

Entre revolução e infância, metáforas da nação

Robson Dutra *

RESUMO:

A guerra é parte integrante da história dos países africanos de expressão portuguesa, de modo que parte de sua produção literária é centrada na criança e no jovem, quer como metáfora do país ou, literalmente, como soldados. Este texto pretende abordar aspectos pré e pós-coloniais de Angola e Moçambique a partir de sentidos identitários, diálogos e rupturas vivenciados em textos de Pepetela e Ungulani Ba Ka Khosa.

Palavras-chave: Infância. Juventude. Guerra. Identidade nacional. Pepetela. Ungulani Baka Khosa.

O surgimento de textos literários protagonizados por crianças decorre de um entendimento sobre a infância como uma etapa da vida em que elas são sujeitas a serem educadas, ensinadas e formadas a fim de exercerem funções específicas no contexto em que vivem. Evidentemente, a interpretação dessa fase de formação vem sofrendo profundas alterações e diversos são os autores que exploram os nexos surgidos entre essa mudança cultural e o florescimento da literatura, tanto direcionada quanto personificada para/por crianças. Zohar Shavit, por exemplo, divide a infância em duas fases: a primeira é aquela em que a criança é dotada de inocência e doçura. Já a segunda, simultânea ao seu crescimento, é aquela em que se percebe a emergência de uma literatura a elas destinada e que se preocupa

principalmente com seu bem-estar espiritual, pois defende que as crianças devem ser educadas e disciplinadas; além disso, ela prescreve um novo papel para os adultos segundo o qual estes são responsáveis pelo bem estar espiritual da criança. (...) As crianças são agora encaradas como criaturas delicadas que têm de ser reformadas e salvaguardadas; e a maneira de as reformar é através da educação e livros produzidos primariamente como veículos pedagógicos. (...) Esta segunda noção de criança – a educativa – acabou por fornecer o enquadramento para a literatura para crianças canonizada. Isto é, desde o seu início, os livros para crianças foram escritos com uma certa idéia da criança em mente; quando esta idéia mudou, os textos para crianças também mudaram (SHAVIT, 2003, p.26-27).

É, portanto, através dessas representações que se idealizam os cidadãos que estão sendo formados e os caminhos a serem percorridos por eles, futuramente, tendo em vista que elas se articulam para influenciar as diversas concepções sociais, em diferentes momentos e contextos.

Este é, por sinal, um dos pontos de articulação com este texto, ou seja, discorrer sobre aspectos da infância e algumas de suas especificidades no processo de concepção e de “imaginação da nação” em países africanos de colonização portuguesa. No que se refere à produção literária africana, a temática infantil é abordada por autores em diversas épocas e espaços, dos quais podemos destacar o costa-marfiniano Ahmadou Kouroma e o nigeriano Uzodinma Iweala, ao lado de contos orais como os centrados em Mwindo, da etnia Nianga; Kyamzimba, de origens Chaka; Sondjata, de raízes Mali e Kimanaueze, dos umbundus angolanos. Entre os escritores em língua portuguesa temos Baltasar Lopes, Eduardo White, Mia Couto, Luandino Vieira, Pepetela, Manuel Rui, Ondjaki, etc.,

exercendo um papel de destaque tanto na busca pela identidade quanto na recuperação do passado de seus países, bem como na possibilidade apontada por Shavit de definição do futuro. Por isso, esses textos atentam para o “fio temático da infância”, descrito por Laura Padilha, ao tematizarem as relações entre o velho e o novo:

Quando referenciada ao passado, a infância, via de regra, metaforiza um tempo de prazer só em parte segmentado por diferenças de classe, raça, etc. Ao plasmar-se como metáfora do futuro, ela se marca pelo dinamismo, passando a representar a confiança na reconstrução do corpo histórico fragmentado (PADILHA, 1995, p. 142).

Tal metaforização é iniciada no período pré-independência para ganhar destaque ao associar-se ao anseio de libertação do jugo colonial. Uma de suas manifestações literárias se dá através do romance de formação, ou seja, de textos centrados no processo de desenvolvimento interior do protagonista em confronto com acontecimentos que lhe são exteriores, e ao evidenciar o conflito entre o eu e o mundo. Por isso, o romance assume um caráter pedagógico e formativo “que dá voz ao individualismo, à preponderância da subjetividade e da vida privada perante a consolidação da sociedade” (LUKÁCS, 1962, p. 13).

Se buscarmos na literatura angolana, encontraremos obras de escritores como Luandino Vieira e Arnaldo Santos, precursores de narrativas pedagógicas que assinalam o despontar de uma nova nação a partir da exacerbação do conceito de “angolanidade” resultante de reivindicações nacionalistas distanciadas dos padrões coloniais e preocupadas em resgatar o passado rasurado pelo sistema colonial. A escrita desses autores leva em consideração as metáforas associadas à infância e à juventude como forças motrizes das transformações ensejadas, associando-se plenamente à tentativa de reinvenção de um passado edificante capaz de redefinir os rumos do país. Também trazem consigo elementos que partem de um olhar da literatura nacional a partir de seu interior, sem deixar de lado suas diversas facetas, forjando, assim, uma nova identidade nacional.

Herdeira dessa tradição, a obra de Pepetela recupera o sentimento de renovação literária e fundamenta as bases da libertação política a partir do processo de reinvenção mencionado. Com efeito, em *As Aventuras de Ngunga* tal premissa é corroborada, uma vez que a obra foi escrita em português e reproduzida manualmente em novembro de 1972, época em que o escritor ensinava esta língua em Hongue, na Frente Leste, durante a guerra contra o colonialismo. Como muitos textos oriundos da União Soviética eram traduzidos para o português, idioma então desconhecido pela maioria dos guerrilheiros, Pepetela decidiu escrever esta narrativa que tanto se aliava à ideologia da guerra quanto serviria à alfabetização de seus camaradas. Nela, portanto, veiculam-se pontos de vista marxistas que “ressaltam o surgimento de heróis da resistência ao sistema colonial para despertar, por um lado, a consciência política dos colonizados, e, por outro, para alimentar e desenvolver o movimento de libertação nacional” (TRIGO, 1977, p. 149).

Semelhantemente, percebe-se a função ideológica da escrita de Pepetela vinculada à reelaboração crítica do imaginário cultural de Angola, percebida, “através da celebração da realidade física, cultural e cósmica do país, transfigurando-a” para uma “contaminação eufórica entre terra, pátria e a visão construtiva da nação” (MATA, 2001, p. 75). Assim, a narrativa acompanha o percurso de Ngunga dos treze aos dezessete anos, extraindo-lhe elementos modelares. Vítima da guerra que matou seus pais, aprisionou Mussango, sua irmã, e ceifou a vida da velha Ntumba, a única a alimentá-lo (PEPETELA, s.d., p. 26), o menino percorre Angola, cartografando não apenas seu solo, mas também tentando compreender as possibilidades que o futuro lhe ofertava. Por isso,

apesar do cenário caótico da guerra, a personagem desfruta de um tipo de comunhão com a natureza, expressa metaforicamente em passagens como: “acordava com o sol (...). Pedia constantemente para ir à mata. Aí ficava, às vezes, olhando as árvores ou pássaros. (...) Mas ele distraía-se, esquecia de tudo quando viu um pássaro bonito ou uma lagarta de muitas cores” (PEPETELA, s.d., p. 77). É também na natureza que, ao fim da narrativa, Ngunga encontra refúgio:

Perto do arame farpado, rastejou para passar na abertura que tinha preparado nas noites anteriores. No Posto, os soldados corriam para saber de onde tinham vindo os tiros. Encontrariam o polícia do meio do seu próprio sangue, ele que fizera correr tanto sangue de União. Ngunga não o matou por lhe ter batido. Já tinha planeado tudo antes que o branco chegasse a casa. Tinha mesmo preparada a G3 para a utilizar. Mas quando viu a pistola mudou de idéias. Matou-o porque era um inimigo, um assassino. Matou-o porque torturava os patriotas.

– O pioneiro do MPLA luta onde estiver – gritou ele para as árvores.

E correu para a liberdade, para os pássaros, para o mel, para as lagoas azuis, para os homens. Atrás de si ficava o arame farpado, o mundo dos patrões e dos criados (PEPETELA, s.d., p. 116-117).

Essas passagens ilustram como a metáfora dimensiona o espaço percorrido pela personagem, descrevendo a constante oscilação de elementos familiares a não-familiares durante a viagem. Tal alternância pode ser lida também como uma relação entre o endógeno e o exógeno, ou seja, o que caracteriza a mundividência africana e o que a ela se opõe, como o próprio colonialismo. Em outras palavras, representa que, ao buscar as origens e a evolução do pensamento e dos sentimentos presentes naquela Angola, Ngunga não só a conhece, mas distingue e dota de características específicas aquilo que a constitui, criando, assim, um sistema de oposição entre o que sua perspectiva infantil considera bom e o que ele, efetivamente, presencia.

Apesar da importância exercida pelo ambiente social, o herói romanesco possui características pessoais que o distinguem da maioria dos demais homens e que podem ser associadas à narrativa. Dentre elas, destacam-se sua força de vontade e profunda convicção dos ideais que o movem e fazem com que uma de suas marcas seja o combate travado contra as limitações pessoais e históricas, como o discurso falseador de Kafuxi, a traição de Chivuala e os atos de heroísmo cada vez mais grandiosos dos comandantes do Movimento de libertação, fatores que acabam por fraturar o ideal utópico então vigente.

A constatação dessa fratura no ideal de coletivo remete mais uma vez à cena inicial do romance em que o jovem sente a dor da ferida que necessita ser sarada. Do mesmo modo que a personagem partira em busca do camarada enfermeiro que lhe aliviaria a dor, Ngunga tem de, mais uma vez, ir em busca da cura para essa chaga moral. Por isso, autoexilado, retoma sua jornada, rumando para o resgate de preceitos essenciais que constituem seu processo de amadurecimento e a travessia de valores individuais para os coletivos. É nessa intersecção que se localiza a solaridade desse pioneiro, ou, como enuncia Inocência Mata, do menino-futuro-guerrilheiro (MATA, 2003, p. 410) que irá combater o exército português. Essa solaridade retoma, segundo Costa Andrade, o remoinho de chama, que como “vento pequenino da anhara começa com um assobio de encontro combinado” (ANDRADE, 1980, p. 99-100) para, ao longo da obra de Pepetela, ganhar corpo para catapultar as folhas mortas e o capim velho a fim de renascer como o capim verde que revitaliza as coisas e os animais, como na cena final de *Mayombe* em que, irmanados, os guerrilheiros cavam com suas mãos o túmulo do comandante Sem Medo. Ainda que os passos desse pioneiro sejam, a princípio, vacilantes devido à pouca idade ou à dor, são eles que traçam rotas, abrem trilhas e apontam para os caminhos da liberdade que só poderia ser alcançada a partir do esforço comum.

Para ressaltar a mundividência tão cara ao imaginário cultural angolano, Pepetela adentra a história e a tradição para resgatar componentes da ancestralidade através da viagem de Ngunga, cujo processo está na associação apontada por Laura Padilha (PADILHA, 1995, p. 149) entre o percurso da personagem e a narrativa oral “Os reis dos bichos”, um “missosso” que descreve, similarmente, a viagem de outro rapaz em busca de suas origens. Nas duas narrativas percebe-se uma série de ritos que equivalem ao processo de formação e de amadurecimento imposto às personagens que, na expressão de Raul Altuna (ALTUNA, 1985, p. 283), contribuem para o crescimento social, político e religioso do homem. Por isso, a rejeição dos companheiros faz com que a personagem do conto oral deixe a casa de João e Maria, seus pais, para buscar suas três irmãs, do mesmo modo que Ngunga vagueia inicialmente à procura de Mussango, capturada pelo exército colonialista (PEPETELA, s.d., p. 10), munido apenas de “toda a sua riqueza: um cobertor de casca de árvore, um frasco vazio, um pau para limpar os dentes, a figa ao pescoço e a faca à cinta” (PEPETELA, s.d., p. 27). A separação da família, “carregada de emoção, receio, mistério e de certa brusquidão”, a exemplo do que alude Altuna (ALTUNA, 1985, p. 284), reconduz as duas personagens a um estado fetal, a partir do qual renascem dotadas da capacidade de redimensionar suas relações com o mundo exterior e contribuir significativamente para sua alteração. Ambas são iniciadas, semelhantemente, nos mistérios e na magia do chamado mundo invisível que caracteriza a cultura banto e que é permeada pela ancestralidade, cujos pontos limítrofes são a criança e o idoso. Dotadas da mundividência africana, as personagens aprendem a interagir – e reagir – frente à concretude do mundo visível problematizado e contraditório da modernidade.

Retomando, assim, pressupostos que fundamentam o romance e sua relação intrínseca com a contemporaneidade, a diegese mantém um olhar atento sobre o tempo e sua ação formadora, de modo que o desenrolar das aventuras dos dois rapazes serve como metáfora de outros tantos níveis de compreensão que atribuem ao mundo e a si mesmos. É no entrecruzamento dessas descobertas que se revela a dimensão de acaso que regula a vida em confronto com as certezas que norteiam o herói no início de seu empreendimento. Sendo assim, Ngunga se ilumina através de sua autopercepção enquanto emerge em diálogos explícitos e/ou implícitos e se mira no espelho da consciência das outras personagens e das palavras possíveis ao seu respeito e ao seu tempo.

No último estágio de seu rito de amadurecimento, Ngunga confronta-se com Eros, assimilando, assim, mais uma faceta dolorosa de sua formação e que o levará à derradeira etapa de sua aprendizagem, enunciada no diálogo com Uassamba:

– Mudei muito agora, sinto que já não sou o mesmo. Por isso mudarei também de nome. Não quero que as pessoas saibam quem eu fui.

– Nem eu?

– Tu podes saber. Só tu! Se um dia quiseres, podes avisar-me para eu vir buscarte. Escolhe meu novo nome.

Uassamba pensou, pensou, apertando-lhe a mão. Encostou a boca ao ouvido dele e pronunciou uma palavra (...) que nem as árvores, nem as borboletas, nem os pássaros, nem mesmo o vento fraquinho puderam ouvir para depois nos dizer (PEPETELA, s.d., p. 165).

A partida da personagem em direção ao seu destino amplia a preocupação que Pepetela tem com seu país ao revelar que a história de Ngunga se mescla a várias outras. Segundo o narrador, a personagem deixa de ser quem é para, através de um novo nome, metaforizar a nova criatura que todo o processo de iniciação, aprendizagem e amadurecimento geraram. Tal

nome, desconhecido da diegese, lhe é soprado ao ouvido por Uassamba, ao som da *chijanguila* e em meio à natureza que, mais uma vez, Ngunga adentrará. Com isso, a personagem atinge a liminaridade referida anteriormente, deixando de ser o pioneiro para tornar-se o que há de melhor e mais autêntico em cada um dos que aprendem e apreendem sua história:

Vê bem, camarada.

Não serás, afinal, tu? Não será numa parte desconhecida de ti próprio que se esconde modestamente o pequeno Ngunga? Ou talvez Ngunga tivesse o poder misterioso e esteja agora em todos nós, nós os que recusamos viver no arame farpado, nós os que recusamos o mundo dos patrões e dos criados, nós o que queremos o mel para todos.

Se Ngunga está em todos nós, que esperamos então para o fazer crescer? (PEPETELA, s.d., p. 170).

Assim, a autoconsciência veiculada por este romance, em que a personagem – entre a infância e a juventude – redimensiona seu país, se alia à perspectiva ideológica apontada por Jameson ao reconhecer no romance de formação uma função instrumental de um dado objeto cultural dotado de um “poder simultaneamente utópico e de afirmação simbólica de uma forma de classe específica e histórica” (JAMESON, 1992, p. 301). É ela que faz da narrativa não apenas um instrumento ideológico, mas o próprio paradigma de ideologização dos discursos e do despontar de uma nova nação que conferem aos primeiros interlocutores dessa obra de Pepetela a capacidade de fundir-se ao espírito de Ngunga. Ao refletir sobre o presente e colocar o futuro prometido em tensão com o passado, encenam-se claramente as relações entre o narrado e o vivido, que podem transitar no tempo, desvinculadas, portanto, do peso indefectível da história oficial.

A leitura de *As Aventuras de Ngunga* demonstra que a compreensão que temos da história é a de um construto discursivo a que a ficção recorre. Apesar de seu referente ser algo empírico, sua discursividade só nos é acessível sob a forma textual, que, por isso, torna-se dependente da ótica e da interpretação humana. É através dela que desponta a consciência de que o passado torna-se conhecido apenas por meio de seus textos e de uma transferência entre legitimação e reflexão a seu respeito. Ao invés da plena aceitação dos acontecimentos do passado como algo incontestável, passa-se à reflexão sobre a maneira pela qual os sistemas discursivos dão sentido ao passado.

Desse modo, a sistematização de estudos sobre temas antes tangenciados com vistas a enfatizar o passado daqueles tidos como “ex-cêntricos” – as minorias étnicas, sociais e raciais – sobretudo, contribuiu para o surgimento da metaficção historiográfica como prática literária, isso é, de uma ficção que comenta a si mesma e, simultaneamente, reescreve a história.

As Aventuras de Ngunga é um texto metaficcional transgressor porque emerge do romance como gênero literário, do qual se torna uma variante autônoma, pondo por terra convenções ao originar novas maneiras de narrar, como a partir de uma perspectiva infanto-juvenil. Desse modo, ocorre uma violação da ordem histórica ao reconhecer-se que a história oficial reflete pontos de vista monoglóticos de uma classe hegemônica contra a qual Angola e demais países africanos se voltaram. Nesse sentido, a metaficção historiográfica opõe-se à ficção histórica, pois esta segue o modelo tradicional, encenando o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que tem na história sua força modeladora e na historiografia, os seus métodos.

Como sabemos, as origens do romance histórico mesclam-se com uma busca por sua legitimação na historiografia, assimilando os dados para conferir veracidade ao mundo ficcional. Em contrapartida, a narrativa metaficcional vale-se das verdades e dos equívocos da

história para delinear as diversas falhas da história oficial ao incorporar fatos sem, entretanto, assimilá-los, para, posteriormente, subvertê-los na busca por uma reflexão crítica sobre eles.

Tal premissa é encontrada em *Os Sobreviventes da noite*, de Ungulani Ba Ka Khosa, romance publicado em 2005, em Moçambique, dedicado às crianças-soldados do continente africano e do mundo.

Khosa, cuja escrita literária desponta na “Geração da Charrua”, surgida a partir de 1984, “revolve em seus textos os terrenos da utopia interiorizada através da construção de posições antidoutrinárias e de maior heterogeneidade, quer no aproveitamento de temas como a guerra, quer no questionamento do verdadeiro estatuto dos heróis nacionais” (DUTRA, 2010, p. 370).

Por essa razão, suas obras são portadoras de uma disforia indisfarçada que o incita a esmiuçar as lacunas do tecido histórico moçambicano, apontando para novas representações dos fatos que o constituem. Nesse sentido, é indubitavelmente importante a atuação que Khosa teve no pós-independência, ou seja, a partir de 1978, nos campos de re-educação administrados pela Frelimo, cujo intuito ideológico principal era o de forjar o “homem novo”. Vêm dessa época seus primeiros impulsos literários, quando, após presenciar uma série de arbitrariedades, o escritor sentiu, como afirma a Chabal,

a necessidade realmente de escrever para falar dessa realidade e expor o que muitas pessoas não sabiam. Achava que era importante que isso se soubesse. O contato que eu tive com presos de delitos comuns, não políticos. Para mim foi uma realidade nova ver aquilo. Presenciar uma experiência e, por outro lado, os erros que se iam cometendo nessa experiência. Ver a frustração das pessoas. A experiência que pretendia ser de que, passados dois, três anos, as pessoas estivessem reeducadas, mas realmente não estavam (CHABAL, 1994, p. 310).

Por isso, seus textos põem em cena a noção de que um fato histórico é susceptível de, pelo menos, duas narrações. Essas modalidades discursivas, a histórica e a ficcional, têm como marca a relação de complementaridade resultante do fato de seus discursos terem como objetivo comum oferecer uma imagem verbal da realidade (WHITE, 2001, p. 20). Se pensarmos ainda que a história busca a legitimação de sua veracidade sem necessariamente se desvincular de seu referente, tampouco impugnar a dicotomia entre verdadeiro e falso, chegaremos ao que Hayden White denomina “operatividade”. Como discurso, contudo, calcado na representação de um passado com pretensão a real, Khosa recorre a estratégias textuais que absolutizam seu estado de “instrumento de mediação” e lhe auferem o que se chama “performatividade”. Desse modo, os dois discursos possíveis sobre determinada realidade ocorrem simultaneamente, sem necessariamente nenhuma relação de exclusão ou desvinculação.

Esta é, parece-nos, a razão por que a história e as origens míticas de Moçambique se tornaram veículos de afirmação cultural e de reivindicação político-ideológica de que Ba Ka Khosa não prescinde em seus textos e aos quais retorna sistematicamente, o que se pode verificar em *Sobreviventes da noite*, em que este autor lança mão de uma linguagem rebuscada e de um tom hiperbólico, para dar conta dos desdobramentos político-sociais ocorridos na Moçambique pós-colonial.

Com efeito, as crianças-soldados são personagens centrais da trama, num resgate realizado pelo escritor do sacrifício a elas imputado ao adentrarem, em tenra idade, o ambiente hostil da guerra. Ao dedicar a obra àquelas crianças moçambicanas e de outras nacionalidades, Khosa traz à cena cerca trezentas mil crianças envolvidas em conflitos armados em mais de trinta países ao redor do mundo. De acordo com o UNICEF, a maioria é composta por adolescentes,

muito embora existam crianças de até sete anos nessa situação. Seu recrutamento em guerras se dá, geralmente, para as linhas de batalha, apesar de serem usadas também como espiões, mensageiros, escudos humanos, trabalhadores ou, ainda, como escravos sexuais.

No que se refere a Moçambique, a ex-ministra da Educação e Cultura e ex-primeira-dama, Graça Machel, concluiu, em 1996, um estudo patrocinado pela ONU, ilustrado com fotografias de Sebastião Salgado, que analisa nações assoladas por guerras civis, como Angola, Camboja, Colômbia, Irlanda do Norte, Líbano, Ruanda, Serra Leoa e a antiga Iugoslávia. Durante os quase dois anos de pesquisa, Machel estudou um exército composto por jovens e crianças, cujas vozes, até então, não haviam sido ouvidas. Intitulada “O impacto dos conflitos armados sobre as crianças”, a pesquisa é uma das possibilidades de retirar esses jovens da clandestinidade, o que representou um considerável avanço no processo de reintegração à luz da Lei Internacional.

A maioria das crianças-soldado é raptada de suas casas, vivendo, em decorrência, em meios marcados pela pobreza e pelo analfabetismo, muito frequentemente, em zonas rurais. As poucas que se voluntariam são guiadas pelo desejo de se verem livres da situação financeira hostil através de grupos político-ideológicos que prometam tal libertação. Aquelas que sobrevivem aos conflitos ficam física e mentalmente afetadas, necessitando de intenso suporte psicológico para se reintegrarem à sociedade.

No que se refere ao romance de Ba Ka Khosa, a narrativa é construída a partir do interior da guerra, envolvendo as jovens personagens em muitos conflitos, sem referenciar acontecimentos para além das linhas em que se encontram essas crianças-soldado em confronto com os “inimigos do povo”, bem como com dilemas de ordem pessoal que não deixam, a pretexto da narrativa centrada em Ngunga, de metaforizar a nação. Por isso, vários momentos da história de Moçambique são abordados, como o colonialismo, a revolução, os traumas trazidos pelas minas e tradições como o curandeirismo.

Contudo, contrariamente à narrativa de Pepetela, o tom subjacente é de amargor e distopia decorrente da instalação de um aparelho político repressivo característico dos regimes socialistas, que resultou em desencanto entre a população, sobretudo a urbana, em expansão rápida nos anos 80 e as próprias bases da Frelimo. Desse modo, jovens como Severino, Penete, Antonio Boca e José Sabonete, entre outros, são apresentados sob o signo da zoomorfização que os faz, a partir da cena inicial da obra, ao nascer do dia, parecer galhos que formavam o retângulo que cerca um curral, formando “um tapete lamacento com vincos humanos desordenados de onde sobressaíam troncos, cabeças, pernas e braços” (KHOSA, 2005, p. 15).

Esta cena retoma o processo de degradação do ser que tateia o insólito e o grotesco com o objetivo de revelar todo um processo de inadaptabilidade e de incapacidade de regeneração do homem. Para Bakhtin, “rebaixar o corpo consiste em aproximá-lo da terra” (BAKHTIN, 1996, p. 19), numa representação do princípio de absorção, morte e sementeira. Por isso, o corpo inacabado se apresenta como resíduo do contato com um mundo degradado, de modo que nada é instável ou perfeito nesse corpo que representa, ainda para Bakhtin, “a quintessência da incompletude” (BAKHTIN, 1996, p. 23). Contudo, diferentemente do filósofo russo, Ba Ka Khosa não abre espaços à ambivalência entre pontos limítrofes como a morte e a vida, o baixo e o alto, o medo e a liberdade, evidenciando a consciência de um período histórico de transformações, mas em que já não há hipótese de grandes transformações.

No que se refere à mundividência moçambicana, o escritor assenta sua escrita na história e também em tradições, como a oralidade expressa no uso constante de provérbios africanos constituídos em diversos diálogos ao longo do texto. Khosa retoma personagens, como Tomás,

de *No reino dos abutres* (2002), cujo discurso também é composto por ditados populares que apontam tanto para suas origens simplórias como para um saber que foi, na altura em que o romance foi escrito, contestado. Assim, através de um trabalho cuidadoso, a articulação da técnica de compor diálogo através de provérbios cria um sistema de encaixe natural, como em “a cabra não pare no meio do rebanho” (KHOSA, 2005, p. 37), “a boca é o escudo do coração” (p. 36) e “os bons espíritos nunca entram num corpo sujo” (p. 40). Semelhantemente, o dialogismo estabelecido entre essas obras traz à luz o pensamento de Kristeva de que “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Através de um traço recorrente às suas narrativas, Ungulani Ba Ka Khosa faz diversas associações entre homens e animais, num zoomorfismo degradante que retoma princípios estéticos que os neorrealistas ofereceram às classes oprimidas, nos anos 40. Em *Os Sobreviventes da noite*, a menção constante ao estado de selvageria do homem soa como um brado contra a alienação que grassa numa “terra sonâmbula” em que os seres humanos, estupefatos, contemplam atos de selvageria ou simplesmente os ignoram ao drogarem-se, numa tentativa de esquecimento de tais contradições. Desse modo, temos um desfile de crianças-soldados que habitam um meio em que os sentimentos são postos de lado, o sexo tem conotações meramente carnis e a mulher deixa a posição de companheira para tornar-se depositária do sêmen acumulado em dias de medo, ódio e terror. Num deambular pelo país, homens e crianças “matam numa planície” para “descansarem na savana e comerem na floresta” (KHOSA, 2005, p. 98).

Através da força da literatura, Khosa também cria imagens de um confinamento que não deixam de representar, em meio aos fazedores da chacina, resquícios do sonho de liberdade e das belezas da vida que surgem através de diversas metáforas associadas a pássaros e à liberdade desejada, expressa sem constantes referências ao trinômio entre gaiola, guerra e criança. Através dessas imagens, o escritor entrevê, ainda que de modo um tanto pessimista, uma saída possível para essas crianças através de um processo de recuperação da nação, novamente associada à metáfora infantil e seu pendor para o futuro.

Tal premissa nos parece clara em *Histórias de amor e espanto*, seleção de contos publicados em 1999, mas que foram escritos nos anos 80. As quatro narrativas apontam para um tempo que parece adormecido na memória coletiva, pleno de acontecimentos que só se podem, como afirma Khosa, no posfácio, ser compreendidos à luz do passado (KHOSA, 1999, p. 45). Nele, o escritor afirma que a leitura desses textos achados ao acaso trouxe-lhe à memória personagens como as crianças-soldados, numa visão que se somou à de seus filhos. Foi essa simbiose que fez com que os contos fossem publicados, numa tentativa de revisão do passado para uma nova projeção do futuro.

Por essa razão, ao fazer dialogar ficção e história, Pepetela e Ungulani Ba Ka Khosa relacionam-se com uma gama de narrativas que recontam e conservam a história de seus países, reavivando a memória do leitor para acontecimentos importantes, recuperando as várias realidades para torná-las ficção. Do mesmo modo, ao corroborar a permeabilidade da história, as narrativas metaficcionalis põem em xeque a própria exequibilidade do conhecimento histórico supostamente “autêntico”, ao interrogar, simultaneamente, o conceito de “verdade” absoluta. Afinal, a literatura é, antes de mais nada, um produto artístico cujas raízes estão fincadas no âmbito social (SEVCENKO, 2003, p. 126).

Between revolution and childhood, metaphors of the nation

ABSTRACT

War is a relevant part of Portuguese speaking African countries, in such a way their literature is centered in childhood and youth as a metaphor associated to the nation or, literally, to soldiers. This text focuses on pre and post colonial aspects of Angola and Mozambique, starting from identity, dialogues and ruptures based on texts by Pepetela and Ungulani Ba Ka Khosa.

Keywords: Childhood. Youth. War. National Identity. Pepetela. Ungulani Ba ka Khosa.

Nota explicativa

* Professor Adjunto do Instituto de Educação, Letras, Artes e Humanidades da UNIGRANRIO

Referências

- ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002.
- ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993.
- ANDRADE, Costa. *Literatura angolana (opiniões)*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BA KA KHOSA, Ungulani. *Histórias de amor e espanto*. Maputo: INLD, 1999.
- _____. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Imprensa Universitária, 2005.
- _____. *No reino dos abutres*. Maputo: Imprensa Universitária, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. São Paulo; Brasília: Editora UnB; Hucitec, 1996.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas, literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- DUTRA, Robson. "Ungulani Ba Ka Khosa, ou quando a inteligência se torna inimiga do poder". In: SECCO, Carmen Tindó; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil – letras em laços*, volume 2. Yendis: São Paulo: 2010.
- JAMESON, Fredric. *O Inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1962.
- MACHEL, Graça. Impact of armed conflict on children. Disponível em: www.unicef.org/graca.
- MATA, Inocência. *Ficção e história na obra de Pepetela – dimensão extratextual e eficácia*. Tese (Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002.
- PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções*. Porto Alegre: Editora da Puc-RS, 2002.
- PEPETELA. *As Aventuras de Ngunga*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].
- _____. *Mayombe*. Lisboa: Caminho, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão – tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHAVIT, Zohar. *Poética da Literatura para Crianças*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

TRIGO, Salvato. *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1977.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso – ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EdUSP, 2001.