editoriais em Moçambique, podemos observar que, distante de uma eventual morte, a literatura moçambicana encontra-se em vias de profícua renovação. Neste sentido, o encadeamento de motivos dos poetas opera-se não por elementos exteriores, mas na textura da linguagem, o que lhes confere singularidades. Este movimento de literatura de cariz subjetivo característico desta nova geração de multifacetados poetas, e iniciado nos anos 80 pela Geração Charrua, delinea novas possibilidades poéticas que só tendem a expandir-se cada vez mais. Oxalá.



As representações do corpo feminino na poesia moçambicana (Lica Sebastião, Sónia Sultuane, Melita Matsinhe, Rinkel e Deusa D'áfrica)¹⁶

*No dia e noite
em que eu encher o rio
terei a minha liberdade
e nunca mais serei
de nenhum colono, escrava.
(Deusa d'África)*

16 Este capítulo é uma versão do artigo publicado em 2020 na Revista Criação & Crítica. Pinheiro, V. (2020). As representações do corpo feminino na poesia moçambicana: dos grilhões à liberdade. Revista Criação & Crítica, (27), 23-36.

O movimento feminista ressignificou os modos de se ver e perceber o corpo feminino; atualmente, a relação corpo/mulher é um tema amplamente discutido na nossa sociedade. O corpo, outrora reduzido ao seu aspecto físico, passou a ser compreendido como um arcabouço cultural definido a partir de regras estipuladas em uma sociedade regida pela hegemonia patriarcal. Assim, não nos causa espécie compreender porque a imposição de determinados expedientes biológicos femininos (como a maternidade, por exemplo) justificaram, por muito tempo, o papel secundário imposto socialmente à mulher e toda a espoliação que lhe foi imputada.

Consoante Grossi (2004), a fim de manter a hegemonia masculina, o sistema patriarcal criou estratégias para manter o eu feminino como objeto simbólico e de efeito decorativo; desta feita, a divisão social do trabalho foi estabelecida a partir da solidificação da dicotomia entre homens e mulheres. Ao homem foi reservado o espaço público, de prestígio e reconhecimento financeiro, enquanto à mulher foi relegada ao espaço privado, de baixa remuneração e invisibilidade. Com o falacioso discurso da diferença biológica como critério hierárquico, os papéis sociais foram instituídos como se fossem naturais, e a mulher foi destinada à função de cuidar dos filhos e da casa. As instituições tidas como relevantes e influenciadoras na sociedade, por seu turno, auxiliaram neste processo: a família, a Igreja e a mídia contribuíram diretamente no processo que levou à desigualdade entre os gêneros (Grossi, 2004, pp. 15–16).

Destarte, podemos verificar que a mulher foi condenada ao papel de passividade, objetificação e domesticação na História desde tempos remotos; no decorrer dos séculos, o corpo feminino foi exposto às mais diferentes formas de exploração. Lerner (2019, p. 144) aduz que “Os homens, na escravidão hebraica, podiam voltar a viver como homens livres no sétimo ano. Mulheres escravas por dívida, por outro lado, podiam ascender socialmente ao concubinato ou decair ao nível da prostituição. O destino delas era determinado pela servidão sexual.” Ou seja, o *status* social de um homem era definido pelas relações econômicas que era capaz de estabelecer, e o de uma mulher, pelas relações sexuais que tivesse com pessoas bem-sucedidas economicamente. Havia, portanto, a redução do eu feminino ao seu *locus* externo, ou seja, ao seu corpo, bem como a terceirização da capacidade feminina de ascender por valor próprio (já que à mulher era possibilitado obter prestígio e valoração somente a partir do homem com quem se relacionava). A mulher, portanto, na sociedade patriarcal, sempre foi relegada ao papel de serviçal doméstica e/ou sexual.

O feminismo negro

Com base neste mote, é legítimo inferir que o corpo feminino negro é duplamente exposto à subalternização e à violência na intersecção entre gênero e raça, categorias imiscuídas socialmente. Hegel, ao construir a dialética do senhor e do escravo, afirma que o dominado não consegue moldar uma autoconsciência, mas assume a si mesmo a partir de uma lógica na qual impera o

olhar do dominador. Tomando como ponto de partida a dialética do senhor e do escravo de Hegel, Simone de Beauvoir cunhou o conceito de Outro, que foi ampliado por Grada Kilomba (2019). De acordo com Butler (2017), o ser é concebido enquanto relacional e a relação com o si-mesmo é uma relação social e pública. Destarte, a alteridade torna-se parte fundamental para o desenvolvimento da autoconsciência.

Para Kilomba (2019), a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma: mulheres negras não são nem brancas, nem homens, estando no último degrau social. Por isso, exercem a função de o “outro” do outro. Ainda consoante a pesquisadora portuguesa Grada Kilomba (2019), ser uma antítese entre branquitude e masculinidade impossibilita que a mulher negra seja vista como sujeito, o que a torna o “outro absoluto” para usar termos de Beauvoir. O olhar tanto de homens brancos e negros e mulheres brancas confinaria a mulher negra a um local de dupla subalternidade, tanto de raça quanto de gênero.

Gerda Lerner (2019) endossa este pensamento na obra intitulada *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. A pesquisadora austríaca afirma: “Assim como a subordinação das mulheres pelos homens forneceu o modelo conceitual para a criação da escravidão como instituição, a família patriarcal forneceu o modelo estrutural.” (LERNER, 2019, p. 126). Desde o início da escravidão, homens escravos eram explorados para o trabalho, enquanto as mulheres eram exploradas tanto para o trabalho quanto para serviços sexuais e para a reprodução.

Ainda segundo a autora, a invenção cultural da escravidão baseia-se, portanto, na institucionalização de símbolos de subjugação para as mulheres. Ou seja, enquanto princípio estrutural da sociedade, a dominação masculina antecede a escravização e fornece subsídios para sua institucionalização. Ou seja, ainda antes da questão racial ser considerada, como o foi durante a escravização negra ocorrida entre os séculos XV e XIX, o gênero sempre foi um fator discriminatório.

Durante o segundo milênio a.C., a formação de classes ocorreu de forma que, para as mulheres, o status econômico e a servidão sexual estivessem ligados de modo indissociável. Assim, a posição de classe das mulheres foi desde o início definida de maneira diferente em relação à posição dos homens. Mudanças estruturais já haviam resultado em uma divisão crescente entre mulheres de classe alta e de classe baixa. Restou à lei institucionalizar essa cisão. (LERNER, 2019, p. 162)

Entretanto, não podemos ignorar que o feminismo negro trata de questões absolutamente próprias, ainda que também se pautem na contestação da lógica patriarcal de subvalorização do gênero feminino. Na obra *Feminismo para os 99%, um manifesto*, de Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019, p. 76), as autoras abordam essas abissais diferenças entre os tipos de feminismo. Consoante as autoras: “As influentes sufragistas brancas fizeram reclamações explicitamente racistas depois da Guerra Civil dos Estados Unidos, quando os homens negros obtiveram o direito ao voto e elas não.” O antirracismo tornou-se pauta do feminismo a partir de meados do século XX, quando teve sua consolidação. Ainda assim, o feminismo negro tem suas próprias demandas.

Ribeiro (2015), na obra *Quem tem medo do feminismo negro?* recupera o discurso intitulado “E não sou eu uma mulher?”, proferido pela ex-escrava Sojourner Truth, em 1851. Essa frase ficou mundialmente conhecida após ter sido pronunciada como forma de protesto na Convenção dos Direitos das Mulheres em Ohio, com o intuito pedagógico de explicar que a luta das mulheres negras possui diferenças colossais comparada à luta das mulheres brancas. A estudiosa brasileira reforça que, enquanto as mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto e ao trabalho, as mulheres negras ainda batalhavam para serem reconhecidas como seres humanos. Ou seja, não é possível pensar em um feminismo universal, que contemple de uma só feita as necessidades de mulheres de quaisquer raças e condições sociais.

A autora também faz um relato pessoal sobre o feminismo negro ao afirmar que, após ler autoras como Bell Hooks, Toni Morrison e Alice Walker, ela começou a entender os motivos pelos quais não se identificava com o feminismo tido como universal, que não observa as diferentes especificidades e lugares de fala de onde são originados. Consoante Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019, p. 81): “A verdade é que, embora todas soframos a opressão misógina na sociedade capitalista, nossa opressão assume diferentes formas.”

Na esteira das implicações resultantes a partir da intersecção entre raça e gênero, Danny Laferrière (2012), escritor haitiano, traz em um dos seus romances uma espécie de pirâmide social, alegorizada como relação sexual, na qual estão, em posição privilegiada, os homens brancos, que cobram de todos uma cega

submissão; abaixo deles, encontram-se as mulheres brancas, seguidas pelos homens negros. Abaixo de todos os anteriores, na base da pirâmide, estão as mulheres negras, que socialmente são tratadas como credoras de todos os demais. Podemos inferir aqui a intersecção¹⁷ de categorias como gênero, classe social e raça imiscuídos no processo discriminatório.

Hodiernamente, entretanto, como afirmamos, o pensamento feminista trouxe novas epistemes culturais. Ao pensarmos no corpo como categoria analítica, concordamos com Elódia Xavier (2007), que concebe o corpo como um sistema complexo, perfilado de fatores sócio-históricos que lhe são adjacentes. Desta feita, não se pode resumi-lo em sua condição biológica, pois é mister pensar

mais em sua concretude histórica do que na sua concretude simplesmente biológica, evitando, a todo custo, o essencialismo ou categorias universais. Existem apenas tipos específicos de corpos, marcados pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, com fisionomias particulares. Essa multiplicidade deve solapar a dominação de modelos, levando em conta outros tipos de corpos e subjetividades. (XAVIER, 2007, p. 22).

O corpo negro, desde o contato com a alteridade supremacista branca, sempre foi vítima de lascívia, exotização e violência. Casos de abusos sexuais de escravizadas e violência das mais diversas

17 “A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais.” (AKOTIRENE, 2018, p. 19).

formas contra o corpo feminino negro são retratados na literatura e em outras manifestações, artísticas ou de cunho documental, há séculos. A mulher negra que se encontra em condição de vulnerabilidade social está ainda mais exposta à violência (pela intersecção de raça, gênero e condição social) hodiernamente, pois sofre as sequelas do estado de exceção a que está sujeita por estar fora do sistema e, ao mesmo tempo, pertencer a ele (AGAMBEN, 2002; 2004). De acordo com Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019, p. 80):

Hoje, milhões de mulheres negras e imigrantes são empregadas como cuidadoras e trabalhadoras domésticas. Muitas vezes sem documentação e distantes da família, elas são simultaneamente exploradas e expropriadas – forçadas a trabalhos precários e mal-remunerados, privadas de direitos e sujeitas a abuso de todo tipo.

Um caso conhecido de violência simbólica¹⁸ contra o corpo feminino foi a zoomorfização de Saartjie (pequena Sara) ou Vênus negra, alcunha pela qual ficou conhecida. Trata-se de uma sul-africana nascida em 1789, que tinha modestos 1,35 metros de altura. Pertencente ao povo Hotentote, herdou as características físicas das mulheres deste povo. De acordo com Braga (2018, pp. 39 - 40), “uma espécie de ‘avental frontal’, ou ‘avental hotentote’, que denotava a hipertrofia de seus lábios vaginais, bem como a esteatopigia, que lhe conferia um acúmulo de gordura nas nádegas, fazendo-as maiores e mais salientes do que o padrão europeu.” Aos

18 Consoante Bourdieu (2012).

21 anos, ela foi levada para Londres, onde foi exposta em feiras, circos e teatros, apresentando-se em uma jaula, nua, de quatro, presa a uma corrente. “Aproxima-se o negro da imagem do ‘homem natural e instintivo’, logo, é o menos racional e mais emocional.” (FIGUEIREDO; CRUZ, 2016, p.17). Vista como exótica e selvagem por não se enquadrar no padrão europeu de beleza feminina, Saartjie era julgada como ser inferior por 1) ser negra; 2) ser mulher; 3) ter o tipo físico contrastante com o modelo normativo caucasiano padrão.

Há que se levar em consideração, entretanto, que essa alteridade é pautada em um determinado padrão hegemônico estabelecido. Ou seja, existe o componente cultural que se impõe ao natural. Afinal, os corpos são significados pela cultura e são, frequentemente, por ela alterados. Na complexa política de papéis sociais que se expressa na base da nossa estrutura histórico-social, os traços negroides, não raro, são estigmatizados como inferiores. Neste sentido, a presença física de um negro suscita uma série de pré-conceitos associados ao racismo estrutural vigente socialmente. “A cor da pele, o cabelo, as nádegas, a forma do nariz, etc. são alguns desses traços.” (FIGUEIREDO; CRUZ, 2016, p. 16). Ainda segundo as organizadoras mencionadas, a existência de menor ou maior número de traços fenotípicos negros é capaz de segregar os indivíduos a partir do colorismo, que classifica e confere gradação ao racismo. O mercado da aparência ou o mundo da beleza é uma esfera que tem sido marcada pela construção de estereótipos negativos associados aos fenótipos negros. Um dos

fenótipos que mais tem sido enfocados de forma negativa no corpo negro é o cabelo, alvo de intervenção nos mais variados contextos e culturas. Neste sentido, o colorismo cumpre seu papel excludente, ao conferir *status* social às mestiças claras de traços negroides suavizados e cabelos mais facilmente alisáveis. O cabelo crespo, portanto, funciona como legitimador racial, denotando estatuto ontológico. O orgulho da negritude passaria, por conseguinte, por este percurso de validação do fenótipo e autoaceitação. Bell Hooks (2019, p. 60) alerta para esta problemática:

Enquanto as pessoas negras forem ensinadas a rejeitar nossa negritude, nossa história e nossa cultura como única maneira de alcançar qualquer grau de autossuficiência econômica, ou ser privilegiado materialmente, então sempre haverá uma crise na identidade negra. O racismo internalizado continuará a erodir a luta coletiva por autodefinição.

Novas dimensões do corpo feminino na poesia moçambicana

Isso posto, pretendemos contribuir para desconstruir essa representação subalternizada do corpo negro feminino a partir da análise de poemas de autoras moçambicanas contemporâneas que mostram, em sua lírica, outros contornos do sujeito negro. Conforme mencionamos anteriormente, Xavier (2007), no livro *Que corpo é esse?*, estabelece uma tipologia do corpo, a partir da qual analisa narrativas de autoria feminina. Os corpos podem ser do tipo invisível, subalterno, disciplinado, imobilizado, envelhecido, refletido, violento, degradado, erotizado e liberado.

Compreendemos que, historicamente, o corpo feminino negro tem sido controlado por terceiros, tendo sofrido violência dos mais diversos modos, desde a esfera laboral até a sexual. Dessa forma, importa-nos evidenciar a mudança deste *status quo*, através de poemas que denotem liberdade e autonomia do corpo feminino, representadas a partir da dança, da vaidade, do desejo sexual e da consciência do eu feminino. Neste estudo, utilizando a tipologia de Xavier (2007), privilegiaremos os corpos erotizado e liberado, únicos passíveis de ressonâncias positivas, na tessitura lírica das poetisas contemporâneas moçambicanas Lica Sebastião, Sónia Sultuane, Deusa d'África, Melita Matsinhe e Rinkel.

Observemos inicialmente o poema de Lica Sebastião, poeta nascida em Maputo que é autora de três obras poéticas: “O meu sexo é uma casa com nuvens/e finíssimos cursos de água./Tu esperas à porta e és o sol./Atravessas-me e fazes uma dança frenética/E eu desaguado,/grata.” (SEBASTIÃO, 2015, p. 23):

Neste poema, o eu-lírico estabelece uma conexão transcendental entre o ato sexual e a natureza a partir da analogia com os elementos nuvem, água e sol. Se tomarmos nuvem como a representação do ar e sol como a do fogo, teremos aqui três dos quatro elementos da natureza (ar, água e fogo) metaforicamente presentes no ato sexual. A terra, elemento representativo da racionalidade, não é bem-vinda neste momento de torpor e de entrega aos sentidos sem arrefecimentos. Podemos perceber a representação do corpo deste poema, que passa pelo erotismo sem, contudo, limitar-se ao sexual, expandindo-se ao sagrado feminino,

a partir do qual o corpo adquire dimensões metafísicas. (“E eu desaguou, grata”).

Também podemos associar o corpo à sexualidade, esta considerada mítica e transcendental, no poema a seguir: “Sou a ponte e tu o rio./Queria ser antes cada uma das tuas margens./ Em todas as estações, cuidares do meu solo sedento.” (SEBASTIÃO, 2015, p. 15). O signo da água surge novamente, como metafórica nutrição de um solo desidratado, que representa o corpo feminino. Novamente, o sujeito do desejo do eu-poético surge travestido de água, mas agora funde-se à terra, que imagetivamente representa o eu-lírico. Entretanto, essa representação da terra não se relaciona com a sua concretude material, antes se relaciona com a deusa-mãe Gaia, geradora dos demais elementos. O corpo do eu sexual feminino aqui perde sua concretude material e ganha estatuto primevo e cosmogônico. É relevante pensar como ocorre a resignificação e expansão do corpo sexualizado feminino que, longe de reviver estigmas de objetificação ou de violência, adquire contornos sacros.

Nesta mesma direção temos o poema a seguir, da jovem poeta moçambicana Melita Matsinhe: “Celebração/Te ver voltar/ em ti me fundir:/sou luz, som, cor./É teu o sol!” (MATSINHE, 2017, p. 22). O ato sexual, nestes versos, possui conotação de fusão de sentidos e experimentações que remetem à alegria, vivacidade e arrebatamento amoroso. O próprio título do poema, “Celebração” remete a este estado de êxtase. Também aqui o corpo feminino é percebido como algo de proporções cosmogônicas. Ainda que exista a alusão à consumação sexual, a erotização do corpo não se limita

ao enleio físico. O eu-lírico, ao definir o objeto de desejo como “sol”, de onde se infere que dele tira o calor que necessita, revela ser “luz” (intensidade, força, brilho), “som” (voz, importante instrumento de resistência e de visibilidade feminina) e “cor” (que nos remete alegria, poder).

Ainda na esteira do corpo erótico mas agora em sua dimensão materialista, observemos os poemas abaixo, escritos por Sónia Sultuane, polivalente artista moçambicana:

A fome que te tenho, descontrolada
de te ter, o de te possuir,
o meu corpo, fogo ardendo, queimando,
torna-se num imenso doloroso, num profundo,
os meus olhos vagueiam, olho-te,
o meu pensamento voa,
os lábios incham, a face dói,
a língua, esculpida na tua, toca-te, engole-te,
o meu corpo procura-te para o arrepiar
do sangue fervendo,
esta fome insaciável,
o leve,
o leve deste papel onde agora te sinto
sem o peso que é isso.
(SULTUANE, 2002, p. 29)

.....

Saboreias no meu corpo o gosto do amor,
nos meus mamilos dou-te o gosto do morango carnudo,
no meu ventre o gosto de abacaxi,
nas minhas coxas, nessas, dou-te mangas verdes,
vens buscar na minha boca o açúcar,
para aprisionares e mordiscares a tua fruta,
nesse banquete inesquecível.
(SULTUANE, 2009, p.17)

.....

Esta noite dormi perdida, entregue nos teus braços,
saciada e exausta,
deiteime de ventre para baixo, nua,
deitada por cima de ti,
embriagada pelo teu cheiro, o calor do teu corpo,
as tuas entranhas, o teu abdómen,
as tuas mãos, nas minhas costas,
o teu abraço guardandome profundamente,
para que não fugisse,
para que não quebrasse o nosso laço de cumplicidade,
adormecido estavas entregue a mim,
longe de tudo e de todos,
queria chamarte para que me possuísse novamente,
mas o teu sono era tão profundo,
em paz, que fiquei ali,
somente a contemplarte como podias ser meu,

sem estares ali, mas mesmo assim,
fazendo parte deste meu sonho desperto.
(SULTUANE, 2006, p.11)

A produção lírica de Sónia Sultuane, publicada desde o começo dos anos 2000, inaugura a temática erótica de autoria feminina em Moçambique. Podemos perceber que a poeta encarna o corpo erotizado, em uma lírica de volúpia e sedução. No primeiro poema, existe a manifestação do desejo sexual, sentido de forma sensório-corporal tão fortemente expressa que provoca até mesmo sofrimento pela ausência do objeto de desejo: “o meu corpo, fogo ardendo, queimando,/torna-se num imenso doloroso, num profundo,/os meus olhos vagueiam, olho-te,/o meu pensamento voa,/os lábios incham, a face dói [...]”.

Neste poema, podemos observar verbos que expressam o forte desejo sexual em progressão, como os gerúndios “ardendo” e “queimando”; a seguir, são reveladas as consequências físicas da não satisfação deste desejo, a partir de verbos como “inchar” e “doer”. A fim de suplantar o meramente carnal, a imaginação do eu-lírico também é intensificada (“o meu pensamento voa”); entretanto, ao final, a vontade carnal não satisfeita converte-se em dor, como confirma o verso “torna-se num imenso doloroso”.

O segundo poema, apesar de oriundo de outro livro da autora, constitui uma possível continuidade do anterior: neste momento, o eu-lírico encontra-se em pleno deleite de coito, e compara os sabores e sensações sexuais ao degustar de frutas, consciente do

poder de sua própria feminilidade: “Saboreias no meu corpo o gosto do amor,/nos meus mamilos dou-te o gosto do morango carnudo,/no meu ventre o gosto de abacaxi,/nas minhas coxas, nessas, dou-te mangas verdes”.

O último, de outra obra, poderia configurar-se como o desfecho das cenas evocadas nos poemas anteriores: consumado o desejo sexual (“saciada e exausta”), o eu-lírico relaxa o corpo, agora satisfeito, ainda que fantasie com novas consumações sexuais (“queria chamar-te para que me possuísse novamente”).

Nos poemas de Sultuane que destacamos, há a personificação de um eu-lírico consciente da sua própria sexualidade e legitimado em seus instintos sexuais: sem remorsos, puritanismos ou necessidade de amor que os justifique. Este corpo erótico, assim refletido em sua plenitude, hibridiza-se com a próxima tipologia corporal que iremos observar, a do corpo liberado. O poema a seguir é de Deusa d’África, uma poeta nascida na cidade de Xai-Xai e co-fundadora de um importante grupo de poetas em Moçambique, o Xitende. Vejamos, pois, de que forma podemos perceber a transição entre o corpo erótico e o liberto:

Hoje apetece-me
Pintar os meus lábios,
Com a tinta da minha boca,
E este pincel nela mergulhado
Até ela ficar oca.

Hoje apetece-me
Soletrar em surdina
Tudo que eu queria ouvir
Como o sopro que deu a vida a Adão
E ulteriormente tornar-me
Tuas vestes
Desse corpo despido
Pelo meu desejo
E os deuses dando-me um ensejo
De alcançar a carreira de estilista
Só para te vestir
Com a tua nudez que almejo.

Hoje apetece-me
Fazer sem cunhas
Mas sim, usando minhas unhas
na textura da tua tez.

Hoje apetece-me
Fumar as tuas mágoas
E aliviar os pulmões
Com um charuto.

Hoje apetece-me
Ao altar, levar-te,
E casar-te

Só e só por hoje,
Ter a lua-de-mel,
E esquecer a acerbidade
Desse coração fel
Na escolha de homem, cheio de sumptuosidade.

Hoje apetece-me
Nas tuas entranhas, arquejar
Nelas manejar
Mergulhar no mar da incerteza, só para te ter.
(d'ÁFRICA, 2014, pp. 22 – 23)

O eu-lírico, nesta poesia, reitera seu desejo em todas as estrofes, que pode ser verificado na repetição do verbo “apetecer”. O desejo expresso nos versos não diz respeito apenas ao sexo, antes se manifesta como consciência da sedução feminina (“Hoje apetece-me/Pintar os meus lábios,/Com a tinta da minha boca”) e de empoderamento (“E os deuses dando-me um ensejo/De alcançar a carreira de estilista/Só para te vestir/Com a tua nudez que almejo.”)

Os demais verbos do poema, a maioria escritos no infinitivo (pintar, soletrar, tornar-me, alcançar, vestir, fazer, fumar, levar-te, casar-te, ter, esquecer, arquejar, manejar, mergulhar) são verbos indicativos de ação, com teor performativo. Dessa forma, demonstram uma atitude anímica proativa do eu-lírico, representativa de iniciativa e dinamismo, características não comumente associadas

ao feminino na estética normativa tradicional. Outrossim, podemos perceber a reverberação deste “neofeminino” reivindicado em versos que denotam a inversão dos papéis sociais tradicionais de homem e mulher: “Hoje apetece-me/Ao altar, levar-te/E casarte/Só e só por hoje,/Ter a lua-de-mel...” Também se manifesta na ressignificação de características comumente atribuídas à mulher, como a suposta fragilidade emocional feminina. Nestes versos, o eu masculino é retratado como um ser enfraquecido diante da mulher: “Hoje apetece-me/Fumar as tuas mágoas/E aliviar os pulmões/Com um charuto”; observamos também a necessidade de liberalidade (“Hoje apetece-me/Fazer sem cunhas”) e demonstração de agressividade, em uma inversão à virilidade masculina: “Mas sim, usando minhas unhas/na textura da tua tez.”

Por fim, ao assumir-se no comando do sexo (“Nas tuas entranhas, arquejar/Nelas manejar/Mergulhar no mar da incerteza, só para te ter”) o eu-lírico reafirma a voz ativa expressa no poema pois, ainda que possa sentir-se insegura (“Mergulhar no mar da incerteza...”), é na concretude do ato sexual que o sujeito poético reafirma sua sexualidade (“só para te ter”).

O poema chamado “Quando estivermos vivos”, da mesma poeta, também reivindica a desconstrução da imagem tradicional da mulher submissa e casta, invocando o sexo e a liberdade como restauradoras da energia vital: “Quando estivermos vivos/Nos amaremos e activos/Elanguesceremos outros cadáveres/Sepultados na nossa boca/Transladando uns aos intestinos delgados/E aos intestinos grossos a todos os que em vida não foram

amados/E a quem os estoicos emanara.” (d’ÁFRICA, 2011, p. 63). Em momento posterior, o eu poético declara: “Quando estivermos vivos/Eu e tu seremos um/Iguais a outro casal nenhum/E em cada solo, *nosso sêmen*/Fecundará o alimento do povo, o pão [...]” (d’ÁFRICA, 2011, p. 63, grifos nossos). Ao proferir “Eu e tu seremos um”, não há distinção ou hierarquia de gêneros, haja vista que masculino e feminino fundem-se num só enleio amoroso. Por outro lado, ao apropriar-se do fluido seminal masculino (“E em cada solo, *nosso sêmen*”) e viabilizar a fecundação conjunta dos dois (“Fecundará o alimento do povo, o pão.”), o eu feminino se vale da imagética sexual para revelar a transcendência e sublimação das diferenças biológicas entre os gêneros.

Mas não é apenas sexualmente que o corpo pode manifestar liberdade. Existe a poetização de um corpo em movimento, que dança sem pudores ritmos tradicionais. Observemos mais um poema da já mencionada Melita Matsinhe (2017, p. 14, grifo da autora):

Abrir os sentidos
clausura à palavra
mundo.

Afagando em dolorosa ternura
descalabrados tambores ao rubro
e acordes em mim.

Estender, marrom, a pele infinita
feita dias sem horas
tu de mim.

Entoar sonetos,
mares proibidos,
marrabentar!

O eu-lírico manifesta-se, de antemão, predisposto à liberdade (“Abrir os sentidos//Estender, marrom, a pele infinita”). A dança tradicional moçambicana é invocada como ícone desta libertação: a marrabenta, que em seu nome já contém a ideia de extravaso (sua origem seria da contração m’arrebenta). De acordo com o historiador Rui Guerra Laranjeira, a marrabenta terá tido origem na região sul de Moçambique, região que comporta Maputo, Gaza e Inhambane. O nome marrabenta provém de rebenta, associada ao dançar em excesso. Teria começado nas décadas de 30 e 40 na Mafalala, um dos principais bairros suburbanos da então Lourenço Marques, atual Maputo.

A dança aparece neste poema como signo de liberdade, tanto do corpo - a partir do movimento -, quanto da palavra (a poesia é a libertação possível da língua). Naturalmente, como o processo de libertação significa ruptura, vem acompanhada de contradições (“Afagando em dolorosa ternura”) e de quebra de padrões pré-estabelecidos (“Entoar sonetos,/ mares proibidos/ *marrabentar*”).

Por fim, observemos o poema de Rinkel:

Não contes a ninguém

não contes dos meus encantos nem das vezes que eu
caio em prantos

não contes dos meus desejos e da minha estonteante
curva nem das nossas longas noites regadas a champanhe
e uva

não contes das noites que finjo de donzela nem daquelas
que sou fogosa e bela

não contes das algemas que usas para me dominar e eu
não contarei o que faço para te ouvir gritar

(RINKEL apud RISO, 2011, p.67)

Neste poema, há a reversão de expectativa do leitor: uma leitura descuidada pode nos fazer pensar de que se trata de um eu-lírico cujo comportamento remete ao corpo subalterno ([não contes] “das vezes que eu caio em prantos”), ao corpo disciplinado (“não contes das noites que finjo de donzela”) e ao corpo imobilizado (“não contes das algemas que usas para me dominar”). Entretanto, o que pode ser observado é a transição do corpo erotizado (“não contes dos meus desejos e da minha estonteante curva”) à irreverente libertação (“sou fogosa e bela/não contes das algemas que usas para me dominar e eu não/contarei o que faço para te ouvir gritar”).

Temos, a partir da análise de poemas dessas cinco poetisas moçambicanas contemporâneas, a exposição de facetas outras do eu-lírico feminino, categorizadas a partir da observância da presença do corpo erotizado e do corpo liberto na produção lírica dessas autoras. Consoante Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019, p. 80, grifos das autoras): “A verdade é que o racismo, o imperialismo e o etnonacionalismo são escoras fundamentais para a misoginia generalizada e o controle dos corpos de todas as mulheres.” Quebrar este paradigma de controle e dominação do corpo feminino com uma poesia de autoria africana feminina empoderada e decolonial é um elemento sintomático dessa imprescindível, ainda que gradual, transformação do status quo atual, remanescente do racismo e do patriarcalismo ainda vigentes na nossa sociedade.

Sintomáticos de uma geração de ressignificação do corpo da mulher negra, estes poemas traduzem possibilidades de nuances femininas de expansão, que felizmente apontam para uma ruptura do padrão invisível/subalterno/disciplinado/imobilizado/envelhecido/degradado que constituíram o imaginário negro nos últimos séculos. Oxalá essas versões de corpo feminino (erotizado/liberto) sejam cada vez mais frequentes. Não apenas na literatura.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua I*, trad. Henrique Burigo, 2 ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte - MG: Letramento: Justificando, 2018.

ALBASINI, J. *O livro da dor: cartas de amor*. Lourenço Marques, Mz: Tipografia popular de Roque Ferreira, 1925.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald de. "O manifesto antropófago". In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

APPIAH, K. A. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. *Feminismo para os 99%, um manifesto*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais* - Brasília: Hucitec, 1987.

BHABHA, H. K. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, E. “A política cultural em Moçambique após a Independência (1975-1982)” in Peter Frye (Org), *Moçambique: ensaios* (Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 2001), p.232.

BOURDIEU, P. “Espaço social e espaço simbólico”. In: _____. *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papius, 1996.

BRAGA, Amanda. *História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas*. São Carlos, SP: Edufscar, 2105.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CABRITA, Antonio. Entrevista com Mbate Pedro: A Lucidez de um Lírico. Moçambique: Revista Caliban, 2016. Disponível em: <https://revistacaliban.net/entrevista-com-mbate-pedro-a-lucidez-de-um-%C3%ADrico-2da6b0559f59> Acessado em 23. 04. 2018.

CAPELA, José. “A imprensa de Moçambique até a Independência”. In: RIBEIRO, Fátima; SOPA, António. *140 anos de imprensa em Moçambique*. Maputo: Amolp, 1996, p. 11-28.

CARVALHO, Ruy Duarte de. “Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” ainda existe antes que haja só o outro... ou pré-manifesto Neo-Animista”. In. Buala. Disponível em <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-existe-antes-que-haja-so-o-outro-ou-p>

_____. “Decálogo Neo-Animista”. In Buala. Disponível em <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/decalogo-neo-animista-ruy-duarte-de-carvalho>.

CHABAL, P. *Vozes Moçambicanas*. Literatura e Nacionalidade. Porto: Veja, 1994.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

CHIRINDZA, Safira. *Midó das Dores: Escrevo por paixão à vida*.

Moçambique: Mbenga, 2015. Disponível em: <https://mbengamz.wordpress.com/2015/04/27/mido-das-dores-escrever-por-paixao-pela-vida/> Acessado em 23.04.2018

CHIVANGUE, Andes. *Fogo preso*. Maputo: Cavalo do Mar, 2017.

CHIZIANE, P. *Niketché: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CUNA, Aurélio. Entrevista concedida à autora deste estudo. Maputo, 2017.

D'ÁFRICA, Deusa. *A Voz das Minhas Entranhas*. Maputo: Ciedima, 20114.

DIAS, J. *Godido e outros contos*. Lisboa: Sol, 2014.

ENTREVISTA com Mbate Pedro. Cavalo do Mar renova mercado editorial em Moçambique. Brasil; Portugal: Edições Mombak; Revista Pessoa, 2018. Disponível em: <https://revistapessoa.com/artigo/2523/cavalo-do-mar-renova-mercado-editorial-em-mocambique>. Acessado em 24 de maio de 2018.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. 2º volume. 1ª edição. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.



FIGUEIREDO, Angela; CRUZ, Cintia (Orgs). *Beleza negra: representações sobre o cabelo, o corpo e a identidade das mulheres negras*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016 (Coleção UNIAFRO; 16).

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1990.

FRY, Peter (Org). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

GROSSI, Miriam Pillar. “Masculinidades: uma revisão teórica.” *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, n. 1, p. 4–37, 2004.

GUINZBURG, “Jaime. Cãnone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura”. *Revista de Letras*, São Paulo, 44 (1): 97 – 111, 2004

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPA, 2006.

HOBSBAWM, E. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.



HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019. KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

HOUNTONDI, P.J. “Conhecimento de África, conhecimentos de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos” in SANTOS, Boaventura. MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2010, pp.117-130.

_____. *The Struggle for Meaning: Reflections on Philosophy, Culture and Democracy in Africa*. Athens: Ohio University Press, 2002.

HOWNANA, L.B. *Nós matamos o cão tinhoso*. Lisboa: Cotovia, 2014.

IRELE, A. *The African Experience in Literature and Ideology*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

JONA, Sara. Entrevista concedida à autora deste estudo. Lisboa, 2016.

JOSHUA, Hirondina. *Os ângulos da casa*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2017.

KRISTEVA, J. *Sèméiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

LARANJEIRA, J. *Ensaio Afro-Literários*. 2^a ed. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2005.

_____, Rui Guerra. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/palcos/marrabenta-evolucao-e-estilizacao-1950-2002>. Acessado em 10 de nov. de 2019

LEITE, Ana Mafalda. “Tópicos para uma História da literatura Moçambicana” in *Moçambique das Palavras Escritas* (org. Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses). Porto: Edições Afrontamento., 2008.

_____. A reescrita de Caliban sobre a Ilha de Próspero: notas em torno da actualização de um mito de origem cultural A . In: *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003. p. 135-144.

_____. *Ensaio sobre literaturas africanas*. Moçambique: Alcance Editores, 2012.

_____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2014.

_____ et al. *Nação e Narrativa Pós-Colonial II: Angola e Moçambique – Entrevistas*. Lisboa: Colibri, 2013.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Trad. Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.



MACEDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.

MACUÁCUA, Albino; MANJANTE, LUCÍLIO MANJATE; Neves, Osvaldo. *Literatura moçambicana: da ameaça do esquecimento à urgência do resgate*. Maputo: Alcance, 2015.

MAMA, Amina. “Será ético estudar África? Considerações preliminares sobre pesquisa acadêmica e liberdade.” in Santos, Boaventura de Souza. Meneses, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. 3ª ed. Coimbra: Edições Almedina, 2010, pp.529-560.

MARTINHO, Ana. Maria. *Cânones literários e educação: os casos angolano e moçambicano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MATA, Inocência. “A utopia cosmopolita na recepção das literatura africanas”. *Mulemba*, nº 4 [1], 2011.

MATSINHE, Melita. *Ignição dos Sonhos*. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2017.

MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária, UEM, 1998.

MBATE, Pedro. *Vácuos*. Maputo: Cavalo do Mar, 2017.



MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014a.

_____. *Sair da grande noite: Ensaio sobre a África descolonizada*. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo, 2014b.

MENDONÇA, F. *Literatura moçambicana nas dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.

_____. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

_____. Poetas do Índico – 35 anos de escrita. Mulemba. Rio de Janeiro, v.1, n. 4, p. 16-37, jan./jul. 2011.

MUDIMBE, V.Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e ordem do conhecimento*. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo, 2013.

MIGNOLO, W. Canon “A(nd)cross-cultural boundaries” (Or, *Whose Canon are We Talking About?*). *Poetics Today*, vol. 12, n. 1, Spring, 1-28, 1991.

MUCAVELE, Amosse. *Geografia do olhar*. Maputo: Cavalo do Mar, 2017.

NASCIMENTO, A.; ROCHA, A. (Orgs). *Em torno dos nacionalismos em África*. Maputo: Alcance, 2013.

NOA, F. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.



NGOMANE, Nataniel. Entrevista concedida à autora deste estudo. Maputo, 2017.

OKAPI, Sangare. *Mesmos barcos ou poemas de revisitação do corpo*. São Paulo: Kapulana, 2017.

OLIVEIRA, Jurema José de. “As literaturas africanas e o jornalismo no período colonial”. In “O Marrare”. Rio de Janeiro: RJ, 2008. nº 8.

ONDJAKI. *Os da minha rua*. Lisboa: Leya, 2007.

_____. *Os transparentes*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 8ª ed. Campinas: Pontes, 2009.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Fondo Cultura Econômica Brasil, 2012.

PINHEIRO, Vanessa Rimbau. “A formação do sistema literário pós-colonial: apontamentos sobre a consciência geracional em Angola e Moçambique”. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, n. 40(1), e35720, 2018.

_____. “A condicionante exógena e a homogeneização cultural: reflexões sobre a formação do cânone em Moçambique”. *Gragoatá*, nº 43 [22], 2017.

_____. "As representações do corpo feminino na poesia moçambicana: dos grilhões à liberdade" . Revista Criação & Crítica, (27), 23-36, 2020.

_____. "A formação do cânone literário em África: limitadores e perspectivas". E-scrita Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, v.11, n. 2, 2020

QUIVE, Eduardo. Pedro Chissano: Ninguém matou a Charrua. Moçambique: Literatas, 2012. Disponível em: <https://issuu.com/revistaliteratas/docs/revistaliteratas>. Acessado em 20.04.2018.

QUIVE, Eduardo. Andes Chivangue: "A literatura moçambicana continua moribunda". Moçambique: Jornal Verdade, 2012. Disponível em <http://www.verdade.co.mz/cultura/29154-andes-chivangue-a-literatura-mocambicana-continua-moribunda>. Acesso em 23.04.2018 às 8h21.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RISO, Ricardo (Org). "Moçambique hoje: antologia da novíssima poesia moçambicana." *Revista África e Africanidades*. Ano IV, n.14: 2011, p.67.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, B., Maria Paula (Orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Do mundo como vontade e representação*. São Paulo: Saraiva, 2012.

SEBASTIÃO, Lica. *De terra, vento e fogo*. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. *Sonhos, Paisagens e Memórias na Poesia Moçambicana Contemporânea*. Angola: União dos Escritores Angolanos, 2002.

SULTUANE, Sónia. *Sonhos*. Maputo: Editora da Associação dos Escritores Moçambicanos, 2002.

_____. *Imaginar o Poetizado*. Maputo: Ndjira, 2006.

_____. *No colo da Lua*. Maputo: Ndjira, 2009.

SPINUZZA, Giulia. “O cânone poético em construção na literatura moçambicana”. Mulemba, nº 8 (5), 2013.

TODOROV, Tzvetan, *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*, Vol. I, Lisboa, Edições 70, 1978, pp. 149-169.

VIEIRA, J.L. *Luuanda: estórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007

SOBRE A AUTORA

Vanessa Riambau Pinheiro é doutora pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Tem livros publicados no Brasil e em Moçambique sobre crítica literária, além de artigos em revistas acadêmicas e capítulos em livros diversos. Foi professora da Universidade da Costa Rica (UCR) pelo programa Leitorado, tendo ministrado aulas de Língua Portuguesa e de Literatura Brasileira para hispano hablantes. Também foi Professora Adjunta da Universidade Estadual da Bahia (UNEB) entre 2011 e 2012. Atualmente, coordena o Grupo GeÁfricas na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde atua como Professora Adjunta na graduação e na pós-graduação desde 2012. Integra também o CEsa - Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina, vinculado à Universidade de Lisboa. No ano de 2017 concluiu seu pós-doutoramento na Universidade de Lisboa, sob a orientação da Prof^a Dr^a Ana Mafalda Leite, sobre a formação do cânone literário em Moçambique.



 Este livro foi diagramado
pela Editora da UFPB, em
março de 2021, utilizando a
fonte Cambria

