

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Cleonice Aparecida Machado de Freitas

**A ENCENAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL MOÇAMBICANA EM *PALESTRA
PARA UM MORTO*, DE SULEIMAN CASSAMO**

Belo Horizonte
2012

Cleonice Aparecida Machado de Freitas

**A ENCENAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL MOÇAMBICANA EM *PALESTRA
PARA UM MORTO*, DE SULEIMAN CASSAMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Terezinha Taborda Moreira

Belo Horizonte
2012

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F866e Freitas, Cleonice Aparecida Machado de
A encenação da identidade cultural moçambicana em *Palestra para um morto*, de Suleiman Cassamo / Cleonice Aparecida Machado de Freitas. Belo Horizonte, 2012.
99 f.

Orientadora: Terezinha Taborda Moreira
Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Cassamo, Suleiman, 1962- - Palestra para um morto - Crítica e interpretação. 2. Literatura moçambicana (Português). 3. Oralidade na literatura. 4. Identidade cultural. 5. Memória coletiva. 6. Intertextualidade. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(679)-3

Ficha catalográfica elaborada por Fabiana Marques de Souza e Silva - CRB 6/2086

Cleonice Aparecida Machado de Freitas

**A ENCENAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL MOÇAMBICANA EM *PALESTRA
PARA UM MORTO*, DE SULEIMAN CASSAMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof^a. Dr^a. Terezinha Taborda Moreira (Orientadora) – PUC Minas

Prof^a. Dr^a. Maria Nazareth Soares Fonseca – PUC Minas

Prof^a. Dr^a. Elzira Divina Perpétua – UFOP

Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2012.

À minha mãe, Cleuza Machado, que me ensinou a sonhar e me instiga, a cada dia, a querer ser uma pessoa melhor.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, porque sei que, sem Ele, eu não conseguiria trilhar os caminhos que me trouxeram até aqui. Obrigada, Senhor, por ter cuidado de mim durante este processo.

À minha mãe, Cleuza Machado, e ao meu pai, José Machado, pelo amor e apoio incondicionais a mim dedicados. Vocês são os maestros que regem a minha vida.

Aos meus irmãos: Cleidiano, Roney e Ronaldo, pelas palavras de incentivo, pela paciência dispensada a mim, enfim, por serem os melhores irmãos do mundo.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Terezinha Taborda Moreira, que não só me apresentou às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – no ano de 2007 – como também me acompanha enquanto trilha os caminhos dessas literaturas, incentivando-me e, quando desvio um pouco do caminho que escolhi, impulsionando-me a reelaborar as trilhas por que ando.

À agência de fomento CAPES, por custear meus estudos durante um ano.

Ao amigo Flávio, por estar sempre presente. Saiba que a sua presença faz toda a diferença na minha vida.

Ao Vereador Eutair, pelo apoio e pelos ensinamentos acerca da importância da Educação.

Ao amigo Felício, pelo carinho e por me lembrar, durante todos os dias da minha vida, de que eu posso realizar os meus sonhos.

Ao amigo Leonardo, por ser um amigo que compreende o que eu falo e, principalmente, o que eu não consigo dizer. A sua presença faz com que a minha vida seja mais feliz. Obrigada por existir.

Ao amigo Rodrigo, sinônimo de companheirismo e fidelidade.

À amiga Gabriela, por ser o meu “trevinho da sorte”.

Ao amigo Luis Fernando, pela paciência de me ajudar com a formatação deste trabalho.

A todos os amigos que não foram nomeados aqui, mas que eu considero como a família que Deus me permitiu escolher.

Aos professores e amigos do curso de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, pelos ensinamentos transmitidos.

*Preciso ser um outro
para ser eu mesmo.*

*Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta.*

Sou pólen sem insecto.

*Sou areia sustentando
o sexo das árvores.*

*Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro.*

*No mundo que combato morro
no mundo por que luto nasço.
(Mia Couto, 1999).*

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar de que modo o romance **Palestra para um morto**, de Suleiman Cassamo, encena uma proposta de identidade cultural moçambicana. Para isso, faz-se uma breve explanação sobre o arcabouço teórico que endossa a noção de que os estudos concernentes ao hibridismo cultural sejam importantes para se pensar a constituição das identidades. E, em seguida, realiza-se uma análise do romance do escritor moçambicano que privilegia o destaque de como se dá, nesta obra, a relação entre a escrita e a oralidade. Essa análise é feita a partir de dois eixos: o primeiro analisa como se dá a constituição do “eu” e do “tu” na narrativa e averigua a manifestação da oralidade na estrutura do gênero de **Palestra para um morto**; o segundo cuida de apontar outros meios a partir dos quais a oralidade se presentifica no romance. Posteriormente, analisa-se como se desvela o contato entre culturas no âmbito literário, estabelecendo uma relação intertextual entre o romance moçambicano e outras duas obras, a saber: **Divina comédia**, de Dante Alighieri, e **Pedro Páramo**, de Juan Rulfo. Passada essa etapa, discutem-se algumas estratégias narrativas por meio das quais a relação entre a memória e identidade foi evidenciada na obra estudada.

Palavras-chave: Literatura moçambicana. Suleiman Cassamo. Memória. Identidade cultural.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze how the romance **Palestra para um morto**, by Suleiman Cassamo enacts a proposed Mozambican cultural identity. For this, it is made a brief explanation of the theoretical framework that endorses the notion that the studies concerning the cultural hybridity is important to think about the constitution of identities. And then there is a review of the Mozambican writer's novel that privileged the highlight that he gives, in this work, to the relationship between writing and orality. This analysis is based on two axes: the first focused on analyzing how is the constitution of the "I" and "thou" in the narrative and to investigate the manifestation of orality in the structure of the genre of **Palestra para um morto**; the second cared to point out other means from which orality becomes present in the novel. Subsequently, we analyzes how it unfolds the contact between cultures within literary, establishing an intertextual relationship between the Mozambican and two other novel works, namely: **Divina comédia** by Dante Alighieri, and **Pedro Páramo** by Juan Rulfo. Passed this stage, it is discusses some narrative strategies through which the relationship between memory and identity was evident in the studied work.

Keywords: Mozambican Literature. Suleiman Cassamo. Memory. Cultural identity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A ORALIDADE EM CENA.....	16
2.1 Negociações identitárias: a escrita rasurada pela oralidade.....	20
2.2 Romance tecido com os fios de uma palestra.....	24
2.3 As formas oralizantes do discurso.....	34
3 DIÁLOGOS POSSÍVEIS.....	46
3.1 Divina palestra	48
3.1.1 <i>No meio do destino tinha duas mulheres</i>.....	54
3.2 O protagonismo da morte	59
3.3 (En)caminhar(-se).....	69
4 CAMINHOS DA MEMÓRIA	71
4.1 As flutuações da memória.....	74
4.2 Representações do passado: narrativas de identidade.....	79
4.3 Depois do trauma: a rearrumação da memória	85
4.4 O testemunho como uma modalidade da memória	88
5 CONCLUSÃO.....	92
REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Durante o período colonial, Moçambique foi submetido à imposição cultural de Portugal e todas as manifestações culturais que pudessem, aos olhos da metrópole, caracterizar as tradições autóctones daquele país, eram reprimidas. Por isso, quando os portugueses diziam que “‘Moçambique só é Moçambique porque é Portugal’, pretendiam, com essa fala, negar qualquer organização social africana fora do quadro do poder formal colonial”. (MAGODE, 1996, p. 19 – grifos do autor). Assim, Portugal procurava fazer uma espécie de apagamento das etnias e defender uma unidade que, embora na prática fosse inexistente, era ideologicamente necessária para a manutenção dos propósitos coloniais.

Na época das lutas pela independência, lideradas pela Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO –, foi impulsionada a vertente da defesa do nacionalismo. Nesse contexto, destaca-se a produção de uma literatura nacionalista em Moçambique. Os representantes dessa literatura, em sua maioria, eram ativistas do movimento de independência. Estimulados pelo ideal de um país livre, eles produziam obras que tinham, como objetivo, “comunicar uma mensagem de cunho político e, algumas vezes, partidário. Sobressaem-se, do ponto de vista estético, as obras **Portagem** (1956), de Orlando Mendes, e **Silêncio escancarado** (1982), de Rui Nogar”. (FONSECA; MOREIRA, 2007, p. 51).

Desde 1975, quando Moçambique conseguiu sua independência política de Portugal – passando pelo período da guerra civil, que acabou em 1992 – até os dias atuais, a tônica da literatura de muitos escritores tem sido a da (re)construção de uma identidade cultural moçambicana, uma vez que o debate sobre a identidade cultural ainda está em voga. Destacam-se, como escritores dessa vertente da literatura moçambicana, Ungulani Ba Ka Khosa, Mia Couto, Luís Carlos Patraquim, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo, Lília Momplé, e mais recentemente, João Paulo Borges Coelho.

O fato de Moçambique ter passado por um longo período colonial deixou marcas visíveis, física e psicologicamente, nos seus habitantes e interferiu, diretamente, nas noções identitárias desse país, que são formadas a partir de um processo de trocas culturais que, para estudiosos como Rita Chaves, “vão se dar durante um longo período sob o signo da tensão e do conflito”. (CHAVES, 2003, p. 205). E esses conflitos, físicos ou não, deixam transparecer um cenário de destruição. Essa destruição é, para muitos escritores, matéria de construção do texto literário, uma vez que eles, a partir do cenário de destruição, constroem suas obras.

Para falar da identidade cultural de Moçambique, talvez fosse mais justo, tendo em vista a diversidade étnica e cultural do país, pensar em “identidades”. Entretanto, para se operacionalizar a análise, é necessário fazer um recorte que privilegie a noção de identidade como

o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar” (HALL, 2005, p. 111-112 – grifos do autor).

Nessa perspectiva, a da identidade como ponto de sutura, pretende-se analisar o romance **Palestra para um morto**, de Suleiman Cassamo, inserindo-o em um contexto no qual a escrita representa e apresenta as identidades constituintes de Moçambique no período pós-independência.

Ressaltar a perspectiva sob a qual a identidade será analisada por nós faz-se necessário por entendermos, conforme Hall (2005), que as identidades são construídas dentro do discurso, em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Assim, procuraremos nos deter em uma leitura da constituição da identidade cultural moçambicana no pós-independência.

A opção pelo termo “pós-independência” em detrimento do termo “pós-colonial” se deve ao fato de que a segunda expressão, conforme Mata (2006), passa a perigosa impressão de que os conflitos estruturais decorrentes do período colonial estão liquidados, mas não estão, como podemos perceber em diversas passagens da obra de Suleiman Cassamo. Dentre elas, é importante ressaltar a condição de subalternidade da mulher, vigente nos tempos coloniais e reiterada no pós-independência, como vemos na personagem Biana, que, conforme o texto, é vista como propriedade do seu pai, que lhe viola os direitos e a sexualidade ao se deitar com ela e, posteriormente, entregá-la a outro homem como se negocia mercadoria, por meio da prática do lobolo.

Diante disso, parece-nos um tanto quanto confuso utilizar o termo pós-colonial quando percebemos que ainda encontramos, não só em Moçambique, mas em outros países africanos que foram colonizados, a reiteração de práticas que remetem ao período colonial. O país tornou-se independente, entretanto, o processo de descolonização é mais demorado. Por isso, acreditamos que desvelar, em **Palestra para um morto**, os percalços do processo de

descolonização pode nos ajudar a visualizar como o romance delineia uma imagem identitária do homem moçambicano no pós-independência. Para isso, é essencial atentarmos para o fato de que a noção de identidade não pode ser analisada sem que passemos pelos caminhos do hibridismo.

Nos primórdios, o hibridismo era um termo exclusivo da Biologia e ganhava relevo devido “à preocupação com a mistura das espécies que aflora em pesquisas e escritos europeus do século XIX”. (COSER, 2005, p. 165). Conforme Coser (2005), a primeira definição de híbrido proposta pelo dicionário Houaiss da Língua Portuguesa aponta para o conteúdo negativo do termo: “animal ger. Estéril, formado pelo cruzamento de progenitores de espécies diferentes; bastardo”. (HOUAISS *apud* COSER, 2005, p. 165). Com o passar do tempo, a ideia de hibridismo desenvolvida pela Biologia foi migrando para outros campos, como o linguístico, o comercial, a crítica cultural, entre outros.

As nuances do hibridismo no terreno cultural são relevantes, sobretudo, para se pensar a identidade. Conforme Stuart Hall, recuperado por Coser (2005), a construção de identidades na pós-modernidade é um processo inevitavelmente em andamento, impuro e híbrido. E, em consonância com Homi Bhabha e Jacques Derrida, Hall ainda postula que o hibridismo não se refere a um sujeito híbrido, formado e assumido como tal, mas ao processo de tradução cultural pelo qual o sujeito é submetido ao entrar em contato com diversas culturas. Isso porque “a articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica”. (BHABHA, 1998, p. 20-21).

Coser explica que, em um processo teórico, ele mesmo híbrido, Bhabha faz uma leitura do hibridismo que passa por diversas áreas do conhecimento, uma vez que recorre a Bakhtin, Freud, Lacan, Derrida e Foucault:

partindo de Bakhtin, Freud, Lacan, Derrida e Foucault para analisar o jogo de poder e o encontro entre colonizador e colonizado, Bhabha abandona a visão da sociedade e da cultura entrincheirada em dicotomias e posições antagônicas para defender um “terceiro espaço” ambivalente e fluido onde identidades e relações seriam construídas. Busca o termo híbrido em Mikhail Bakhtin, que o aplica à análise da linguagem no romance. Para Bakhtin, hibridação vem a ser a mistura ou encontro de duas linguagens sociais diversas dentro do mesmo enunciado. Bhabha prefere utilizar o conceito para identificar a estratégia ou discurso de negociação em condições de desigualdade e antagonismo político. Segundo ele, abre-se aí um espaço para o subalterno que não envolve nem assimilação nem colaboração, nem antagonismo aberto. Tal “experiência intersticial” abre possibilidades para que os grupos minoritários construam suas “visões de comunidade” e apresentem suas próprias versões de “memória histórica” (COSER, 2005, p. 173-174 – grifos da autora).

O hibridismo tem sido usado para se pensar a identidade no âmbito dos países africanos no pós-independência. Uma das suas conceituações é proposta por Canclini (2000), para quem o hibridismo é um processo sociocultural no qual as estruturas ou as práticas que existiam de forma separada combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas.

O antropólogo ainda aponta para o fato de que

se falamos da hibridação como um processo a que se pode conectar e que se pode abandonar, do qual se pode ser excluído ou pode subordinar-se, é possível entender melhor como os sujeitos se comportam a respeito do que as relações interculturais permitem harmonizar e o que é inconciliável. Assim se pode trabalhar os processos de hibridação em relação com a desigualdade entre as culturas com as possibilidades de apropriar-se simultaneamente de várias classes e grupos diferentes e, portanto, [refletir] sobre as assimetrias de poder e prestígio. (CANCLINI, 2000, p. 69-70 – grifo meu)¹,

O conceito de hibridismo costuma gerar polêmica, não pelo seu significado em si, mas pelas suas reais aplicações, pois, de acordo com os estudos de John Kraniauskas e Walter Mignolo, citados por Stelamaris Coser, “o hibridismo pode atualmente quase ser, em seu aspecto performático, uma espécie de disfarce ideológico para a reterritorialização capitalista”. KRANIAUSKAS e MIGNOLO *apud* COSER, 2005, p. 180). Nessa linha de raciocínio, Gómez-Peña, também elencado por Stelamaris Coser, “alerta para o perigo de assimilação aos interesses e padrões culturais hegemônicos se a crítica cultural ficar limitada ao elogio da migração e dos cruzamentos”. (GÓMEZ-PEÑA *apud* COSER, 2005, p. 184).

Geralmente, ao falar sobre o hibridismo, os teóricos tendem a postular que da dominação colonial nasceu uma cultura híbrida. Entretanto, como assevera Mata (2006), o hibridismo não é particularidade do contato que se desenrola entre culturas durante o processo colonial.

Não são, pois, apenas nas sociedades marcadas pelo colonial que o agenciamento miscigenante é uma realidade: não será a cultura tchokué um caso de hibridez cultural, mesmo antes da presença europeia? Não é o suaíli uma língua de formação mestiça? Não é o lingala, língua resultante de uma

¹ Tradução livre. No original: “Si hablamos de La hibridación como um proceso al que se puede acceder y que se puede abandonar, del cual se puede ser excluido o al que pueden subordinarnos, es posible entender mejor cómo los sujetos se comportan respecto de lo que las relaciones interculturales les permiten armonizar y de lo que les resulta iconciable. Así se puede trabajar los procesos de hibridación en relación con la desigualdad entre las culturas, con las posibilidades de apropiarse de varias a la vez en clases y grupos diferentes, y por tanto respecto de las asimetrías del poder y el prestigio”.

“mistura” de línguas bantu faladas na região do rio Congo, um caso de criouldade (inter)aficana? E nem é preciso remontar a Kano, Tumbuctu ou a Zaria para saber que cidades africanas pré-coloniais eram já complexas comunidades diaspóricas, sendo, portanto, já multiculturais. (MATA, 2006, p. 7).

Assim, conforme Mata (2006), considerar a hibridez como exclusiva da condição pós-colonial é desconsiderar a dinâmica interna das sociedades africanas e instituir a abertura cultural como algo que só pertence aos espaços do centro.

Nessa perspectiva, ganha respaldo uma via de mão única, ou seja, uma noção de que apenas os países que foram colonizados sofreram influência cultural da metrópole e que esta se isentou de quaisquer influências advindas da colônia – o que reforça a legitimação de hegemonias e desconsidera as estratégias de sobrevivência cultural empreendidas pelos colonizados, como, por exemplo, a *griotização* da língua portuguesa que, neste trabalho, será também lida como a *griotização* do processo narrativo. Essa linha de raciocínio é possível, uma vez que

na retomada dos modelos nacionais, a tradição oral vai funcionar como mecanismo transformador dos novos padrões estéticos. O desvio da norma e a nota dissonante – tão caros à modernidade – são conseguidos com o traço dessa nova fala ficcional, griotizada e griotizante, que é tanto letra quanto voz e gesto. (PADILHA, 2007, p.175).

Com isso em mente, o hibridismo será considerado por nós, na perspectiva de Mata (2006), como um efeito de tradução de um processo dialógico, no qual tanto os valores culturais da metrópole quanto os da colônia lutam para existirem e, em último caso, coexistirem, enquanto um processo não pacífico de elaboração das tensões causadas pelas diferenças.

Visto pela égide do trânsito, o hibridismo pode ser útil para que se leia o processo de construção da identidade cultural moçambicana. Assim, a partir da noção de hibridismo como agenciador do processo de construção da identidade cultural, pretende-se estudar a conformação da moçambicanidade em **Palestra para um morto** a partir dos seguintes aspectos: o processo híbrido de criação do romance, que resulta da relação entre a oralidade e a escrita; a intertextualidade e o trânsito da memória.

No primeiro capítulo, “A oralidade em cena”, buscar-se-á, em um primeiro momento, analisar a relação entre a oralidade e a escrita e demonstrar qual é a importância dessa relação para a constituição de uma identidade cultural de Moçambique, que também será nomeada,

nesta dissertação, como moçambicanidade. Posteriormente, far-se-á um estudo das especificidades do gênero textual romance, apontando como o texto de Suleiman Cassamo se apropria de características do gênero oral palestra em sua constituição, encenando uma relação direta entre a oralidade e a escrita.

No início do capítulo seguinte, “Diálogos possíveis”, constar-se-á uma breve discussão sobre a intertextualidade, e explicar-se-á como ela contribui para um processo de produção gerador de um texto híbrido. Nessa perspectiva, a leitura intertextual do romance será feita, inicialmente, por meio da análise do diálogo entre **Palestra para um morto**, de Suleiman Cassamo, e o poema épico **Divina comédia**, de Dante Alighieri. Tal análise iniciar-se-á com a comparação entre os aspectos estéticos das duas obras e depois será focalizada nas duas personagens femininas que ganham um certo destaque nestas obras: Biana, no romance do moçambicano, e Beatriz, no poema do italiano. Nesse ponto do estudo, abordar-se-á, também, o diálogo existente entre o quinto capítulo/ciclo do romance do escritor moçambicano e o poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade.

Passada essa etapa, estudar-se-á como se efetiva o intertexto entre os romances **Palestra para um morto**, de Suleiman Cassamo, e **Pedro Páramo**, escrito por Juan Rulfo. Essa leitura pautar-se-á, dentre outros aspectos, pela filiação das duas obras ao realismo mágico. Na conclusão do capítulo, versar-se-á sobre o fato de os personagens das três obras elencadas no capítulo empreenderem, no *lócus* textual, uma espécie de viagem que objetiva o encontro com a identidade.

No terceiro capítulo, “Caminhos da memória”, inicialmente procurar-se-á mostrar que **Palestra para um morto** é narrado a partir da mobilidade, o que alegoriza a própria constituição da identidade cultural moçambicana, que se dá pelo trânsito. Em um segundo momento, este trabalho deter-se-á na conceituação da memória e na sua importância para a constituição da identidade. A partir disso, intentar-se-á fazer uma análise das memórias recuperadas pelo narrador do romance moçambicano nos sete capítulos/ciclos da obra. Então apontar-se-á para a noção de que o processo de constituição da identidade moçambicana pode ser melhor trabalhado se as memórias do trauma, isto é, dos períodos de guerra – colonial e civil – pelos quais o país passou, forem narradas e, por esse meio, serem ressignificadas.

2 A ORALIDADE EM CENA

A moçambicanidade tem seus contornos definidos a partir da necessidade de se criar uma nação moçambicana, no pós-independência, e de se criar uma literatura que desse conta do arcabouço cultural dessa nação. Para Macedo e Maquêa,

a questão passava a habitar o interior da literatura na configuração de elementos de natureza exterior vinculados à política e à cultura, que deveriam responder a essa pesquisa dessa inquietação que na época era quase de toda a gente moçambicana, colocando em interação uma tradição cultural africana fortemente enraizada na oralidade naquelas sociedades com uma outra, europeia, fortemente resguardada pela “autoridade da escrita”. (MACEDO e MAQUÊA, 2007, p. 20 - grifos das autoras).

Diversos escritores optam, no pós-independência, por produzir uma literatura que busca rememorar, no processo de enunciação de suas obras, a essência do *modus vivendi* moçambicano, sem perder de vista o projeto de nação moçambicana que vigorava nos ideais revolucionários que nortearam os movimentos pela libertação do país. Ideais que, no pós-independência, são ameaçados pelos entraves de se construir uma unidade cultural a partir de uma diversidade de culturas. Assim,

o projeto revolucionário, que havia fomentado a luta pela independência e o seu sucesso mostrava-se incapaz de assegurar o sonho dos que viviam no novo Estado moçambicano. Era preciso criar uma *nação*, como já se tinha sonhado nas lutas de libertação nacional e em nome da qual muitas coisas já tinham sido feitas. O sonho engendrado por aquelas lutas, tanto em Moçambique quanto em Angola, representava mais um olhar em perspectiva que uma realidade, já que o jovem país não tinha a unidade exigida, ainda que toda a unidade seja ilusória, para a constituição da Nação, fosse política, fosse cultural. A pluralidade de culturas que foram recortadas pela empresa colonial dificultava mesmo a ideia de nação no sentido de uma “comunidade imaginada”, conforme Anderson (1989) definiu. (MACEDO e MAQUÊA, 2007, p.21 – grifos das autoras).

A instauração de um “como contar” a passagem de Moçambique colonial para Moçambique nação no texto literário confere um destaque ao romance **Palestra para um morto**, escrito pelo moçambicano Suleiman Cassamo. Essa obra é marcada por uma proposta de representação da moçambicanidade que ocorre por meio da retratação de uma ambientação social que remete ao cotidiano dos moçambicanos, bem como pela manifestação de uma linguagem na qual a língua ronga irrompe pela língua portuguesa. Esse processo aponta para uma escrita em que “valores da tradição oral moçambicana convivem com valores

contemporâneos, adquiridos a partir da colonização, da guerra, enfim, dos eventos históricos que definem o multiculturalismo em Moçambique.” (MOREIRA, 2005, p. 31).

Rasurar a língua portuguesa para imprimir nela as marcas culturais de Moçambique corresponde a um processo de criação literária híbrido, por meio do qual se busca, ao mesmo tempo, tematizar o conflito entre sistemas linguísticos diferentes, a escrita – o português escrito – e a oralidade – as línguas orais –, e evidenciar a presença do “outro” no discurso moçambicano.

Ao mesmo tempo em que buscava o processo revolucionário, de um lado, preservar as línguas nacionais, assegurando-lhes espaços concretos de fala, também se fazia necessário operacionalizar meios que garantissem um domínio mais eficaz da língua da colonização, base da expressão literária que visava ao atingimento dos dois públicos. O plurilinguismo dessa literatura me parece de novo revelar o movimento nos dois sentidos, ou seja, na busca da originalidade da cultura autóctone e na manutenção da língua da colonização, marca da presença cultural do outro. (PADILHA, 2007, p. 175-176).

Nesse processo, o escritor busca não somente resgatar a identidade cultural moçambicana, como também busca imprimir, no seu texto, elementos que nos remetam a uma espécie de memória moçambicana.

No primeiro dos sete capítulos/ciclos de **Palestra para um morto**, “Do espetáculo inesquecível do homem a crescer do chão como nunca crescem os cogumelos”, o narrador relata a surpresa de um pastor de cabras ao encontrar-se com um morto. Inicialmente, a identidade do pastor de cabras não é mencionada. A preocupação inicial do narrador é contar – e mostrar – o morto emergindo do chão e da própria narrativa.

No início, massa ilegível, árvore ébria de vento, boi à cuca da manada, burro apontado contra a colina, a vir sem nunca vir, animal de patas e asas, homem no burro ou menino montado nos ombros de seu pai?, bicharrão alado e disforme que finalmente virou eles, os dois ainda um, na lonjura que rouba o lume dos rostos, para logo sumir na base da colina, e o pequeno pastor esperando cá em cima, ele que viveria sem achar jeito de contar coisa tão incrível, e afinal era o dia da sua desgraça (CASSAMO, 1999, p. 19).

Desde a primeira vez em que aparece na narrativa, o morto não tem uma identidade definida. Ele não é, ao contrário de outras personagens de quem o narrador nos fala, sequer nomeado, assim como o narrador também não é nomeado.

No livro **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**, ao analisar o missoso “O rei dos bichos”, a teórica Laura Padilha percorre o processo de individuação do personagem principal que, inicialmente, não foi nomeado, mas no fim, “deixa de ser o caçula sem nome e se faz o ‘senhor rei de Ngola’” (PADILHA, 2007, p. 71). Conforme Laura Padilha, “o nomear-se denuncia sua plena integração ao mundo, pois, como ensina Ndaw, dizer o nome é ‘ato pelo qual um homem conclui um verdadeiro pacto de paz e de fraternidade’”. (PADILHA, 2007, p. 71).

Nessa perspectiva, a não nomeação das duas personagens em torno da qual o romance **Palestra para um morto** se constrói pode ser lida de modo que se entenda que a identidade dessas personagens, assim como a identidade cultural de Moçambique no pós-independência, encontra-se em reconfiguração, não está bem definida.

No segundo capítulo/ciclo do livro, “Eventual explicação do morto incógnito”, o narrador, utilizando-se de um realismo que choca, conta detalhadamente ao morto como o corpo dele estava em um estado de penúria quando foi encontrado. O cadáver estava “cheio de bichos, unhas de fera, e mais desses cabelos crescidos do estrume do próprio corpo”. (CASSAMO, 1999, p. 27).

O narrador ainda era muito jovem, um “pequeno pastor de cabras” (CASSAMO, 1999, p. 27), quando encontrou o cadáver que guardava o fantasma que, posteriormente, o assustara a ponto de fazê-lo perder as cabras do tio. Foi preciso que ele vivesse muitos anos para conseguir fazer uma leitura da vida e da morte do fantasma que o acompanharia durante boa parte de sua vida. Intrigava-o e, certamente intriga aos leitores, o motivo da morte do corpo que cruzou o seu caminho.

Muito tempo depois de crescido o capim na tua campá, alguma coisa dentro de mim, dessas cintilações como se Deus alumiasse dentro da gente, havia sempre de insistir no Makalanhana. Mas foi preciso viver este tempo todo, até aqui, para esclarecer –, como direi?, a tua morte ou a tua vida? (CASSAMO, 1999, p. 22).

O narrador sugere que o incógnito morto tenha sido vítima de um comboio – “tinha o comboio acabado de apitar, e logo o baque” (CASSAMO, 1999, p. 28) – mas ele não tem certeza disso. As certezas que existiam antes que ele encontrasse o morto foram esvaziadas, reconfiguradas pela figura do morto em sua vida. Esse processo não ocorreu de forma pacífica, o que se pode evidenciar por meio do aparente desprezo com o qual o narrador se refere ao morto, em diversas passagens do texto, como, por exemplo, no momento em que o

morto é definido como “porco de pau a fossar no chão”. (CASSAMO, 1999, p. 28). Alguma coisa no morto parecia fazer com que o lado cão do narrador, o lado raivoso, se sobressaísse.

Assim, aquele cão que o narrador acreditara que estivesse ao lado do morto, quando o vira pela primeira vez, pode, de certa forma, alegorizar a própria relação que seria estabelecida entre o morto e o narrador com o passar dos anos. Ao mesmo tempo, pode acentuar os silêncios que pairavam sobre eles. Ao palestrar para o morto, o narrador faz uso, simultaneamente, da racionalidade do homem e da irracionalidade do cão, por assumir um tom de voz que dá novos contornos aos silêncios quando fala agressivamente.

No sétimo capítulo/ciclo do romance, quando está quase encerrando a palestra, o narrador se veste dessas duas faces da moeda, a racionalidade e da irracionalidade, como se pode perceber no trecho:

me desculpe a profusão, ainda arrisco ficar entre a clareza e a confusão. É que isto pede rigor. Mas sou obrigado a pegar nas pequenas coisas simples, em bichos e em objectos que um dia encheram a tua vista, pego neles até o coração me garantir que daí, nessa outra vida, ou me entendes de verdade ou então continuas burro, e assim sendo, além de a culpa não ser minha, não há saída. (CASSAMO, 1999, p. 79).

Primeiramente, ele relativiza a sua posição como um narrador que “arrisca ficar entre a clareza e a confusão” (CASSAMO, 1999, p. 79). Posteriormente, ele ataca o morto, insinuando que depois de tudo o que lhe contou, durante todos os ciclos da palestra, se ainda não tiver aprendido nada, ele “continua burro” (CASSAMO, 1999, p. 79).

É ainda neste capítulo/ciclo que o narrador descreve o processo de criação do mecanismo que usaria para se enterrar com o morto, seu interlocutor. Ao fazê-lo, temos a figuração de uma forte presença metalinguística na obra, uma vez que as atitudes tomadas em relação à construção desse mecanismo nos remetem às atitudes tomadas no ato da escrita, como se pode observar em:

malha, indecifrável labirinto, remoinho de linhas, os primeiros esboços eram mais bruma que sol, ilegível imagem. A cada revelação, pulo e traço, apago e volto a traçar. O impreciso foi dando lugar ao fiável contorno. Mas foi preciso rebarbar, abafar despistes, sacar esta e botar aquela linha, e só então ver aparecer o alado caixão, o tripé, e a cova escura na base do tripé, para finalmente ter a dádiva da iniludível visão do mecanismo, nave do teu definitivo despacho. (CASSAMO, 1999, p. 84-85).

A construção do mecanismo criado pelo narrador para enterrar o morto faz alusão ao próprio ato da criação literária de **Palestra para um morto**, no qual os pulos e traços que realiza na língua constituem artifícios estéticos essenciais para a construção do romance.

2.1 Negociações identitárias: a escrita rasurada pela oralidade

No processo histórico de dominação, a escrita tornou-se a lei e a sentença, pois, enquanto representação do poder, ela era privilégio de alguns e fixava a representação hierarquizada do colonizador. Ao falar sobre a passagem da civilização da voz para a civilização da escrita, Paul Zumthor observa que “substituir as ordens que se fazia proclamar em praça pública pelos textos que têm força de lei equivale evidentemente a fazer da escrita um instrumento de poder” (ZUMTHOR, 2005, p. 110). E esse instrumento de poder é um dos trunfos que persiste ao longo dos séculos e tem papel efetivo no processo de colonização.

Se a oralidade é inseparável do movimento do corpo, pois o que é dito inscreve-se na postura do corpo e o dito e o corpo formam um todo, a escrita exige a imobilidade, pois para que a escrita aconteça, é preciso que o corpo repouse, crie a pausa, fique pousado e não acompanhe o fluxo do dito, isto é, “há uma ruptura em relação ao corpo”. (ZUMTHOR, 2005, p. 109). Passar da oralidade à escrita significa, portanto, segundo Zumthor (2005), imobilizar o corpo, submetê-lo, possuí-lo. É isso que implica impor a escrita aos povos dominados/colonizados.

Edouard Glissant, no seu livro **Introdução a uma poética da diversidade**, ao desenvolver sua teoria sobre a “estética da relação” opõe-se a um humanismo universalizante e redutor porque, para ele,

a relação verdadeira não é do particular com o universal, mas do Lugar com a totalidade-mundo, que não é o totalitário, mas sim o seu contrário em diversidade. O Lugar não é um território: aceitamos dividir o lugar, nós o concebemos e vivenciamos dentro de um pensamento de errância. Entretanto, nós o defendemos contra toda e qualquer desnaturação. (GLISSANT, 2005, p. 125).

Assim, a poética da relação substitui o sistema unificador imposto pela escrita por uma proposta de diálogo entre culturas, expresso por uma escritura literária atravessada pela oralidade, que rasura a escrita. As palavras de Glissant espelham a relação entre a escrita e a cultura oral moçambicana, uma vez que o lugar que os textos literários moçambicanos – aqui representados por **Palestra para um morto** – reivindicam é, antes do físico, o cultural.

Glissant ainda ressalta que

uma Poética da Relação não supõe, imediatamente e de maneira harmoniosa, o fim das dominações. Penso que sempre haverá tentativas de dominação, mas que a maneira de resistir se transformará. Penso que no contexto da mundialização as formas de resistir se transformarão. (GLISSANT, 2007, p. 127).

Uma dessas formas de resistir está em compreender a relação existente entre a escrita literária e a paisagem local, com o modo de ser local, a partir do qual se elaboram negociações identitárias que podem ser emancipatórias, enraizando rizomaticamente a sua comunidade no seu entorno geo-histórico político. Entretanto, há de se ter o cuidado para, nesse exercício, não fazer uma leitura alienante e redutora da realidade que se procura retratar, mas antes procurar situar a paisagem local na paisagem universal.

Para Glissant, na expressão dos povos, isto é, na sua “linguagem”, há margem para uma exploração da relação da oralidade e da escrita dentro da própria escrita. E é essa dialética da oralidade e da escrita que constitui a irrupção das culturas da oralidade na Modernidade. As comunidades que emergem do trauma da colonização são mais sensíveis à dialética entre oralidade e escrita, à qual, para Edouard Glissant, está associado o destino das línguas. Para ele, é necessário captar o

imaginário da Relação acrescido do tratamento dos rastros/resíduos das condições iniciais, da imprevisibilidade e deste novo tecido que precisa ser criado, que não corresponde mais ao reflexo da essência mas à rede das relações, da relação com o outro e das relações com as outras culturas. (GLISSANT, 2005, p.109).

O autor e crítico acredita que dessa espécie de multiplicidade infinita de contatos e conflitos das línguas nascerá um novo imaginário da fala humana que transcenderá talvez as línguas elas mesmas, pois não estabelecerá parâmetros que diferenciem as línguas considerando umas superiores às outras.

Glissant não postula que uma Poética da Relação possa significar o fim das dominações. Para ele, sempre haverá tentativas de dominação, mas um dos méritos da Poética da Relação reside, justamente, na ideia de se transformar a maneira de resistir.

Em consonância com as ideias de Glissant está a de uma antropologia da mobilidade, defendida por Marc Augé. Para ele, “é preciso aprender a sair de si e de seu entorno, a compreender que é a existência do universal que relativiza as culturas e não o inverso”.

(AUGÉ, 2010, p.109). Por isso, o antropólogo ainda ressalta que “é preciso sair do cerco culturalista e promover o indivíduo transcultural, que, adquirindo o interesse por todas as culturas do mundo, não se aliena em relação a nenhuma delas” (AUGÉ, 2010, p. 109).

Assim, a emergência e a confluência das culturas e das línguas na cena do mundo, o desenvolvimento tecnológico das comunicações, o multilinguismo e o multiculturalismo – em contraposição ao monolinguismo e à ideia de cultura singular, particular – configuram a dialética da oralidade e da escrita como uma grande diversidade de jogos e negociações político-culturais, e não somente linguísticas. E a escrita literária dos escritores e poetas comprometidos com o seu lugar cultural é perpassada por essas negociações e conflitos que, por sua vez, transformam os próprios processos da escrita literária.

No que tange ao lugar cultural da escrita, é importante ressaltar que, nos países africanos de língua portuguesa, as literaturas operam com um conteúdo sócio-político-cultural que abarca os conflitos resultantes do processo de independência tardia, a luta pela inserção no capitalismo contemporâneo e, ao mesmo tempo, a necessidade de preservar as tradições culturais. A esse respeito, Laura Padilha afirma, em entrevista concedida à Revista **Crioula** em 2007:

A questão é complexa. Vamos tentar dividir em duas partes. O texto oral é sempre um texto em que predomina o caráter pedagógico, como ocorre, por exemplo, na *Iliada* e na *Odisséia* de Homero. Esta é uma marca da tradição oral: tentar manter a memória dos grupos em que não há o registro escrito e, com isso, manter a sua face simbólica. Já disse Todorov sobre *Sherazade*: “Contar para não morrer”. Acho esta metáfora importantíssima. Assim como o contar impede a morte física de *Sherazade*, também ele impede a morte cultural dos vários grupos afastados do registro escrito, e não só. Ora, as literaturas contemporâneas africanas insistem, por sua vez, em reforçar seu conteúdo ideológico, marca da oralidade, operando, assim, com o conteúdo sócio-político-cultural, no sentido por vocês posto. E, para reforçá-lo ainda mais, buscam, com o manancial oferecido pela voz, criar um corpo literário em diferença. Continua, pois, a fazer sentido o que o imaginário percebe como sendo a força do legado antigo, daí Manuel Rui, por exemplo, afirmar: “Quando chegaste mais velhos contavam histórias. Tudo estava no seu lugar. A água, o som [...]. O texto oral [...]. E era texto porque havia gesto. [...]. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto”. Não se deve esquecer, também, que houve um momento, depois da chegada da escrita e de sua apropriação pelos africanos, em que se fez necessário buscar outros modelos, pelos quais o projeto literário se pudesse afirmar e consolidar como alteridade, pois, só assim, poderiam ser enfrentados os paradigmas formais e temáticos impostos pelo colonizador. A tradição, que circulava pela voz, foi, em certa medida, incorporada ao texto escrito, não só por seu sentido ético de resistência, mas por sua própria dimensão estética como produção imaginária. É claro que nenhuma tradição é cristalizada. Toda tradição é transformada, já que ninguém pode simplesmente voltar ao passado. Não se trata disso. A tradição é mutante, migrante e, por isso mesmo, ela caminha, ganhando outra face, outras formas de expressão.

Sendo o mesmo, a tradição já é irredutivelmente um outro, porque o que se conta já é parte de um presente que ela ajudou a construir. É traço mais que engessamento. (CRIOULA, 2007, p. 4).

A partir do raciocínio de Laura Padilha, depreende-se algo característico do modo de os escritores africanos de língua portuguesa fazerem literatura no pós-independência. Eles optam por uma escrita que, ao mesmo tempo, recria a tradição no âmbito textual e aponta para caminhos da transformação da tradição.

Situando a questão de como os escritores trabalham com a oralidade e a escrita no contexto de Moçambique, país que passou por um longo processo de dominação colonial, a estudiosa de literaturas africanas Terezinha Taborda Moreira aponta para o fato de que diversos escritores moçambicanos, dentre eles Suleiman Cassamo, “fazem tropeçar a língua portuguesa para dela extrair sonoridades e visões de Moçambique”. (MOREIRA, 2005, p. 84). Na esteira de Deleuze e Guattari, a estudiosa afirma que

os autores moçambicanos inventam um *uso menor* da língua portuguesa, eles *minoram* a língua portuguesa criando combinações dinâmicas que a colocam em perpétuo desequilíbrio. Os autores moçambicanos fazem a língua portuguesa fugir. Fazem-na deslizar. Gaguejar. Bifurcam-na e variam seus termos, segundo uma incessante modulação que imprime, na escrita, lapsos, rangidos, sons, ligações estiradas, precipitações e desacelerações brutais que lhes permitem atingir a performance oral dos contadores de histórias. (MOREIRA, 2005, p. 84 – grifos da autora).

Esse exercício de rasura da língua portuguesa realizado pelos escritores moçambicanos pode ser entendido como uma forma de resistência. O escritor assume a necessidade de utilizar a língua que lhe foi imposta, mas aponta para o fato de que ela não eliminou as línguas nativas. Nessa perspectiva, o romance **Palestra para um morto** é um texto peculiar, que manifesta a adoção de um discurso original, do qual depreende-se uma forma de “saber criar um tornar-se menor” (DELEUZE & GUATARI, 1977, p. 42).

Essa especificidade do romance de Suleiman Cassamo pode ser entendida como uma postura utilizada para a produção de uma literatura menor, que, nos dizeres de Gilles Deleuze e Félix Guattari, é aquela “que uma minoria faz em língua maior” (DELEUZE & GUATARI, 1977, p. 42). Isto é, o escritor moçambicano utiliza a língua do colonizador, a Língua Portuguesa, para externar a sua maneira de pensar, inscrevendo, no texto, a oralidade da cultura tradicional moçambicana e denunciando, por vezes de forma irônica, as mazelas da

sociedade, ao mesmo tempo em que busca imprimir, no âmbito discursivo, a constituição da identidade cultural híbrida do país.

2.2 Romance tecido com os fios de uma palestra

Sabe-se que “O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em cima de tudo aquilo que não está ainda acabado”. (BAKHTIN, 1993, p. 417). Assim, dar vida, por meio da criação ficcional, a um morto, pode ser um modo de refletir sobre a importância da vida, sobre as configurações da vida. Ao falar do morto e para o morto, o narrador fala também dessa terra da qual ele “brota”, Moçambique, e das questões não resolvidas pelas quais ela passa. Questões que nos parecem vestígios de um processo de passagem de Moçambique da situação de colônia de Portugal para a de nação. Eleger o romance para encenar essas questões é assumir que “a arte romanesca pode nos dar outro ponto de vista sobre essas realidades. Ajudar-nos a colocá-las à distância, e esmiuçá-las, a ver as suas astúcias” (HUSTON, 2010, p. 131).

O título da obra **Palestra para um morto** parece-nos um tanto quanto irreverente. À primeira vista, causa estranhamento a ideia de se palestrar – e falar – para e com um morto. Em um segundo momento, se, por intermédio do pacto ficcional, é vencida a questão da verossimilhança, o leitor volta seus olhares para o morto, com o intuito de verificar se ele estabelecerá um diálogo com o narrador.

A palavra “palestra” vem do grego *palaistra* que significa, etimologicamente, o lugar do exercício da luta corporal. Com o passar do tempo, essa palavra foi adquirindo outros significados e, atualmente, caracteriza-se por ser entendida como uma conversa. O viés da conversa permite-nos refletir sobre uma das características marcantes da palestra: ela é feita, essencialmente, para ser falada. Trata-se de um gênero textual pautado pela oralidade e que é envolvido por um certo sentido de praticidade. Nessa perspectiva, é importante ressaltar que o senso prático é, conforme Walter Benjamin, “uma característica de muitos narradores natos”. (BENJAMIN, 1985, p. 200). A noção de praticidade, para ele, é da natureza da narrativa, que

tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1985, p. 200).

A teoria de Benjamin aplica-se ao narrador que, para ele, tem características diferentes do romancista. A interpretação que o ensaísta faz do gênero romance parece inviabilizar quaisquer artifícios romanescos que nos remetam à tradição oral, uma vez que, para ele, “o que distingue o romance de todas as outras formas de prosa é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta.” (BENJAMIN, 1985, p.201). Desse modo, ele considera que o romance “se distingue, especialmente da narrativa” (BENJAMIN, 1985, p. 201), pois o narrador “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. (BENJAMIN, 1985, p. 201). Em contrapartida, o filósofo acredita que “o romancista segrega-se” (BENJAMIN, 1985, p. 201), pois

a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável aos seus últimos limites. (BENJAMIN, 1985, p. 201).

A afirmação de Benjamin é analisada pela estudiosa de literatura africana Rita Chaves no livro **A formação do romance angolano**. Ao estudar a formação do romance em Angola, ela postula que “ao apontar o contato com a oralidade, o texto [o romance angolano] naturalmente fere um dos pontos basilares da estrutura do romance, de acordo com o respeitável crítico alemão” (CHAVES, 1999, p. 85 – grifo meu). Ao contrário do postulado por Benjamin, ela acredita que o romance angolano não rompe com a tradição oral, pois nele “vão convergir situações e estratégias discursivas, intervindo tanto na organização temática quanto na própria concepção de narrador a ser atualizada” (CHAVES, 1999, p. 85). Ela destaca, tomando como base o romance **O segredo da morta**, que

a dualidade [...] reafirma-se enquanto dado constitutivo do próprio gesto de narrar: de um lado, a fidelidade à origem – a tradição oral; de outro, o compromisso com uma dimensão informativa de que o texto precisa se armar para responder à finalidade de propiciar o “conhecimento das coisas da terra”. (CHAVES, 1999, p. 85 – grifo da autora).

A estudiosa assevera que “no modo tradicional de narrar, tem-se a intervenção de outros elementos para compor o clima adequado à transmissão da sabedoria, razão de ser do ato” (CHAVES, 1999, p. 87). Ela chama atenção para o fato de que a

noção de completude que remarca o texto oral não pode ser trazida para o romance, gênero literário vinculado à dupla solidão: a do homem que escreve e a do outro que lê. No entanto, fica ali o sentimento de falta, interferindo no processo de escrita, que vai, de muitas maneiras, tentar compensar a significativa ausência. (CHAVES, 1999, p. 87).

Ao transpormos a leitura que Rita Chaves faz da formação romance angolano para o romance moçambicano, podemos dizer que o senso prático da narrativa exposto por Benjamin é recuperado pelo formato de palestra no qual o romance de Suleiman Cassamo se estrutura. A adoção da palestra será considerada, por nós, como uma estratégia adotada pelo escritor para ampliar as possibilidades literárias elencadas na obra que se materializa por meio do gênero romanesco, o qual ressalta, conforme Todorov (2009), a condição humana como objeto de estudo.

Ao considerar que o romance seja um gênero que nos permita debruçar sobre a constituição da condição humana, acreditamos que **Palestra para um morto**, romance que se apresenta como palestra, aponte para a importância de se reduzir a distância entre narrador – palestrante – e interlocutor – morto. Ao fazê-lo, o narrador simula, efetivamente, no *lôcus* textual, um diálogo com e sobre a condição humana do homem moçambicano no pós-independência. Nessa perspectiva, pode-se dizer que o tom de uma conversa, sugerido pela palestra, tem sentido prático por dois motivos: por diminuir a distância entre o narrador e o palestrante e por propor um diálogo sobre a condição do homem moçambicano no pós-independência.

Ao escrever um romance em um tom que remonta os moldes de uma palestra, Suleiman Cassamo demarca a presença da oralidade na construção de sua escrita, revelando uma das premissas adotadas pelas sociedades orais, que concebiam a fala

não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. (VANSINA, 1982, p. 157).

Na obra de Suleiman Cassamo, a palestra não é o lugar do exercício da luta corporal, mas o lugar do exercício com as palavras, de encenação das palavras, a fim de encenar a moçambicanidade, a identidade cultural de Moçambique.

A palavra ciclo, em uma primeira leitura, nos remete à expressão “ciclo vital”, que corresponde, de forma sintética, a uma sucessão de eventos que engloba o nascimento, o crescimento, o envelhecimento e a morte do ser vivo. O romance **Palestra para um morto** tem o seu ciclo construído a partir da exposição, em sete capítulos, do ciclo de vida e morte de um incógnito morto e de um pastor de cabras, o narrador. É relevante dizer que, durante toda a obra, muitas coisas, dentre elas a presença do morto, incomodam ao narrador, mas ele fala sobre a morte de uma maneira familiar, que remonta à naturalidade do abrir de olhos ao acordar. Ele fala sobre a morte com um certo fascínio, uma apreciação.

Em uma determinada passagem da narrativa, quando o narrador ainda está falando ao morto sobre os procedimentos que adotará para conseguir, enfim, enterrá-lo, temos a sugestão de um dos possíveis motivos pelos quais a morte tem um papel significativo para o narrador:

– Ainda bem – quis dizer-te. – Que bom veres o teu próprio enterro!
Quis e apenas quis. Dito como não, mesma coisa. Onde começam e acabam os olhos de um morto, ninguém sabe. Morrer é virar Deus, olhos e ouvidos multiplicados em tudo o que é coisa e lugar, de tudo sabedor. (CASSAMO, 1999, p. 88).

Do mesmo modo que ninguém sabe “onde começam e acabam os olhos de um morto” (CASSAMO, 1999, p.88), não se sabe a dimensão dos conhecimentos do narrador, que, como ser de ficção, tem o amplo conhecimento dos fatos, isto é, no âmbito textual, ele, assim como os mortos, tem seus “olhos e ouvidos multiplicados em tudo o que é coisa e lugar”. (CASSAMO, 1999, p.88). De posse dessa mobilidade no texto, por meio de recuos no tempo narrativo, o narrador de **Palestra para um morto** relata-nos a trajetória da vida do morto, ora encenando os fatos, ora apenas sugerindo-os. Desse modo, o narrador mantém a premissa da narrativa, que, segundo Walter Benjamin, postula que “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BEJAMIN, 1985, p. 203). E esse modo de narrar colabora para que o senso prático da narrativa permaneça, porque o narrador benjaminiano, conforme exposto anteriormente, é aquele que dá conselhos, mas não concede respostas. Elas devem ser elaboradas pelo narratário, quando de posse das informações disseminadas pelo narrador.

Os sete capítulos/ciclos que compõem o romance **Palestra para um morto** são curtos e lembram a estrutura de contos, por terem núcleos narrativos independentes, o que faz com que esses capítulos possam ser lidos separadamente sem causar prejuízos à construção de sentido. A extensão e a independência dos sete ciclos, aliadas ao já citado tom oral do gênero palestra, que é explorado na obra de Suleiman Cassamo, assemelham-se, também, à estrutura

de crônicas, que “podem dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada”. (CÂNDIDO, 1992, p. 20).

A visualização do namoro do romance com outros gêneros em **Palestra para um morto** é possível pela amplitude que o gênero romance alcançou nos últimos tempos, fazendo com que ele seja, por excelência, um gênero híbrido. De uma maneira antropofágica, esse gênero, “cuja única lei é a expansão indefinida” (ROBERT, 2007, p.13), constitui-se como tal na medida em que “apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego” (ROBERT, 2007, p.13).

Como é da natureza do romance acoplar, em sua estrutura, outros gêneros, nessa obra, a estrutura da palestra é reinterpretada, para que ela não destoe do tom romanesco. Observou o teórico Mikhail Bakhtin que

existe um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural muito importante nos romances, e, às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros. Todos eles podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance epistolar, etc.). Cada um desses gêneros possui suas formas semântico-verbais para assimilar os diferentes aspectos da realidade. O romance também utiliza esses gêneros precisamente como formas elaboradas de assimilação da realidade. (BAKHTIN, 1993, p.124).

Aos gêneros que podem se presentificar na estrutura romanesca, elencados por Bakhtin, sugerimos, a partir da leitura do romance de Suleiman Cassamo, o acréscimo do gênero palestra, que está presente desde o título do romance até a sua estrutura. A presença de características de uma palestra no romance parece ser uma opção pela adoção de um gênero que, para assimilar aspectos da realidade moçambicana, elege uma forma semântico-verbal que privilegia o uso da oralidade na escrita.

Assim, em um terreno em que o hibridismo é fecundo, o gênero romance, podemos perceber a existência de um narrador que se erige como um palestrante para agenciar os discursos que permeiam a obra. Entretanto, é importante ressaltar que temos um romance que reivindica características de uma palestra, e não o contrário. A adoção desse gênero para a materialização do texto literário de Suleiman Cassamo nos leva a refletir sobre uma das especificidades que faz com que o romance, tecido com as linhas de uma palestra, seja o gênero eleito para se contar uma faceta da história moçambicana:

O romance não é nem um poema nem uma ópera. É verdade que a poesia se lê na solidão, mas ela não conta histórias; ela capta *instantes*, *estados* de alma e do mundo. A ópera, por sua vez, conta histórias, mas é vivida de modo coletivo, tanto no palco quanto na platéia. Como o cinema, ela suscita, muitas vezes por intermédio da música, emoções compartilhadas.

Apenas o romance combina os elementos *narração* e *solidão*. Abraça a narratividade de cada existência humana, mas exige tanto do autor quanto do leitor silêncio e isolamento, autoriza a interrupção, a reflexão e a repetição.

Teatro e cinema podem solicitar também a nossa empatia por seres diferentes, podem lutar contra o maniqueísmo pela nuance, nos incitar a nos afastar da ética da identidade para acessar a da identificação. Mas apenas o romance ocorre exclusivamente naquilo que o nosso ser possui de mais íntimo, ou seja, no nosso cérebro. Por conseguinte, o romance nos faz entrar no cérebro dos outros e faz de nós testemunhas dos seus pensamentos e das suas dúvidas, dos seus medos e das suas contradições, das suas lembranças e das suas esperanças... (HUSTON, 2010, p.134 – grifos da autora).

Assim, em **Palestra para um morto**, das palavras, que são o adubo do romance, temos um narrador que surge do centro do texto, do mesmo modo que o morto para quem ele palestra surge do chão, para orquestrar seus medos, suas contradições e suas lembranças em duas cenas enunciativas que percorrem o romance. Essas duas cenas não são independentes, uma puxa a outra para o texto, como que em uma estrutura de encaixe, assim como o fato de o narrador ter encontrado o morto insepulto rege a sua vida. Para relatar o seu encontro com o morto, o narrador reelabora, em uma cena enunciativa que remete ao passado, memórias concernentes àquele acontecimento.

No que concerne às cenas enunciativas que ganham relevo no romance, uma delas é fixa: aquela que transcorre no presente e em que o narrador se dirige diretamente ao morto, por meio de questionamentos, como a cena na qual ele pergunta ao morto o porquê de ele não ter saído da toca onde se escondia e na qual, provavelmente, fora vítima de um comboio:

A toca driblou raízes, cabriolou, avançou, até que, um dia, forçaste o teco do túnel e cabeceaste o ar.

Os animais esperavam ver-te a correr, lançado, não diria na imensidão da noite, no vazio da liberdade. Nada. Tipo caranguejo, às arrecuas, sumiste outra vez, no chão.

Medo da responsabilidade da liberdade? Pena de abandonar tão suado buraco? Escolha de ser acuado que fugitivo? Ou o hábito de toupeira? Ou nem hábito, nem nada?

Mas continuavas a espiar no bambu. Sempre o cipaio, cada vez e cada vez mais. Fie-da-mãe: estava escrito assim, o gajo a vigiar-te e, tu, a apodreceres tocaiado com essa medonha ferida trazida, ou foi uma bala na hora de te escapulires?, do chibalo. A apodrecer, quando tinhas o túnel... (CASSAMO, 1999, p. 30).

A outra cena enunciativa remete ao passado e altera-se a cada novo ciclo/capítulo em que são introduzidas outras personagens na obra, o que garante uma certa ideia de movimento

da narrativa. Na segunda cena enunciativa, temos, por exemplo, a introdução da personagem Biana no romance, que ocorre no quinto ciclo/capítulo, “Tinha uma mulher no meio do destino, no meio do destino havia uma mulher”. Biana é a mulher pela qual o narrador nutria um amor, desde a época que fora pastor de cabras até o momento em que se enterra com o morto, no sétimo ciclo/capítulo do romance:

O homem, duro, no burro. Depois a carroça de madeira, parecendo, ao sol, de aço. E aí se viu que tinham atravessado desses chuviscos do nosso verão, que passam como vassoura. Até então, enquanto o veículo passava, trôpego nos rodados toscos, era ainda dono das minhas forças. Mas quase no fim da carroça, já fora do inventário, confundida com a trouxa, a rapariga. Fiquei preso nela, bela, ainda mais bela porque de dolorida beleza. Pulo-que-pulo, pulo-que-pulo, um cabritinho novo me nasceu dentro do peito. E, quando saí desse maravilhoso susto do coração, já se fora a carroça, mas ela estava ainda nos meus olhos. Para sempre. (CASSAMO, 1999, p. 59).

Na citação acima, o narrador relata um fato de sua juventude que aconteceu muito antes de o seu encontro com o morto. Quando jovem, o pastor de cabras conheceu uma moça muito bonita, chamada Biana, que estava, constantemente, sob os olhos do pai. O narrador ficou interessado pela moça, mas como foi intimidado pelo pai dela, não pôde se aproximar. Algum tempo depois, Biana apareceu grávida, o que gerou um estranhamento por parte das pessoas, uma vez que ela vivia reclusa e a única pessoa com quem mantinha contato era o pai: “nunca saía de casa, dormia ao fundo; o pai na porta. Como, então, aquela prenhez? Era o próprio pai, o sacana?” (CASSAMO, 1999, p. 62).

Uma noite, o jovem pastor de cabras viu o seu tio – o dono das cabras que ele perderia ao encontrar o cadáver do morto – e o pai de Biana conversando.

Uma noite, ao sair para o chichi, esfregando os olhos inchados de sono, vi um burro. No pátio, mais p’ra lá, na sombra do canhoeiro, a carroça.
- Assim lavamos os dois a honra – disse o de cima do burro.
E logo ouvi a voz de sapo do meu tio:
- Combinado-combinado. (CASSAMO, 1999, p. 62).

O que o narrador presenciou era uma negociação de casamento, que objetivava evitar o escândalo de uma mulher solteira aparecer grávida. Tempos depois, o seu tio se casou com Biana, que acabou dando à luz a um porco. Tal acontecimento nos leva, mais uma vez, a refletir sobre o fato de que o pai de Biana pode tê-la violentado, o que nos levaria a questionar não só a condição da mulher moçambicana no pós-independência, mas também a própria condição do país, da terra. Uma vez que “o porco simboliza a comilança, a voracidade: ele

devora e engole tudo o que se apresenta” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 734), ele pode alegorizar, no texto de Suleiman Cassamo, as marcas deixadas em Moçambique pelo período colonial, que são reiteradas no pós-independência pelas pessoas que outrora foram direta ou indiretamente vítimas da colonização.

Naquele período, o colonizador extraiu, vorazmente, riquezas da terra – que pode ser representada pela personagem Biana – e acreditou ter arrancado as raízes culturais dos povos moçambicanos. Para se instituir como colonizador, conforme Memmi (1977), era preciso se criar uma imagem de que o colonizado era inferior. Para tanto, o colonizador incutia nos colonizados a ideia de que era de uma raça superior. Ao ver suas raízes culturais serem cortadas pela ação do colonizador, o colonizado acabava por conceber como raízes autóctones as plantadas pelo invasor. Assim, seus filhos já nasciam sob a vigência de outras práticas culturais e, do mesmo modo que seus pais, acreditavam na superioridade dos costumes propagados pela metrópole. Por mais que almejassem as práticas culturais e sociais dos colonizadores, os colonizados viviam o dilema de terem sido marcados, no nascimento, pelo seu lugar de origem, e serem convencidos pelo colonizador que ter nascido onde nasceram era o motivo pelo qual eles deveriam ser colonizados. Entretanto, o colonizado não tinha a consciência de que esse mito de superioridade colonial era uma consequência da colonização, e não a causa dela.

Desse modo, o colonizado fazia do colonizador o seu modelo, procurava imitá-lo, reproduzir suas práticas, e, mesmo quando acontecia de seu país conquistar a independência, o modelo colonial era o que regia suas ações. Assim, por passar anos submetendo-se ao colonizador, o colonizado reproduz, no pós-independência, as práticas coloniais e faz com que outras pessoas, também nativas da terra, submetam-se a ele. Nessa perspectiva, no pós-independência, muitos dos próprios habitantes de Moçambique reproduzem as práticas coloniais. A partir desse raciocínio, a personagem Biana ser violentada pelo seu pai, um filho da terra moçambicana, pode funcionar como uma denúncia das práticas sociais moçambicanas no pós-independência. A terra e as pessoas que nela habitam continuam a ser exploradas. Entretanto, dessa vez, quem pratica a exploração são seus próprios habitantes, que reproduzem a prática colonial a partir da qual foram moldados. Pode-se pensar que essa reiteração é alegorizada, no texto de Suleiman Cassamo, pela perturbadora imagem do porco.

Ao lançar mão dessa cena enunciativa, remetendo para o passado, o narrador busca articulá-la com a cena presente, isto é, com o fato de que mesmo depois de ter conquistado a independência, Moçambique ainda é um país dominado pela recapitulação de práticas de exploração advindas do processo colonial.

Em relação ao morto, o narrador não está em movimento, porque ambos estão juntos. Entretanto, em relação à narrativa, de um modo geral, o narrador está em constante peregrinação. Ele se desloca da cena em que se encontra com o morto para as cenas passadas de sua vida, durante todo o trajeto. Nesse percurso, não somos apresentados, pelo narrador, a um passado absoluto, mas a um passado revisitado. Essa rememoração do passado cumpre o papel de transpor, para o mundo ficcional, dados que nos remetam à realidade moçambicana.

Não é interesse de nossa análise dizer se a personagem Biana, violentada pelo seu pai, no romance **Palestra para um morto**, realmente existiu. Importa-nos situá-la como um instrumento de rememoração, isto é, perceber que ela pode funcionar como um artifício de deslocamento da memória colonial moçambicana e, assim, perceber que ela representa, na ficção, a prática de violação das mulheres moçambicanas pelos colonizadores, que era vigente no período colonial e é reiterada no período pós-colonial, mas também figura a própria exploração da nação moçambicana.

Assim, o próprio fato de o narrador pautar-se na incerteza da veracidade do que narra, salienta o ato de lembrar, de rememorar. Contar uma história envolve, concomitantemente, o ato de lembrar e criar. É o que vemos, por exemplo, no terceiro ciclo/capítulo do romance. Nele o narrador nos alerta sobre sua incerteza em relação àquilo que conta ao inserir um episódio que ganha relevo na segunda cena enunciativa, na qual relata a história de Júlio Queface, um morto que encontrou enquanto fugia por ter perdido as cabras do seu tio:

A ndjinga furava a noite. Por pouco, íamos contra uma banda de cactos. Corríamos mais do que a luz do nosso próprio farol. A terra escurecida semeada de pirilampos, ou seriam estrelas?, corria, lá em baixo, e nós, muito acima da esponjosa substância da noite, talvez já em outra galáxia, quem sabe, indo, indo e indo.

A bem dizer, não estou, até hoje, de todo, certo dessa aventureira boleia. Pode ser que sonhei. Mas terei de conceder em que o alado pedalador me contaminou o sono. Pois, um buraco no entendimento, e dou comigo frente a um olho de fogo no ventre de um restolho. Fibra a fibra, as línguas do lume foram subindo, pedindo lascas, lenha, troncos, subindo. (CASSAMO, 1999, p. 39).

Não temos, em **Palestra para um morto**, o passado absoluto, imutável das epopeias épicas, temos um passado rememorado, sonhado e, por que não, criado. Na perspectiva de que “palavras criam coisas” (VANSINA, 1982, p. 157), Suleiman Cassamo cria o seu texto, nos moldes de uma palestra, como uma tentativa de recriar uma situação de oralidade na qual busca cantar não os feitos dos heróis épicos, mas, sim, o processo de constituição da nação Moçambicana, que se faz desde o degustar do “sabor do ronga de Pháti” (CASSAMO, 1999, p. 70) até o enterro do narrador e do morto, que faz com que o narrador encontre a

“verdadeira escada do céu” (CASSAMO, 1999, p. 95). Esse é um processo doloroso, que passa não só pelo sonhar de uma nação, mas pelo ato de enterrar um passado que desconsiderava a existência dessa nação. Assim, quando o narrador, no sétimo ciclo/capítulo, fala sobre a morte, e insulta o morto, podemos associar esse fato a uma tentativa de enterrar um passado colonial para que, a partir dessa morte, possa nascer uma nação.

A morte é uma cooperativa. Hoje, sou eu; amanhã, és tu. A maior cooperativa que se conhece. Uma lágrima, uma quota. Este invento é o fim da cooperativa. O fim, entendes? Acabou. Cada um passa a enterrar-se a si próprio. Assim, nunca mais o teu caso, de impotente incógnito insepulto. Se te insultei? Repito: impotente; repito: incógnito; repito: insepulto. E longe de retirar, reitero. Ao peso duma palavra, acrescento o da outra. Para prostrar-te de uma vez por todas. Se insultar não compensa, não deixava de ser justo chamar-te qualquer coisa feia da tua mãe, e de igual envergadura do teu pai, carga no fardo, merecida canga. Pois, cuspiste na minha sina, e a minha vida não vingou. Era de todo o direito. (CASSAMO, 1999, p.88-89).

Nesta perspectiva, a de um romance em que se encena a constituição de uma nação, é relevante voltarmos-nos para a própria estruturação do romance do escritor moçambicano. A divisão do romance em sete ciclos remete-nos à crença de que “a alma dos mortos permanece junto ao túmulo durante sete dias” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 829). Se transpusermos a simbologia do sete para o âmbito literário, poderemos perceber que a alma do morto permanece, junto do narrador, e impressa no texto, durante sete ciclos. Dentre a infinidade de significados conferidos ao número sete, destaca-se, também, o que concerne ao Mito da Criação, que é relatado no livro de “Gênesis”, na **Bíblia**.

Inicialmente observou-se que o sete é o número da conclusão cíclica e da sua renovação. Tendo criado o mundo em seis dias, no sétimo Deus descansou e fez dele um dia santo: portanto, o sabá não é realmente um repouso exterior à criação, mas o seu coroamento, a sua conclusão na perfeição. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 827).

Em uma perspectiva de criação literária, os sete capítulos/ciclos de **Palestra para um morto** podem ser lidos como uma tentativa do escritor Suleiman Cassamo de propor uma escrita que, em sua finitude – o sétimo ciclo –, encerre, na ficção, a passagem de Moçambique de um período colonial para um período pós-independência. Assim, o último capítulo/ciclo do livro, intitulado “A escada do céu”, pode significar não só a ascensão do incógnito morto e do narrador, mas também a passagem do próprio país africano da condição de colônia de Portugal para a condição de nação.

Elevador a pairar no buraco da mina de ouro do John do início do século, girafa truncada esbatida no luar, geringonça de pau no véu de cacimbo, esguio cabeçudo quadrúpede, caixa de líquidas arestas em cima de patas de cavalo, quase assim quase assado, sabe-se lá se bicho ou engenho ou o que era aquilo. Provido dessa riqueza da estranheza de mais parecer do que ser, imóvel, isso sim, mas só de posição. Pois, era mutação constante, coisas na coisa. Como estar à janela do olho de um camaleão, e as imagens se revezassem cada vez que ele fecha e abre a comporta do olho. Ademais, o entendimento, mais lento que o revezamento, escorregadio. Tipo sapo a escapulir-se da boca duma cobra, eu que te trinco, eu que pulo, e mudo, a presa a virar outro batráquio a cada investida do predador. (CASSAMO, 1999, p.79).

Ainda à luz da simbologia do sete, é possível ler o sétimo capítulo/ciclo como o lugar, no texto, em que mais claramente se articula a presença da vida, representada pelo narrador, e da morte, representada pelo incógnito morto. Ao enterrar-se com o morto, o narrador pode querer simbolizar que essas duas instâncias são indissociáveis. Sabe-se que

na África, também o sete é um símbolo de perfeição e de unidade. Para os dogons, como o sete é a soma de 4, símbolo da feminilidade, com 3, símbolo da masculinidade, ele representa a perfeição humana (GRIE). Os dogons consideram o número 7 o símbolo da união dos contrários, da resolução do dualismo, portanto, símbolo de unicidade e, por isso, de perfeição. Mas esta união dos contrários – que inclui a dos sexos – é também símbolo de fecundação. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 830).

Assim, no sétimo capítulo/ciclo de **Palestra para um morto**, tem-se a sugestão da resolução do dualismo que percorre a narrativa: um vivo que falou, durante seis ciclos, para um morto, agora se une a esse morto. E as palavras dessa palestra, semeadas ao longo dos ciclos, fecundaram o texto escrito, para que um romance fosse gerado.

2.3 As formas oralizantes do discurso

A voz nos tira da condição de silêncio e nos apresenta outros silêncios. Ela emerge do silêncio, e esbarra nele enquanto percorre uma trajetória que pode colocar um “eu” diante de um “tu”, uma vez que “a palavra aponta em direção ao outro” (ZUMTHOR, 2005, p. 66). Mas a voz se presentifica antes na memória e no oral do que no papel, porque ela pertence ao trânsito. Assim,

a escrita se constitui numa língua segunda, os signos gráficos remetem, mais ou menos, indiretamente a palavras vivas. A língua é mediatizada, levada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica. É evidente, qualquer um constata em sua prática pessoal que, em alcance de registro, e envergadura sonora, a voz ultrapassa em muito a gama extremamente estreita dos efeitos gráficos que a língua utiliza. (ZHUMTOR, 2005, p.63).

A escrita pode captar uma nuance da voz, mas não prendê-la, limitá-la, embora possa direcionar suas modulações. Nessa perspectiva, o romance **Palestra para um morto** permite-nos, mais do que auscultar algumas vozes, visualizá-las no *lócus* textual. Essas vozes, agenciadas pelo eu-narrador, tornam-se corpos na e pela escrita e, simultaneamente, revelam-nos o movimento da escrita que busca captar a voz de uma tradição e mostrar as metamorfoses pelas quais essa voz passa quando, ao se fazer presente na escrita, o “eu” se encontra com um “tu”.

O romance de Suleiman Cassamo pressupõe a existência de um diálogo entre um narrador e um morto, um “eu” que fala para um “tu” no discurso narrativo. Nesse processo, temos uma tentativa de constituição dessas pessoas no texto, porque o pronome, fora do discurso, “não é senão uma forma vazia, que não pode ser ligada nem a um objeto nem a um conceito. Ele recebe sua realidade e sua substância somente no discurso” (BENVENISTE, 2005, p. 69). Assim, no discurso narrativo, temos a voz de um narrador que se direciona para um morto, consolidando, desse modo, a constituição textual do “tu” a quem se dirige:

Quem eras tu homem, insisto, quem eras o apelido, que destino era o teu no mais além do lugar onde terminavam os caminhos. Um pouco e outro pouco, os joelhos de fora, eu-tu, eu-tu, eu-tu, trocando a vez, articulações de locomotiva a vapor – homem ou máquina? Um pouco e outro pouco, inteiro em cima do chão. (CASSAMO, 1999, p. 21).

No trecho supracitado, a relação entre o “eu” e o “tu” é possibilitada pelo uso cadenciado desses pronomes, “eu-tu, eu-tu, eu-tu” (CASSAMO, 1999, p. 21), o que cria, no texto literário, a presença de dois corpos – o do narrador e o do morto – andando lado a lado, e alternando os passos como os pronomes se alternam no discurso.

Tanto o “eu” quanto o “tu” que protagonizam a obra em questão são naturais de Moçambique. O narrador se predispõe a perscrutar as peculiaridades dos mortos e dos vivos, uma vez que ele, no decorrer de todo o texto, molda seu discurso em forma de interpelações, de questionamentos acerca da realidade dos mortos e dos vivos, isto é, de quem “ainda não superou o fardo da luta diária pela comida”. (CASSAMO, 1999, p. 81).

No primeiro capítulo/ciclo da obra, ao falar sobre o morto, o narrador diz que ele usava “roupa de profeta, mas muito mastigada” (CASSAMO, 1999, p. 21). Sabe-se que o profeta é conhecido por ser uma figura que não só anuncia boas novas, mas também como aquele que alerta as pessoas sobre coisas que estão erradas, sobre posturas que podem atrair coisas desagradáveis. O fato de as roupas do morto estarem velhas, permite-nos inferir que ele tivesse percorrido uma longa jornada antes de encontrar-se com o narrador. A presença do morto andarilho e insepulto pode simbolizar a corporificação da profecia, ou seja, a ideia de que alguma coisa está errada, uma vez que aquele que, teoricamente, deveria falar, não tem voz. Assim, a voz do narrador é a responsável por evidenciar a presença do corpo profético do morto no romance, na medida em que encena a sua presença.

A partir disso, podemos inferir que, em um primeiro momento, temos uma proposta de diálogo sobre a terra que se dá entre os próprios habitantes dela. Habitantes historicamente construídos. O narrador deixou o lugar em que vivia e foi para a cidade, depois de ter se assustado ao se deparar com o morto e ter perdido as cabras do seu tio.

Na cidade, dei com os padres. Deles a gamela, a manta o abecedário. E a canção dos algarismos, cantados de pé, de um até cem, por um gajo que ainda cheirava a cabras. Guardo de lembrança a ardósia, a Cartilha Maternal de João de Deus, a gramática de José Maria Relvas e um dicionário arcaico co a capa de duralumínio. Um dia deixei os santos, para ver outra vida. Virei mainato. Das minhas poucas letras, guardava segredo, sabes porquê? Para não encrencar com os brancos. Viam-me a espantar o pó dos livros, sem saber que era ladrão de leituras. Dirás que devia ter aguentado nos padres, até obter o diploma de quarta classe rudimentar. Como se o diploma fosse a chave do Céu. E não é. Faltou-me foi a cor. Outra, que não esta, mas aquela a que deus destinou o luxo do mudo. Diplomada, burra ou como. (CASSAMO, 1999, p. 82).

A instrução escolar recebida pelo narrador, ao chegar à cidade, passa pelo seu encontro com o morto, porque foi só depois de se deparar com ele e perder as cabras do tio é que o pastor foi para a cidade, onde pôde, com os missionários, aprender a ler e escrever. Se analisarmos este acontecimento à luz da história política moçambicana, podemos deduzir que tal instrução ocorreu pelo fato de que Portugal, à época da colonização, precisava acomodar os nativos ao modelo colonial, o que só foi possível por meio da criação dos “aparelhos ideológicos de estado – a igreja, a escola, o exército – geradores da regulação social” (ANDRADE, 1997, p. 34). O narrador, conforme o texto supracitado, entrou em contato direto com dois desses aparelhos, a igreja e a escola.

Um autor especializado na história do ensino reconhece que se foram instituindo, nomeadamente em Angola e Moçambique, duas correntes na organização escolar, “por imposição da fixação das populações brancas”: uma de missionação ligada à educação essencialmente destinada aos indígenas e outra “cada vez mais avançada na sua extensão, nos seus graus e na sua diferenciação, adaptada às sociedades europeias, mas igualmente aberta... a todos os indígenas que tivessem atingido uma situação de civilizados”. (ANDRADE, 1997, p. 35 – grifos do autor).

A oralidade, presente desde o título de **Palestra para um morto**, por meio do vocábulo palestra e suas implicações, cumpre o papel de aproximar o narrador do morto. Parece-nos irônica a ideia de que a fala possa aproximar duas pessoas que se encontram em planos diferentes, uma pessoa viva – o narrador – e uma pessoa morta, que é o ouvinte encenado pelo texto. Entretanto, para além da ficção, essa ideia sustenta-se tanto pelo fato de que “uma vez que eu fale, falo necessariamente ao outro – este pode estar ausente, é secundário” (ZHUMTOR, 2007, p.66), quanto pela ancestralidade, uma visão africana de mundo que postula a existência de uma força que faz com que “os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa” (PADILHA, 2007, p. 26).

No romance de Suleiman Cassamo, esses elos são elencados ao longo de sete capítulos/ciclos, nos quais o discurso flutua entre a vida e a morte. Temos um narrador que fala sobre a vida com um morto que, ao não falar, pode representar uma voz silenciada pelas intempéries por que passou em vida, o que justificaria a desgostosa visão do narrador acerca da vida: “quem te deu a vida, deu-te um fardo”. (CASSAMO, 1999, p. 29).

Ao encontrar o morto, o narrador apresenta-lhe o povoado:

O povoado, como te dizia, é nas tuas costas. As casas nunca subiram tanto; p’ra’qui é o nhinguitismo que atira a cinza da lareira, os trapos velhos, vestígios de casas e gente. Aqui, esse mesmo vento-Sul levanta o chão, suja o céu com pó e folhas, derruba figueiras, atapeta o chão com folhas, flores e figos. As nuvens riscam relâmpagos, o mato é fechado como a noite de chuva, os grilos tocam flautas de caniço, andam pássaros sonâmbulos, mambas de cabeça emplumada assobiam parece é teu amigo que te chama. As casas estão lá em baixo, não aqui, lá onde não há que não saber quem é quem. És forasteiro apenas enquanto não pões os joelhos na terra para fazer uma fogueira. E já agora, a propósito, é o cachimbo que queres acender? Ali trocam, os vizinhos, as mesmas achas do mesmo fogo de quando o lugar foi fundado. Atrás de mim, não há gente; a não ser feras e distância sem caminhos nem bandeira. (CASSAMO, 1999, p.20-21).

O pó, as folhas, as figueiras, o chão, as nuvens, os relâmpagos, os pássaros, instauram o corpo moçambicano no romance de Suleiman Cassamo. E isso é possível devido ao fato de o discurso ser construído com base em uma ambientação própria do universo oral que predomina entre a população moçambicana e que é retratado no romance. Universo oral que é forjado nas “achas do mesmo fogo de quando o lugar foi fundado” (CASSAMO, 1999, p. 21).

Dentre os registros da escrita oralizada de Suleiman Cassamo, podemos destacar o tom de uma narrativa oral em **Palestra para um morto** quando temos o uso de expressões que nos remetem a um bate-papo informal, como se pode depreender de todo o trecho do romance citado anteriormente, quando o narrador apresenta o povoado ao morto e, principalmente, no seguinte trecho: “mambas de cabeça emplumada assobiam parece é teu amigo que te chama” (CASSAMO, 1999, p. 20). A estrutura do trecho em questão assemelha-se à estrutura de um informal bate-papo, quando a sintaxe ganha um contorno diferente, e os conectivos, muito presentes na escrita, são suprimidos porque o próprio ritmo da fala confere sentido às palavras ditas sem pausas.

Na perspectiva de deixar de ser “forasteiro”, o ouvinte encenado pelo texto, que é, supostamente, o morto, se ajoelha sobre a terra romanesca, para se aquecer nas fogueiras criadas pelas vozes que a rodeiam. Nesse processo, ele é presentificado no texto por meio das palavras do narrador:

Pela barba do peito, que era como capim e era como cinza, terias a idade das pedras. A do queixo, lembrava o Barrabás de Arturo Uslo Pietri, que o pequeno pastor havia de ler, muitos anos depois, disfarçado de urbano. E aquele cheiro a cachorros recém-paridos, quando começavas a passar e enquanto passavas como um boi?, quero dizer, sem dar conta, ou como se eu fosse um tronco, sem perguntas nada, o chapéu ainda na cara, mais espantoso que o incógnito. De facto, no fim da tua passagem, no sacundú, com olhos que pareciam fotografar, as orelhas-antenas a sintonizarem o vago rumor de vento antigo e logo o *flash* de entendimento nos olhitos cheios de inocência, o cachorro. (CASSAMO, 1999, p.21-22 – grifo do autor).

As contribuições das características do gênero palestra no romance em questão são caras por este gênero, essencialmente oral, acoplar em sua essência diversas modulações de voz. Uma delas, como podemos perceber no trecho citado acima, é uma voz que não é da tradição. Ao citar o escritor venezuelano Arturo Usler Pietri – uma das primeiras pessoas a utilizar o termo realismo mágico na América Latina –, Suleiman anuncia a presença do insólito como um dos pilares da constituição de **Palestra para um morto**.

Muitas vezes, essas modulações de voz são tecidas a partir do uso de provérbios que, além de serem estruturas essencialmente orais, também demarcam a proposta de uma escrita oralizada.

Às vezes, o narrador adota um tom de fala questionador, como quando interroga ao morto sobre o porquê de ele ter fugido para não trabalhar na construção do comboio:

Claro que saías para caçar. Ou somente para arejar os pulmões? Ossos de esquilo ou de lebre, quando o pastor explorou o túnel, era prova dessa actividade. Saías, e voltavas. Jogo, ou sabor do risco? Logro, é claro, a toca.

Saindo e voltando: para que passar a vida a fugir? E, para onde, se a essa altura eras mais bicho que gente? Afora isso, para quem já não tinha esperança de casa nem família, já era valor ser perseguido: gozo, não digo preocupar, ocupar as autoridades. (CASSAMO, 1999, p. 30).

Ao colocar em pauta a necessidade de passar a vida a fugir, o narrador acaba por expor uma característica sua. Durante boa parte da narrativa, percebemos que ele se recusava a aceitar a presença do morto em sua vida. Somente no último capítulo/ciclo do romance é que ele aceita que não tinha como se livrar do morto se não se enterrasse com ele. Outras vezes, a voz ganha contornos de ensinamento, de uma parábola, como, por exemplo, quando o narrador conta-nos a história de Júlio Queface, que “superou a trave da morte; e, ainda hoje, tanta fé, tanto apego a luz da sua sina, na outra margem, do lado de lá, eterno e resolutivo, vai ao encontro de coisas de sucedidos”. (CASSAMO, 1999, p. 37).

Júlio Queface gostava muito de pássaros, e queria, como eles, ser livre, conhecer outros lugares. Sua mãe não aprovava a ideia. Entretanto, ele não desistiu do seu sonho:

Mãe, replicava Júlio, é o dia deles que chegou. Mesmo os baleados e pilhados, no caminho de regresso, é o dia deles. Cada um, a sua sina. Não vê os que cá chegam, cheios de coisas, sucedidos?

Quem tem um sonho tem asas. Nascidas as asas, que diferença há entre os filhos dos homens e dos pássaros? Quem podia impedir o Quefacinho de voar?

Partiu. Na primeira carta, o endereço do componi. Acrescentava despedidas: Cumprimentos ao meu amigo Tchali, ou foi agarrado para a tropa? Mãe, hei-de mandar-te um lenço. É pra enxugar as lágrimas da saudade.

- Essa minha carta – disse o homem da bicicleta – foi essa carta. Não mais. Pelo que resolvi, passado o tempo que passou, dar eu mesmo a má nova: a facada mortal dum fie-da-mãe dum tsotsi, olha, aqui, no coração. (CASSAMO, 1999, p. 42).

Ao contar a história de Queface para o morto, o narrador estabelece a presença de uma voz dissonante da não voz do morto. Porque a história de Queface foi-lhe contada pelo próprio, enquanto que o morto para quem ele palestra não fala. Júlio Queface é um morto que conseguiu ser “resoluto”. O morto que acompanha o narrador, por algum motivo, não conseguiu seguir o seu caminho, após a morte. Falar, sob o viés de uma parábola, para um morto que não consegue seguir seu caminho, pode ser uma maneira de indicar-lhe um caminho, uma maneira de, de certa forma, ensinar-lhe a lidar com a morte.

No quarto ciclo/capítulo da obra, o narrador conta para o morto que a esposa mantinha uma relação incestuosa com o filho:

Uma noite, depois do banho, de pôr e levantar a mesa, Canguieia estendeu a capulana. Nela colocou o tabuleiro de xi-quatro e iniciou Malaquias. Desde então, meu ilustre desconhecido defunto, a mãe e filho, uma vida de jogo. De manhã, evocavam a noite; de tarde, os lances de mais logo. Sei quanto é duro ouvires isto. Mas, olha lá, na vida, creio que também na morte, o que é que não é duro? Malaquias olhava para a mãe com o respeito estragado pelo jogo. E quando a mãe balançava o traseiro nos afazeres diurnos, imóvel debaixo da aba do barracão, dizia consigo: bato aqui, tiro ali, e deixo-a nua; venha, bassopa, toma, pego daqui, sacudo acolá, e tiro lá embaixo... (CASSAMO, 1999, p. 49).

Para contar a relação incestuosa entre Malaquias e a esposa do morto, o narrador recorre a um tom de dito popular, na tentativa de alertar e acalantar: “sei quanto é duro ouvires isto. Mas, olha lá, na vida, creio que também na morte, o que é que não é duro?”. (CASSAMO, 1999, p. 49). Utilizar-se de um provérbio para falar de uma situação delicada como o incesto parece ser uma maneira de o narrador “sustentar seu discurso em um saber” (MOREIRA, 2005, p. 120), isto é, dar consistência a sua argumentação, mostrando que a sua fala “se liga ao acontecimento da experiência enunciada” (MOREIRA, 2005, p. 120), convergindo com o que outros já disseram e é de sabedoria da comunidade. Ou seja, o narrador traz, para o romance, a voz da sabedoria popular e dialoga com essa voz. No ciclo anterior, quando relatou o seu encontro com Julio Queface, ele usou um provérbio para falar sobre a força do segredo:

Não sei se foi o próprio, o meu companheiro de jornada, ou a sombra dele estampada pelo fogo no arvoredado, que disse:
 – Nem me falaste do teu destino.
 – Vou de fugir de perder as cabras do meu tio – ia eu a dizer.
 Mas já ele me cortava palavra:

– Cá por mim, ia de dar más novas à minha mãe. Tinha de ser, tive que ser eu mesmo a dá-las.

E mais não disse. Não dissemos. E pra quê? Acaso era de ambas as contas a saber: eu, do mistério dele; e, ele, do meu segredo? Cada qual está dentro do seu sigilo como o crocodilo na sua água. A força não está nos braços, está no segredo. (CASSAMO, 1999, p. 39)

Nessa perspectiva, a força da presença de uma personagem morta em **Palestra para um morto** está no segredo, no silêncio. O morto não fala, mas o corpo dele alegoriza o corpo da nação moçambicana, o que nos remete à ideia de Jahneinz Jahn, para quem “os mortos não vivem, mas existem” (JAHN, 1979, p. 127). E, desse corpo silencioso, emergem muitas vozes.

O silêncio do morto alimenta a voz do narrador, que ganha contornos de denúncia e reflexão. Dentre os assuntos incitados pelo silêncio do morto está a existência da fome avassaladora. Quando deixou de morar com padres, o narrador sobrevivia cobrando para escrever cartas para quem não sabia fazê-lo.

No início, escrevia qual e tal. Estamos bem nada gravoso. Só saudades. Afinal, chegas quando para o quisswimussi? O teu sogro diz não esquecer do garrafão de sopé. Eu, querido, conheces o meu choro. A água, agora, carretamos longe. É o choro do poço: duas chapas, só duas chapas de zinco, para apanhar a chuva, e cimento para o poço. (CASSAMO, 1999, p. 83).

Com o passar do tempo, o narrador começou a questionar as pessoas que lhe pediam para escrever a carta sobre o porquê de elas só falarem das coisas boas, não falarem dos problemas, não contarem da situação de penúria:

Eu escrevia qual e tal. Mas um dia comecei a berrar com elas: E a minha masseve, a tua mãe, há um ano de cama? E a tua casa, que chove que nem uma árvore? E os teus miúdos que, este ano, perderam matrícula? Não, dizia a interpelada, não é esquecimento. Com a fome, comemos a semente. E agora vamos semear os nossos próprios olhos. Não é esquecimento. Falar disto e daquilo a quem está longe, no mugodi, não é bom. Pode atrapalhar, e a mina desabar... (CASSAMO, 1999, p. 83).

O narrador não só traz as vozes do povo moçambicano para o texto, mas traz, também, os problemas sociais desse povo, que começam com a fome, passam pelo velado jogo do incesto entre a viúva e o filho do morto - “Malaquias que jogou com a mãe até a coisa raiar pelo incesto” (CASSAMO, 1999, p. 54), conforme abordado neste capítulo -, e culminam com a subalternidade feminina e a violação sexual à qual as mulheres eram submetidas. Essas

mulheres são representadas, na obra, pela personagem Biana, que “nunca saía de casa, dormia ao fundo; o pai na porta. Como, então, aquela prenhez? Era o próprio pai, o sacana?” (CASSAMO, 1999, p. 62).

No sexto capítulo/ciclo do romance, “Acolhido debaixo do tecto do ex-pastor de cabras, bem servido e tudo, eis que um estranho, vindo da chuva cospe no prato”, percebemos a existência de parte de um provérbio no título. A expressão “cospe no prato” nos remete ao ditado popular “cuspir no prato que comeu”. Neste capítulo, o narrador rememora um episódio da sua vida de casado, no qual ele e sua esposa acolheram, em uma noite chuvosa, um homem, e, posteriormente, este homem, de posse de uma faca, levou tudo o que eles tinham.

Junto à porta, fardos de roupa, louça de alumínio, alguma faiança e mais os talheres, tudo prendas de casamento, e dois sacos de milho. Íamos e vínhamos, sem parar. Quando acabámos, o hóspede comandou:

– Abrir bocas.

Se tínhamos algum dente de ouro. Aí me convenci, de facto. Aquilo não passava de um sonho.

Nunca participaria à autoridade. Um homem – ainda que esse homem fosse um acolhido – é livre de brincar com um canivete. Nós, sim. Nós nos convencemos de estar a sonhar. Pois, ao olhar para os bens amontoados, eu disse:

– Estamos a sonhar, mulher.

– Não pode ser verdade – disse a Jandina, ambigualmente.

O hóspede saltou por cima dos fardos abriu a porta e assobiou. Os sapos pulavam para cima dos fardos, e só então, no fim da luz do candeeiro o olho. (CASSAMO, 1999, p. 72).

O título do capítulo/ciclo, mais do que anunciar o tema que seria abordado nele, carrega a ideia do sentido prático da narrativa, por conter um certo tom de repreensão e, por extensão, de ensinamento, que converge com um dos objetivos da narrativa da tradição, o de dar conselhos. Isto é, ao retomar, no título, o dito popular que demonstra uma atitude de ingratidão, “cuspir no prato que comeu”, o narrador aponta para algo que não se deve fazer, isto é, ignorar a hospitalidade. Mas o didatismo que se pode depreender da história contada ao morto pelo narrador vai além do título. Ao contar essa história para o morto, o narrador pode querer reafirmar a ideia de que é perigoso falar com estranhos e, mais perigoso, ainda, é colocá-los dentro de sua casa. Além disso, a situação relatada no capítulo nos remete a outra questão: a das condições sociais que levaram um homem a furtar de quem o auxiliou. Antes de levar os pertences do casal, o homem lamenta por ter de fazê-lo:

– agradeço por tudo – disse ele – o vosso bom coração. Mas, sabe, eu vivo como vivo, que é como tenho vivido... Vai me desculpar muito. Enfim. Cada um com o seu dom. E, de maneira que... Bom, vai ter de me desculpar.
 – Diga – fiz por encorajá-lo. Diz lá, homem.
 – Tira tu próprio – disse o hóspede, brincando com a faca - o dinheiro, as alianças e os relógios. Tira. Eu desarrumaria a casa de procurar.
 (CASSAMO, 1999, p. 70).

Alguém que não se importasse com as pessoas a quem estivesse roubando, não se preocuparia em pedir desculpas antes de efetuar o roubo e não veria problemas em desarrumar a casa que estava saqueando. A atitude do homem de se desculpar, efusivamente, demonstra que ele sentiu remorso por roubar o casal. Entretanto, aparentemente, ele acreditava não ter outra alternativa.

Quando apresentou o povoado ao morto, o narrador disse-lhe “atrás de mim, não há gente; a não ser feras e distância sem caminhos nem bandeira” (CASSAMO, 1999, p.20-21), o que aponta para um cenário de destruição. Depois de ser um palco de guerras por um longo período, passando pela guerra colonial e guerra civil que fora iniciada no pós-independência, a terra moçambicana, tal qual o narrador e sua esposa, foi saqueada.

A respeito da situação econômico-social de Moçambique no pós-independência, o antropólogo Carlos Jorge Siliya ressalta que

ao falar sobre problemas influentes que, em certa medida, constituíram factores importantes para o actual estado de degradação da vida do Povo moçambicano, quer-se, no concreto, referir aqueles problemas ou factos que impediram o desenvolvimento sócio-económico de Moçambique e que fizeram com que a miséria, a fome e as desgraças ainda permaneçam e constituam parte da vida deste povo. Alguns desses factores constituem já parte da vida desgraçada do Povo moçambicano desde o período colonial. Portanto a independência nacional herdou o subdesenvolvimento em certos casos da área social. (SILIYA, 1996, p.230).

O antropólogo ressalta, ainda, que “as prolongadas guerras que se registraram em Moçambique foram o principal causador das desgraças da vida que hoje Moçambique vive” (SILIYA, 1996, p. 36), uma vez que elas acabaram por destruir “infra-estruturas e condições criadas para o desenvolvimento deste país” (SILIYA, 1996, p. 36). Carlos Siliya exemplifica a sua análise do seguinte modo:

quando se constroem uma casa que, ao mesmo tempo se destroe, então não pode haver casa. É assim que explica que, quando se destroem as infra-

estruturas econômicas e vidas humanas, não pode haver nenhum desenvolvimento (SILIYA, 1996, p. 36).

A partir do exposto, pode-se dizer que Moçambique foi saqueada não só durante o período colonial, mas também no pós-independência, no qual, em decorrência da guerra civil, que só cessou em 1992, o signo da destruição ainda se faz muito presente.

O narrador de **Palestra para um morto**, no primeiro capítulo/ciclo do romance, assume-se como um pastor de cabras: “E veja que esse pastor, que te olhava como um gajo que nasceu no meio de cabras olha a cidade a primeira vez, era eu”. (CASSAMO, 1999, p. 21). Sabe-se que além da função de apascentar o seu rebanho, o pastor recebe várias outras atribuições:

o simbolismo do pastor comporta também um sentido de sabedoria intuitiva e experimental. O pastor simboliza a vigília; sua função é um constante exercício de **vigilância**: ele está desperto e vê. Por isso é comparado ao sol, que tudo vê, e ao rei. Além disso, o pastor, ao simbolizar o nômade, como já foi dito, está privado de raízes; representa uma alma que, no mundo, jamais é sedentária – está sempre de passagem. [...] Por causa das diferentes funções que exerce, o pastor aparece como um sábio. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 691- 692)

A função de vigília do pastor está em consonância com o papel desempenhado pelo pastor-narrador de **Palestra para um morto**. Ele narra o que viu/vê, e guarda, no ato de narrar, a moçambicanidade. Para tanto, o narrador baseia-se na sabedoria herdada da sua função de pastor. Ele utiliza-se de um romance estruturado em forma de palestra para incorporar, à narrativa, diversas tonalidades de voz.

No ensaio “Scherazade ou do Poder da Palavra”, Adélia Bezerra de Meneses, ao falar sobre o gesto e a fala em **1001 noites**, ressalta a dimensão sensorial da palavra narrada. Ela chama a atenção para o fato de que

não podemos nos esquecer da carga corporal que a Palavra falada carrega. Na narrativa oral, a Palavra é corpo: modulada pela voz humana, e portanto carregada de marcas corporais; carregada de valor significativo. Que é a voz humana senão um sopro (pneuma: espírito...) que atravessa os labirintos dos órgãos da fala, carregando as marcas cálidas de um corpo humano? A palavra oral é isso: ligação de sema e soma, de sigo e corpo. A palavra narrada guarda uma inequívoca dimensão sensorial. “No princípio era a Ação”, diz o Fausto de Goethe. Mas entre a Ação e a Palavra, nas 1001 Noites a escolha está feita. “No princípio era o Verbo”, parecem dizer-nos elas, retomando o início do texto do mais visionário dos Evangelistas. No

entanto, esse texto não para aí: “... e o Verbo se fez carne”: restaura-se, assim, a dialética sema/soma, inscrita no cerne da Palavra – a Palavra é também, inapelavelmente, corpo. (MENESES, 2004, p. 54-55. – grifos da autora).

Bebendo da reflexão da ensaísta sobre a palavra ser, também, corpo, pode-se dizer que a ação do narrador de finalizar a sua narrativa enterrando-se com o morto, materializa a presença do corpo moçambicano, que é sinalizado, ao longo de todo o romance, por meio do “verbo”. Enterrar-se nas e pelas palavras romanescas é assumir a existência de um corpo que só se consegue visualizar por meio das palavras.

3 DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Conforme Julia Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (KRISTEVA, 1974, p. 64). A conceituação de Julia Kristeva é embasada pelo conceito de dialogismo, proposto por Mikhail Bakhtin (2006), para quem a unidade real da língua que é realizada na fala não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo. Para Bakhtin,

a língua existe não por si mesma, mas somente em conjunção com a estrutura individual de uma enunciação concreta. É apenas através da enunciação que a língua toma contato com a comunicação, imbuí-se do seu poder vital e torna-se uma realidade. As condições da comunicação verbal, suas formas e seus métodos de diferenciação são determinados pelas condições sociais e econômicas da época. As condições mutáveis da comunicação sócio-verbal precisamente são determinantes para as mudanças de formas que observamos no que concerne à transmissão do discurso de outrem. Além disso, aventuramo-nos mesmo a dizer que, nas formas pelas quais a língua registra as impressões do discurso de outrem e da personalidade do locutor, os tipos de comunicação sócio-ideológica em transformação no curso da história manifestam-se com um relevo especial. (BAKHTIN, 2006, p. 149)

Nessa perspectiva, sempre que produzimos textos – falados e/ou escritos – estamos, de certa forma, recuperando outros textos, dialogando com eles, seja para endossá-los ou refutá-los. Às vezes, recuperamos esses textos para que eles possam confirmar as teses que os nossos textos defendem. Assim, os nossos discursos são habitados pelos discursos dos outros. Esse processo nem sempre é consciente, porque ele ocorre continuamente, de modo que seria impossível termos consciência, durante o tempo todo, de quais textos são englobados cognitivamente para que possamos produzir outros.

A intertextualidade, vista sob esse ângulo, pode ser considerada, conforme conceituação de Koch e Elias (2006), como intertextualidade em sentido amplo, isto é, ela envolve a condição de existência do próprio discurso, no qual o intertexto atua como um componente decisivo. Essa leitura ressalta a existência da ideia de que todo texto constrói-se a partir da interação de outros textos/discursos entre si.

Entretanto, quando temos consciência de que estamos recuperando outros textos, isso pode ser entendido como uma tomada de posição diante da realidade, o que, em muitos casos, é o que os escritores fazem. Os textos aos quais as obras produzidas por escritores fazem referência são, na medida do possível, conscientemente escolhidos, o que, por sua vez, seria

uma particularidade da intertextualidade em sentido restrito, isto é, nesta categoria da intertextualidade, os textos se relacionam com outros “efetivamente produzidos” (KOCH, 2005, p. 62). Ou seja, aqui, a intertextualidade se efetiva na medida em que os textos que se produz dialogam com textos anteriormente estruturados, contudo, não reduzindo a criação dos textos a cópias dos modelos anteriores, mas sim

enfaticamente as diferenças, o impulso criador do artista. Textos são elaborados em estado de empatia e antipatia a textos anteriores, mas o principal impulso que os gera é uma reação do autor a choques e impasses existenciais. (KOETHE, 2002, p. 384).

Aos choques e impasses existenciais ressaltados por Flávio Koethe como impulsos para a produção textual, poder-se-ia acrescentar, sem perda de sentido, os choques sociais, políticos e culturais. Assim, a produção artística – neste trabalho entendida como produção de textos literários – não deve ser entendida como uma mera retomada de outros textos, mas também como uma maneira de se posicionar diante de determinada realidade.

No capítulo anterior desta dissertação, falamos sobre a constituição do “eu” e do “tu” no romance **Palestra para um morto**, de Suleiman Cassamo. Naquele capítulo, discutimos, com base em Emile Benveniste, sobre o fato de que o “eu” existe em função de um “tu”. Do mesmo modo, a construção textual só é possível pelo diálogo com outros textos, outros discursos.

Nessa perspectiva do diálogo, consideramos, neste trabalho, a possibilidade de lermos a intertextualidade como um processo de produção gerador de um texto híbrido. Consideramos também que, por ser calcada no dialogismo, a intertextualidade não deve perder o enraizamento no real, nas urdiduras dos processos culturais.

O hibridismo pode ser entendido, conforme Canclini (2000), como um processo sociocultural no qual as estruturas ou as práticas que existiam de forma separada combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas. O estudo dos processos híbridos tem sido usado, sobretudo, para se pensar a identidade em países que, de alguma forma, sofreram com a dominação colonial.

Entretanto, há que se ter o cuidado para, ao falar sobre o hibridismo, não reforçar as ideologias dos centros, ou seja, dos países colonizadores, em detrimento dos países colonizados. Além disso, como observa Mata (2006), citando o exemplo da África, o hibridismo não é privilégio do contato que se desenrola entre culturas durante o processo colonial. Para a estudiosa das literaturas africanas de língua portuguesa, afirmar o contrário

seria ignorar a dinâmica interna das sociedades. Além disso, conforme pontua a professora Deepika Bahri, recuperada por Coser (2005),

na verdade, *todas* as sociedades são complexas e híbridas. O híbrido não está convenientemente circunscrito às margens, aos guetos de imigrantes, aos *barrios*, aos espaços alternativos, ou apenas aos dias atuais. Híbridos não são os outros: híbridos somos todos nós, são todas as culturas e todas as histórias. (COSER, 2005, p. 186).

Assim, pensando o hibridismo como abrangente a todas as sociedades, pretendemos estudar, em **Palestra para um morto**, como este romance se estrutura a partir do diálogo com vários textos, de diferentes gêneros e de diversos contextos. Essa proposta de leitura se justifica pelo anseio de adotar o conceito de hibridismo, conforme postulado por Homi K. Bhabha, “não para inventar ou impor um sentido ao mundo, mas sim para desconstruir o real e suas representações tradicionais” (BHABHA *apud* COSER, 2005, p. 64-65). Para que isso seja possível, faz-se necessário, conforme Coser (2005), atentar para a construção linguística e social do conceito de hibridismo e verificar como ela pode contribuir para que se saia dos discursos biologistas e essencialistas da identidade, de autenticidade e da pureza cultural.

3.1 Divina palestra

É consenso entre os estudiosos de literatura que a **Divina comédia**, de Dante Alighieri, é uma fonte de diálogo para as produções literárias de escritores de diversas partes do mundo. Sabe-se, também, que Dante, ao escrever o seu poema épico, homenageou, de certa forma, dois grandes poetas cujas obras também têm uma ressonância imensa na literatura: Homero – a quem se costuma atribuir a autoria de **Ilíada** e **Odisseia** – e Virgílio, poeta que escreveu **Eneida** e é personagem de **Divina comédia**.

Quando se fala em diálogo entre obras, é necessário tentar demarcar de que maneira ele ocorre. **Palestra para um morto**, de Suleiman Cassamo, possui traços que nos remetem à obra de Dante. Entretanto, esses traços são antes de cunho estético do que ideológico, uma vez que, diferentemente da obra do escritor italiano, **Palestra para um morto** não é marcado por um caráter teológico. Em **Divina comédia**, temos o trajeto do eu-lírico de Dante pelo

inferno e pelo purgatório, que culmina com a chegada do poeta ao paraíso. Ao passar por esses lugares, o poeta é levado a um processo de conversão à fé cristã. Os sete dias que ele levou para cumprir essa peregrinação, “dois no inferno, quatro no purgatório, e um no paraíso” (ALIGHIERI, 2011, p. 25), nos remetem aos sete capítulos/cielos que compõem **Palestra para um morto**.

Entretanto, diferentemente do eu-lírico do texto do poeta italiano, os protagonistas da obra de Suleiman Cassamo não passam por um processo de conversão, mas sim por um processo de denúncia social da situação moçambicana no pós-independência e de entendimento das urdiduras culturais que são parte do processo de construção identitária desse país.

Em um primeiro momento, poder-se-ia dizer que os gêneros textuais pelos quais as obras do escritor moçambicano e do escritor italiano se materializam já cuidaria de distanciá-las, uma vez que **Divina comédia** trata-se de um poema e **Palestra para um morto** é um romance. Entretanto, pelo histórico do gênero poema, sabe-se que ele foi feito para ser lido em voz alta, e, em uma dada época, até mesmo para ser cantado, como no caso dos poemas épicos de Homero. A própria **Divina comédia** foi cantada, como postula Paul Zumthor (1997), desde o século XIV, pela classe popular florentina. Tal especificidade, de certa forma, ressalta o caráter oral do poema.

O termo romance guarda, ao longo de suas definições, um determinado parentesco com a poesia. Os medievalistas franceses, conforme Paul Zumthor (2005), utilizavam o termo para designar “as formas poéticas narrativas mais novas que apareceram, no decorrer da segunda metade do século XII, na França e depois na Alemanha”. (ZUMTHOR, 2005, p. 265). A consolidação do gênero romanesco tal qual conhecemos hoje, se deu de modo processual. Entretanto, é relevante, para a discussão em pauta neste capítulo da dissertação, atentarmos-nos para algumas características contextualizadoras do surgimento do romance. A esse respeito, o teórico Paul Zumthor observa que

o “romance” surgiu, com efeito, por volta de 1160-70, na junção da oralidade e da escritura. Logo de saída colocado por escrito, transmissível apenas pela leitura (com a intenção, é verdade, de atingir ouvintes), o “romance” recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em “cultura popular”. Formalizado em língua vulgar, mas por causa de suas altas exigências narrativas ou retóricas, o romance não recusa menos, de fato, a supremacia do latim, suporte e instrumento de poder do clero. Contrariamente aos contos de que se nutre o povo em geral, ele requer vastas dimensões: longas durações de leitura e de audição, e que os encadeamentos da narrativa, por mais embrulhados que por vezes pareçam, são projetados para um adiante nunca fechado, exclusivo de toda circularidade. O discurso acha assim, em seu nível próprio, garantindo

conotações mais ricas, o traço da incompletude e de indefinição das palavras comuns, as que no fio dos dias dizem a vida. Nisso ele se opõe ao discurso redundante e fechado da poesia mais antiga. (ZUMTHOR, 2005, p. 266).

Em um contexto diferente daquele que viu surgir o gênero, **Palestra para um morto** é um romance que tem sua escrita rasurada para se garantir, no *lôcus* textual, a presença da oralidade. Ao buscar características de uma palestra para o seu romance, Suleiman Cassamo trabalha com a dialética da escrita e da oralidade que é tão cara às sociedades africanas.

Sobre o gênero a partir do qual se materializam **Divina comédia** e **Palestra para um morto**, é importante ressaltar, ainda, que na época de produção do poema de Dante, o gênero textual vigente era o poema. Além disso, não se tinha, naquele tempo, a cristalização da escrita. Ou seja, Dante pretendeu compilar, em seu poema, não só os pressupostos filosóficos da época, mas também estéticos, desse modo, fazendo com que sua obra fosse, efetivamente, inserida no seu contexto de produção.

No que tange a filiação filosófica, **Divina comédia** tem, como baluarte, as concepções expostas por São Tomás de Aquino na **Suma teológica**, obra que se constitui como a base para os dogmas do catolicismo, uma vez que, nela, o filósofo aborda questões relacionadas à natureza de Deus, à moral e à natureza de Jesus Cristo. Em consonância com os pressupostos de Tomás de Aquino, a obra de Dante tem um grande apelo moral, uma vez que em seus 100 cantos visa-se expurgar os pecados do eu-lírico para que ele possa abandonar a condição de pecador e atingir a integridade necessária para alcançar o paraíso. E este processo se dá por meio da expiação dos pecados alheios. Ao destacar, em **Divina comédia**, o destino que tiveram pessoas cujas atitudes eram moralmente reprováveis, Dante reforça que a submissão a condicionamentos morais, sustentados pela crença em Deus, pode conduzir as pessoas a um lugar mais agradável.

As sociedades africanas, com destaque para a moçambicana – que é o foco de **Palestra para um morto** – ainda hoje são muito marcadas pela presença da oralidade, e a emergência da escrita, nessa perspectiva, revela a urgência da elaboração, por parte dos escritores, de uma produção textual que consiga lidar com a dinâmica da oralidade e da escrita no terreno romanesco, no qual se apresentam não só as configurações político-sociais dessas sociedades como também os mecanismos pelos quais elas se afirmam identitariamente. A esse respeito, Tania Macêdo e Vera Maquê observam que

em 1975, quando Moçambique conquista sua independência, o país vive uma euforia sem par, acalentado pelas utopias que moveram as lutas de libertação nacional. Mas em seguida, todos os sonhos e esperanças parecem

se dissolver mediante as disputas políticas pelo poder. O país, que já havia sofrido com a guerra colonial, vê-se de novo à deriva. Desse universo envolto em sofrimento e miséria, no entanto, surgem pessoas que atravessam o nevoeiro e vislumbra um futuro melhor para Moçambique. Brota desse chão uma literatura apaixonada e apaixonante que devolve ao mundo a poesia sem deixar de ver as coisas como elas são. O realismo dessa literatura não é do tipo que conhecemos. Para alcançar a possibilidade do sonho é preciso atravessar o deserto estéril da guerra, pisar sobre os corpos queimados e sobre a superfície morta da terra. (MACÊDO e MAQUÊA, 2007, p. 54).

A travessia por esse deserto estéril é feita pela adoção de uma escrita pautada pela oralidade. Isso se deve ao fato de a escrita constituir-se como o eco grafado em signos da expressão mais intensa de uma coletividade: ou seja, o seu ato, o seu agir no mundo, a partir de seu “lugar” cultural.

Assim, **Divina comédia** e **Palestra para um morto**, mesmo estando cada uma firmada nos pressupostos de seu tempo, possuem alguns pontos convergentes. Dentre eles, destaca-se a noção da busca. No poema de Dante, temos um eu-lírico que busca conhecimento, discernimento, purificação do espírito, enquanto percorre os círculos referentes ao purgatório, ao inferno e ao paraíso. No romance de Suleiman Cassamo, o narrador busca compreender o silêncio do morto que o acompanha, ao mesmo tempo que perscruta os silenciamentos impostos a Moçambique no período colonial e que ainda ecoam no pós-independência.

Ao ter em seu enredo um narrador que, ao mesmo tempo, guia e é guiado pelos silêncios de um morto, **Palestra para um morto** dialoga com **Divina comédia**, na qual Virgílio, um poeta morto, guia Dante em sua viagem pelo inferno. Esse diálogo não propõe um apagamento de perspectivas. No poema do escritor italiano, Virgílio vai mostrando os caminhos para o eu-lírico enquanto explica-lhe sobre as etapas do inferno e fala sobre os pecados das pessoas que eles encontravam nos círculos. Em contrapartida, o morto de **Palestra para um morto** não fala. O seu corpo sinaliza, instiga o narrador a fazer um exercício de questionamento da condição do morto e, por extensão, da condição de Moçambique.

Em um primeiro momento, poder-se-ia dizer que a peregrinação dos personagens da obra de Suleiman Cassamo se dá no mundo real, em uma terra que sofreu as consequências do processo colonial, o que a distanciaria de **Divina Comédia**, obra na qual as personagens caminham no mundo do sobrenatural. Entretanto, o narrador da obra moçambicana não só caminha com um morto como também palestra para ele, o que nos coloca em um âmbito tão sobrenatural quanto o da obra do poeta italiano, evidenciando que, à sua maneira, os dois

autores lidam com o mecanismo do “maravilhoso”, que se manifesta na epopeia e na tragédia clássicas.

Tal mecanismo viabiliza a existência dos eventos insólitos nas obras em questão, uma vez que ele se caracteriza, conforme Irène Bessière (BESSIÈRE apud GOULART, 2005, p. 29), como uma justificativa para os acontecimentos que perturbam a ordem real narrativa, pautando-se por dados imaginários, sociais, morais e espirituais que a cultura institucionaliza aberta ou secretamente. Na obra de Dante, o que sustenta a ideia de um homem percorrer o purgatório e o inferno até chegar ao céu acompanhado por um morto – o poeta Virgílio, que foi enviado por uma morta, Beatriz – é a possibilidade de alcançar uma existência meritória após a morte, conforme postulado pelo Cristianismo.

Em **Palestra para um morto**, embora haja a evocação da mentalidade cristã que foi herdada do período colonial, por diversos momentos, especialmente no último capítulo, quando o narrador, antes de se enterrar com o morto preza pela bênção do padre, é a questão da ancestralidade que viabiliza a ideia do percurso do morto ao lado do vivo. A ancestralidade se manifesta no momento em que, ao relatar, no segundo capítulo/ciclo, o fato de o morto ter se escondido para não trabalhar na construção do comboio, o narrador afirmar que: “de trás daquela precária porta de bambu, eu sei, não estavas só. Estava ali contigo a intrépida legião dos teus antepassados.” (CASSAMO, 1999, p. 29).

A presença dos antepassados junto ao homem que, futuramente, seria o morto que acompanharia o narrador pelo resto de sua via, coloca-nos diante da noção de ancestralidade, que permeia todos os sete capítulos/ciclos de **Palestra para um morto**. A ancestralidade é sustentada pelos pilares da *força vital*, que

constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negro-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa, segundo ensina, dentre outros, Alassane Ndaw (1983). Intermediando o vivo e o morto, bem como as forças naturais e as do sagrado, estão os ancestrais, ou seja, os antepassados que são “o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente”, nas palavras de José Carlos Rodrigues (1983, p. 82). Eles estão, assim, ao mesmo tempo próximos dos homens, dos deuses e do ser supremo, cujas linguagens dominam. (PADILHA, 2007, p. 27 – grifo da autora).

Amparada por essa visão, a descrição do morto, que é feita pelo narrador no início do primeiro capítulo/ciclo do romance, como “animal de patas e asas” (CASSAMO, 1999, p.

19) e “bicharrão alado e disforme” (CASSAMO, 1999, p. 19), acaba por ser justificada, embora não seja explicada racionalmente.

O signo da presença do sobrenatural em **Divina comédia** também nos é apresentado logo no início do poema, quando o eu-lírico de Dante, ao ver-se encurralado diante de “uma pantera, um leão e uma loba” (ALIGHIERI, 2001, p. 25), acaba por ser amparado pela chegada do poeta Virgílio, que se propõe a guiá-lo enquanto ele conhece o purgatório e o inferno. Tal episódio, a chegada de Virgílio para socorrer Dante, pode ser visto nos versos:

Como quem lucro anela noite e dia,
Se acaso o tempo de perder lhe chega,
Rebenta em pranto em triste se excrucia,
A fera assim me fez, que não sossega;
Pouco a pouco me investe até lançar-me
Lá onde o sol se cala e a luz me nega.
Quando ao vale eu já ia baquear-me
Alguém fraco de voz diviso perto,
Que após largo silêncio quer falarm-e.
Tanto que o vejo nesse grão deserto,
– “Tem compaixão de mim! – bradei transido –
Quem quer que sejas, sombra ou homem certo!”
“Homem não sou” – tornou-me – “mas hei sido,
Pais lombardos eu tive; sempre amada
Mântua lhes foi; haviam lá nascido.
“Nasci de Júlio em era retardada.
Vivi em Romasob o bom Augusto,
Quando em deuses havia a crença errada.
“Poeta, decantei feitos do justo
Filho de Anquises, que de Tróia veio,
Depois que ílio soberbo foi combusto.
“Mas por que tornas da tristeza ao meio?
Por que não vais ao deleitoso monte
Que o prazer todo encerra no seu seio?
– Oh! Virgílio, tu és aquela fonte
Donde em rio caudal brota a eloquência?
Falei, curvando, vergonhoso a fonte. –
“Ó dos poetas lustre, honra, eminência!
Valham-me o longo estudo, o amor profundo
Com que em teu livro procurei ciência!
“És meu mestre, o modelo sem segundo;
Unicamente és tu que hás-me ensinado
O belo estilo que honra-me no mundo.
“A fera vês que o passo me há vedado;
Sábio famoso, acode ao perseguido!
Tremo no pulso e veias, transtornado!”
(ALIGHIERI, 2011, p. 28-29 – grifos do autor).

Desde o momento em que socorreu o eu-lírico de Dante até chegar perto do paraíso, o poeta Virgílio orientou o seu companheiro de peregrinação. Entretanto, para guiar o eu-lírico

ao paraíso, a escolhida foi Beatriz, o grande – e platônico – amor de Dante, que também já estava morta.

Em **Palestra para um morto**, o narrador também tem um amor platônico, Biana, personagem que tinha uma estranha relação com o pai – relação que, conforme a obra, parece-nos beirar pelo incesto – e, posteriormente, depois de aparecer grávida, acabou se casando com o tio do narrador. Biana deu à luz a um porco: “na esteira da parturiente, porco o parido” (CASSAMO, 1999, p. 64). É importante lembrar que a figura do porco “simboliza a comilança, a voracidade: ele devora e engole tudo o que se apresenta” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 734). Tal figura pode alegorizar o processo de colonização moçambicana, no qual o colonizador buscava eliminar quaisquer sentimentos de pertença que o moçambicano pudesse ter, além de explorar as riquezas da terra moçambicana e os seus habitantes. Mas pode alegorizar, também, a herança do colonialismo, pela qual o colonizado absorve o índice da exploração que marcara sua condição e a reproduz sobre aqueles que a ele se submetem, o que, no caso do romance de Suleiman Cassamo, parece ser a situação de Biana, como mulher, submetida primeiro ao próprio pai e, depois, ao tio do narrador.

A figura do porco também se faz presente em **Divina comédia**. O canto VI de “O inferno” versa sobre o terceiro ciclo, no qual ficariam, após a morte, as pessoas que tivessem cometido o pecado da gula. Neste ciclo, o eu-lírico de Dante fala a um homem que atendia por Ciacco – que significa porco –, um florentino famoso por sua gula, e ele responde-lhe às perguntas acerca das discórdias existentes em Florença, sugerindo que elas decorriam da voracidade humana.

Tanto Beatriz quanto Biana são importantes para o enredo das obras em questão. Beatriz acompanha o eu-lírico de Dante até o momento em que, para se purificar, ele tem de passar pelo fogo e, então, chegar ao paraíso. Na obra de Suleiman Cassamo, a lembrança de Bianca é tão forte para o narrador que, no último capítulo/ciclo, “A escada do céu”, ao invés de mencionar a possibilidade de o enterrar-se com o morto permitir-lhe encontrar a esposa, ele visualiza nessa ação a possibilidade de rever Biana.

3.1.1 No meio do destino tinha duas mulheres

No ensaio “Choques e Poéticas In-betweeness nos Atlânticos Sul: modernidades em trânsito na formação da poesia angolana”, Roberto Vecchi aborda, entre outros assuntos, a dificuldade de se precisar em que medida a poesia angolana estabelece uma relação intertextual com a poesia modernista brasileira. Para ele, um dos desafios a ser vencido neste

estudo é o de identificar de qual vertente modernista os poetas angolanos se apropriaram para a produção de suas obras. Além disso, Vecchi (2008) ainda se demora sobre a questão de que se tornou lugar comum do discurso historiográfico sobre as literaturas africanas de língua portuguesa que o Modernismo brasileiro exerceu uma influência profunda no processo de descolonização cultural e de formação da moderna literatura angolana. Para ele,

de facto, afirmar que o Modernismo brasileiro condicionou a gênese da modernidade literária angolana, para além de constituir a frequentação de um lugar comum suficientemente explorado, lança, a meu ver, um véu insidioso sobre a interpretação de tal processo. Há de facto uma pergunta à qual não sei se conseguirei responder de modo exaustivo: “qual” Modernismo brasileiro efectivamente incidiu sobre o projecto de formação da nação literária – que coincide com o movimento de descolonização cultural – de Angola, que, não nos esqueçamos, tem como traço peculiar aquele de coincidir tanto nos fautores quanto nas linhas de força ideológicas, pelo menos na sua fase histórica crucial, com o projecto histórico de descolonização (Ferreira, 1992: 96)? E isto porque falar de Modernismo e modernidade cultural, sem distinguir no interior da sua pluralidade o tempo heterogêneo e não raramente contraditório que os constitui, reduziria a reflexão em torno de uma hipóstase preliminar, proporcionando enfim uma análise crítica isenta de qualquer conhecimento relevante (VECCHI, 2008, p. 159 – grifo do autor).

Assim, Roberto Vecchi aponta para o fato de que é importante observar em que pontos convergem o modernismo brasileiro e o processo de descolonização angolano. Sabe-se que um dos motes do modernismo era o de reivindicar uma literatura que se propusesse a falar de coisas simples e da própria realidade do país. Um defensor dessa proposta foi o poeta Manuel Bandeira, para quem,

a transposição poética da realidade comum, mais prosaica do que lírica, do “humilde quotidiano”, a hibridização da poesia com um género menor e apenas problemáticamente literário como a crônica, o género da “vida ao rés-do-chão”, como diz Antonio Candido (1992), transforma justamente o quotidiano anónimo e banal em matéria literária, fundando um novo sublime pelo prosaico, o banal, abalando assim as convicções que anteriormente determinavam uma selecção hierarquizada de temas e de formas poéticas. E daí, a modernidade de Bandeira, que nos versos aparentemente modestos todavia inscreve os sinais da modernidade brasileira além das estilizações, redescobre-a através duma poética despojada, que a refunda enquanto mito – que representa mas não transfigura –, dando-lhe voz através da transcrição da língua despida e coloquial do quotidiano das multidões, que, depurada de todas as retóricas, permite a incorporação versilibrista de interferências folclóricas, modos de dizer, provérbios, canções, de outro modo condenados à extinção, mas que assim ficam inscritos no registro da memória, individual e colectiva. (VECCHI, 2008, p. 168 – grifo do autor).

De forma similar à demarcada pela citação anterior, o processo de descolonização de Angola marca-se pela necessidade de buscar nas “coisas da terra” a identidade do país. Nesse sentido, a proposta modernista de Bandeira,

na perspectiva de opção por uma “história natural” (Vecchi, 2005), a especificidade deste código moderno, longe de todos os experimentalismos das horas incendiárias, mas abertamente comprometido com a realidade contra os artificialismos, favorece plenamente o movimento interno que está em curso na cultura angolana na fase de rearticulação das figuras da própria identidade diferencial. (VECCHI, 2008, p. 168 – grifo do autor).

Ao tomarmos como lente a reflexão de Roberto Vecchi sobre o diálogo entre a poesia angolana do pós-independência e o Modernismo brasileiro, podemos observar que ela se aplica, também, a Moçambique. Mesmo tendo conquistado sua independência política de Portugal em 1975, Moçambique, ainda hoje, sofre com problemas herdados do período colonial. **Palestra para um morto**, de Suleiman Cassamo, foi publicado em 1999, vinte e quatro anos após a conquista da independência moçambicana, e tem, em suas páginas, a ressonância de questões vigentes no período colonial e ainda não resolvidas no pós-independência.

Ao colocar, no seu romance, um capítulo/ciclo intitulado “Tinha uma mulher no meio do destino, no meio do destino havia uma mulher”, Suleiman Cassamo pode ter se apropriado ironicamente do poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade – publicado, inicialmente, em 1928 – não somente para aludir ao fato de que Biana tivesse cruzado o caminho do narrador de **Palestra para um morto**, mas sim para questionar a implicação de uma mulher, e não uma pedra, estar no meio do caminho. A recuperação do poema de Drummond por Suleiman Cassamo sob um viés irônico justifica-se pelo fato de que a ironia, conforme Lélia Pereira Duarte, é um recurso retórico que é

sempre muito útil àquele que discorda de atitudes e comportamentos e pretende provocar reflexões e mudanças mas, por algum motivo, considera que a expressão direta de seu pensamento crítico não será bem recebida, será contraproducente ou não será artística. A ironia será portanto adequada ao discurso literário que quer exibir a sua complexidade, o caráter dialógico da linguagem. (DUARTE, 2006, p. 182).

A maioria das leituras que se faz do poema de Carlos Drummond de Andrade concentra-se em definir a pedra, figura central do poema, como metáfora para os obstáculos enfrentados pelas pessoas ao longo da vida. Há um deslocamento, proposto pela escrita de

Suleiman Cassamo, na conotação de obstáculo conferida à pedra no poema de Drummond: em **Palestra para um morto**, a ideia de obstáculo não é transferida para a mulher, mas sim para a condição de subalternidade feminina, que ainda vigora em Moçambique no pós-independência.

Uma outra leitura que se pode fazer acerca da metáfora da pedra no romance é que ela também pode vincular-se à ideia de construção. O narrador de **Palestra para um morto**, de posse do conhecimento da situação da mulher moçambicana, representada pela mulher que ama, constrói o seu caminho. Ao perder as cabras do tio, quando se deparou com o morto insepulto, o narrador fugiu para a cidade, mas a lembrança de Biana o acompanhou por toda a sua vida. Toda vez que ele faz referência a Biana, no decorrer do romance, é como se ele reiterasse a ideia de que aquela mulher não deve ser esquecida não só pelo fato de ele amá-la, mas pelo que ela, realmente, representa.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no dicionário de símbolos, ao falarem sobre a figuração da pedra, destacam que

a passagem da pedra bruta à pedra talhada por Deus, e não pelo homem, é a passagem da alma obscura à alma iluminada pelo conhecimento divino. Aliás, o Mestre Eckart não ensina que pedra é sinônimo de conhecimento? (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 726).

Se formos ler o narrador de **Palestra para um morto** conforme a simbologia da pedra, podemos dizer que a sua passagem de pedra bruta a pedra talhada é marcada pelo processo de autoconhecimento e de conhecimento da terra moçambicana pelo qual ele passa ao longo dos sete capítulos/ciclos do romance. A personagem Biana é, de certa forma, agente desse conhecimento. No quinto capítulo/ciclo do livro, o narrador, antes de começar a contar a história de Biana, nos avisa que: “deste caso, ninguém sai limpo” (CASSAMO, 1999, p. 59). Só então, ele conta que vinha uma mulher com um homem – que, naquele momento, ele ainda não sabia que era o pai da moça – na carroça. Ao vê-la, ele sentiu algo que descreveu como “um cabritinho novo me nasceu dentro do peito”. (CASSAMO, 1999, p. 59). Mas ao contrário do que se poderia imaginar, a moça não ocupava um lugar privilegiado na carroça; ela estava lá atrás, e podia ser “confundida com a trouxa”. (CASSAMO, 1999, p. 59).

A carroça foi embora, mas a imagem daquela mulher permaneceria nos olhos do narrador “para sempre” (CASSAMO, 1999, p. 59). Permaneceria, também, impressa no texto de Suleiman Cassamo, a situação que a personagem Biana metaforiza, a das mulheres que não tinham o direito de escolher, eram escolhidas, possuídas:

desde então *sofri, não de pensar que o homem do burro era o marido, mas que era, conforme se viu da sua soberba, dono*. E se viu mais: na lenha, na fonte, na machamba, onde a rapariga onde o homem, sempre atrás, como quem toca um boi. Um dia, não se sabe de que hérnia sofria o fulano, a rapariga chegou sozinha ao *poço*. Foi então que lhe *cavaram* o nome, Biana, e que o homem era, veja só, seu pai. (CASSAMO, 1999, p. 59-60 – grifos meus).

As palavras do narrador no trecho citado permitem-nos perceber que a sua paixão por Biana foi colocada em segundo plano para que ele pudesse refletir sobre a condição dela. Ele havia se interessado por ela e, aparentemente, ficara desapontado quando viu que ela tinha um acompanhante. Mas ao dizer que sofreu mais com o fato de o homem agir como dono da mulher do que pelo fato de ela ter um homem em sua vida, ele provocou uma fissura no discurso, uma quebra de expectativa, porque ele dispensou uma maior atenção à subalternidade feminina do que ao seu sentimento amoroso.

É curioso que o nome daquela mulher e o fato de o homem ao qual ela se submetia ser seu pai tenham sido descobertos quando ela foi tirar água do poço. Sabe-se que “o poço possui em hebraico o sentido de mulher, de Esposa”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 226). Posteriormente, quando a mulher engravidou, para evitar um escândalo ainda maior, o pai negociou o seu casamento com o tio do narrador do romance de Suleiman Cassamo. Então, em uma primeira leitura, poderíamos associar o poço ao papel que aquela mulher teria de assumir, não por escolha, mas por imposição.

Entretanto, é importante lembrar que entre os significados atribuídos ao poço, encontra-se também o de “símbolo de segredo, de dissimulação, especialmente de dissimulação da verdade; sabe-se que ela [a mulher] dele sai nua”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 726 – grifo dos autores). A ideia de que “cavaram” o nome da mulher, ou seja, descobriram que ela se chamava Biana, cria no texto a imagem do próprio ato de cavar o poço e tirar dele, não água, mas sim a verdade, uma verdade que, por ser dolorosa, era mantida em segredo. Cavar essa verdade, a da condição da mulher moçambicana no pós-independência, é fazer com que ela saia da escuridão do poço, onde não pode ser vista, e seja trazida para a luz, para que todos possam refletir acerca dela.

Em **Divina comédia**, Beatriz simboliza o conhecimento, a sabedoria divina, tanto que, em um determinado momento do poema, ela aparece coroada com oliveira, a árvore consagrada a Minerva, que, na mitologia Greco-romana, é considerada a deusa da sabedoria.

É sintomático que Beatriz, amor de Dante, seja, de certo modo, a responsável pela sua condução ao inferno. Inicialmente, a condução não cabe a ela, mas ao poeta Virgílio, que

somente foi enviado para ajudar Dante a trilhar o caminho de sua edificação por intermédio da oração de Beatriz. Ele o guia pelos caminhos tortuosos do pecado e da purificação, e Beatriz o guia através do reino da beatitude. Entretanto, nos momentos em que o eu-lírico de Dante é mais exigido, é Beatriz quem lhe impulsiona a continuar, como, por exemplo, no momento em que ele tem de passar pelo fogo para chegar ao paraíso.

Beatriz é-nos apresentada, no poema, como a única que pode levar Dante a Deus. Mas ela é, ao mesmo tempo, quem nos lembra de que, antes de chegar a Ele, é necessário passar pelo fogo, ser lapidado. Assim, Beatriz representa, conforme a metáfora das pedras, o conhecimento que faz com que o poeta passe de pedra bruta, isto é, pecador, a pedra talhada, moldada pelos preceitos divinos.

Pode-se dizer que tanto Beatriz quanto Biana são agentes de projeção de um futuro. A primeira aponta, no poema de Dante, para o paraíso. A segunda, no romance de Suleiman Cassamo, aponta para os percalços que se encontram na própria constituição de Moçambique como nação, mas, também, no último capítulo do romance “A escada do céu”, sinaliza para a possibilidade de uma elevação.

3.2 O protagonismo da morte

A dedicatória de **Palestra para um morto** assinala o mais acentuado intertexto presente na obra. Suleiman Cassamo dedica seu romance ao escritor Juan Rulfo, “com quem comungo este obstinado exercício de interpelar os mortos” (CASSAMO, 1999, p. 5). Juan Rulfo é autor de dois livros – um de contos, **Chão em chamas** e um romance, **Pedro Páramo**. Conhecido por ser um dos precursores do realismo mágico, o escritor marcaria sua escrita com um estilo conciso, lapidado, que cativa pela economia no uso de palavras; estas, que, em sua ficção, sugerem inúmeros significados.

Antes de analisarmos, efetivamente, de que modo se dá o diálogo entre a obra de Juan Rulfo e Suleiman Cassamo, para o qual tomaremos como base os romances **Pedro Páramo** e **Palestra Para um morto**, faz-se necessário contextualizar o processo de criação ficcional adotado pelo escritor mexicano para a produção de suas obras, porque ele alcança ressonância na obra do escritor moçambicano.

O realismo mágico, mais do que uma escola literária, é uma característica do fazer literatura hispano-americana na segunda metade do século XX. A filiação do realismo mágico ao mecanismo do maravilhoso, que se manifesta na epopeia e na tragédia clássicas, se faz pertinente uma vez que, conforme Massaud Moisés, recuperado por Goulart (1995), o

maravilhoso consiste na intervenção dos deuses no plano terreno, daí sua associação ao “mundo sobrenatural, entendido esse como o universo dos deuses, da magia, dos bruxedos, dos encantamentos, manifestações psicológicas, etc”. (MOISÉS, *apud* GOULART, 1995, p. 29).

Nessa perspectiva, podemos pensar como obras pertencentes ao maravilhoso: **A Ilíada** e **Odisseia**, de Homero, **Divina comédia**, de Dante Alighieri, entre outras. Nas obras de Homero, os deuses interferem, diretamente, nos acontecimentos épicos, e “é exatamente essa presença dos deuses que torna aceitáveis os acontecimentos estranhos da tragédia e da epopeia”. (GOULART, 1995, p. 29).

Os deuses são personagens e tomam partido na Guerra de Tróia, influenciando no resultado das batalhas e da guerra, enfim. Com o término da guerra, quando Odisseu vai retornar para casa, demora dezessete anos para conseguir fazê-lo. Entre os obstáculos enfrentados, está a interferência de seres mitológicos, sobretudo, dos deuses. Dos dezessete anos que passou tentando voltar para casa, dez Odisseu foi prisioneiro da ninfa Calipso, e só foi libertado pela interferência da deusa Atena. Ao partir, Odisseu teve sua jangada destruída por Poseidon, que se irou pelo fato de o rei de Ítaca ter furado o olho do seu filho, Polifemo.

Um pouco mais próxima da nossa realidade, está **Divina Comédia**. O poema épico de Dante é responsável por uma leitura da cosmovisão que dividia o universo em círculos. Nesse poema, temos a construção narrativa do céu, do inferno e do purgatório. E o que sustenta o enredo do poema em questão é justamente o fato de ele fundar uma ideia teológica sobre o destino das pessoas após a morte, a partir de suas ações, podendo elas irem para um lugar de paz – o céu – ou para um lugar de tormenta – o inferno, não sem antes passarem pelo purgatório.

A crítica literária parece convergir para a opinião de que a expressão realismo mágico tenha sua origem atrelada às artes plásticas. Ela

chegou à América na mesma bagagem que trouxe os conceitos de vanguardas. A crítica tem sido unânime em apontar o alemão Franz Roh como o primeiro a usar o termo em seu livro “Pós-expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura européia mais recente”, publicado em Leipzig, em 1925. (ESTEVES e FIGUEIREDO, 2005, p. 395).

Na literatura latino americana, o uso do termo realismo mágico teve como seu precursor o venezuelano Arturo Uslar Pietri: “Em **Letras y hombres de Venezuela**, de 1948, ao analisar a produção de contos daquele país, nos anos 30 e 40, ele aponta como tendência predominante o realismo mágico”. (ESTEVES e FIGUEIREDO, 2005, p. 396).

A expressão realismo mágico perde um pouco do terreno já conquistado quando o cubano Alejo Carpentier, em um ensaio, opta por usar a expressão realismo maravilhoso:

Em 1948, época em que se encontrava exilado na Venezuela, Alejo Carpentier publica, nas páginas de El Nacional de Caracas, o ensaio “Lo real maravilloso”, que, no ano seguinte apareceria como prólogo de seu romance “El reino de este mundo”. No ensaio, que acabaria ficando mais famoso que o próprio romance que introduz, o escritor cubano, que tinha frequentado os círculos surrealistas de Paris, juntamente com Usler Pietri e Asturias, propõe o conceito de real maravilhoso para explicar sua obra e a própria realidade americana. A base desse raciocínio é a suposta existência de uma realidade maravilhosa na América Latina, resultado da conjunção de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, em cuja história ocorrem fatos que podem parecer insólitos aos olhos do estrangeiro. (ESTEVES e FIGUEIREDO, 2005, p. 399).

Conforme a aceção de Alejo Carpentier, mais do que explicar uma opção estética de fazer literatura, o real maravilhoso explica a própria diversidade cultural existente na América Latina.

Em 1980, ao transformar sua tese de doutorado em livro, Irlemar Chiampi retoma as considerações feitas por Alejo Carpentier (1968) acerca do real maravilhoso:

Para Alejo Carpentier (1968), a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental. Essa expressão, associada amiúde ao realismo mágico pela crítica hispano-americana, foi cunhada pelo escritor cubano para designar não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental. (CHIAMPI, 1980, p. 32).

A discussão sobre a utilização da nomenclatura realismo mágico ou realismo maravilhoso não é nova no meio literário. Entretanto, como as características de ambos os processos ficcionais são muito semelhantes, há críticos que optam pelo uso de apenas um dos termos. Consensualmente, tal opção não interfere na análise das obras, e então, só há, efetivamente, um trabalho maior em prol de uma distinção conceitual quando se tem o risco de confundir o realismo mágico com o realismo fantástico.

Para essa distinção, o estudioso Audemaro Goulart aponta que, no realismo mágico

fica evidente o artifício narrativo que corresponde ao “era uma vez”, que coloca os acontecimentos narrados fora da atualidade, dissociados da condição realista. Essas condições fazem com que as personagens se movimentem num mundo diferente do nosso, um mundo que corre

paralelamente ao que conhecemos e experimentamos. (GOULART, 1995, p. 34).

Em contrapartida, no realismo fantástico, “o insólito e o estranho ocorrem no universo familiar, e o cotidiano se caracteriza pela mistura do desconhecido com o conhecido”. (GOULART, 1995, p. 34).

A obra de Juan Rulfo é classificada como pertencente ao realismo mágico por caracterizar-se pela forte presença de crenças comunitárias como suporte para os acontecimentos insólitos abordadas pelo escritor em seus livros. Neste trabalho, deter-nos-emos mais especificamente no seu romance **Pedro Páramo** a fim de tentarmos mensurar de que modo Suleiman Cassamo, no romance **Palestra Para um morto**, estabelece um diálogo com essa obra e, por consequência, com o escritor mexicano.

Pedro Páramo foi publicado, no Brasil, pela primeira vez, em 1997, com tradução de Eliane Zagury, pela editora Paz e Terra. Em 2011, em sua segunda edição no Brasil, **Pedro Páramo** foi publicado pela BestBolso, com tradução de Eric Nepomuceno. Há ainda, a edição da editora Record, de 2004, que publicou, em um único volume, **Chão em chamas e Pedro Páramo**. Neste trabalho, tomaremos como base a edição da editora Paz e Terra.

O livro começa com o narrador principal, Juan Preciado, justificando o porquê de ter ido a Comala:

Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo. Minha mãe que disse. E eu prometi que viria vê-lo quando ela morresse. Apertei-lhe as mãos em sinal de que o faria; ela estava para morrer e eu em situação de prometer tudo. “Não deixe de ir visitá-lo”, recomendou-me. “Chama-se assim e desse outro modo. Estou certa de que terá prazer em conhecer você”. Então não pude fazer nada a não ser dizer o que faria, e de tanto dizer continuei dizendo, mesmo depois que minhas mãos tiveram trabalho para se safar das suas mãos mortas. (RULFO, 1997, p. 05).

No leito de morte de Dolores, sua mãe, o narrador prometera-lhe que iria a sua terra natal. Ela dissera-lhe para cobrar do seu pai o que ele lhes devia: o preço por ter-lhes esquecido, “o esquecimento em que nos manteve, meu filho, cobre caro” (RULFO, 1997, p. 5). A mãe de Juan Preciado ainda disse-lhe que, estando em Comala, ele estaria mais perto dela, de suas lembranças, de sua voz:

De vozes, sim. E aqui, onde o vento era escasso, ouviam-se melhor. Ficavam dentro da gente, pesadas. Lembrei-me do que me dissera minha mãe: “*Lá você vai me ouvir melhor. Estarei mais perto. Vai acabar a voz das minhas*

recordações mais próxima que a da minha morte, se é que algum dia, a morte teve voz". Minha mãe... a viva. (RULFO, 1997, p. 06 – grifos do autor).

Sob o viés do esquecimento, podemos nos atentar para um forte tom memorialístico que perpassa o romance, mas não se trata, especificamente, das memórias de Juan Preciado nem das memórias de Pedro Páramo, personagem que dá nome ao livro. Tratam-se das memórias de uma terra que caiu no esquecimento, de uma terra devastada e das pessoas que tiveram suas vidas devastadas junto com a terra. Assim, faz-se visível a diferenciação entre a Comala que Juan Preciado encontra quando vai atrás de seu pai e a Comala que sua mãe lhe descrevera:

Eu imaginava estar vendo aquilo através das recordações de minha mãe; de sua saudade, entre farrapos de suspiros. Ela sempre viveu suspirando por Comala, pela volta; mas nunca voltou. Agora venho eu em seu lugar. Trago os olhos com que ela fitou estas coisas, porque me deu seus olhos para ver: *"Passando o porto de Los Colimotes, há a vista muito bonita de uma planície verde, um pouco amarelada pelo milho maduro. Desse lugar se vê Comala, clareando terra, iluminando-as durante a noite"*. E sua voz era secreta, quase apagada, como se falasse consigo mesma. Minha mãe. (RULFO, 1997, p. 06 – grifos do autor).

Ao começar a caminhar por Comala, Juan Preciado vai percebendo que o lugar bonito, vistoso, cheio de vida do qual sua mãe lhe falara não existe mais, ele parece ter sido enterrado com boa parte das personagens do livro, que estão mortas. Ao se deparar com uma Comala completamente diferente da descrita por sua mãe, o narrador expressa sua frustração: "Gostaria de ter dito a ela: 'Você se enganou de domicílio. Deu o endereço mal dado. Mandou que eu fosse ver 'de é isso e onde é aquilo?' E num povoado solitário procurando alguém que não existe'." (RULFO, 1997, p. 12 – grifo do autor).

O que restou da Comala na qual viveu a mãe de Juan Preciado são memórias, que são narradas pelos próprios habitantes do povoado. Juan Preciado é o narrador principal por agenciar as outras vozes que perpassam o romance, uma vez que o foco narrativo oscila entre a primeira e a terceira pessoas. Entretanto, ele não é o único que exerce a tarefa de narrar. Em alguns momentos, temos Juan Preciado narrando, e, em outros, temos o fluxo de memória de alguma outra personagem.

Não se pode falar, em **Pedro Páramo**, da predominância de um narrador sobre outros. As vozes são ligadas, ainda que de maneira entrecortada. Assim, quando estamos concentrados na história de algum morador de Comala, a narrativa é suspensa, e entra outra história. Tal fato acontece, por exemplo, quando Juan Preciado está contando sobre sua

chegada ao povoado e relata como foi recepcionado por Eduviges Dyada, uma velha amiga de sua mãe, que diz ter sido avisada por ela de que Juan Preciado estava a caminho de Comala e, então, temos a suspensão dessa cena enunciativa para a inserção de outra cena, uma que se refere à infância de Pedro Páramo, como se pode observar nos seguintes trechos:

O senhor deve estar cansado e o sono é um ótimo colchão para o cansaço. Amanhã vou arrumar sua cama. Como o senhor sabe, não é fácil arranjar as coisas assim do pé para a mão. Para isso é preciso estar prevenido, e sua mãe só me avisou agora.

– Minha mãe – falei – minha mãe já morreu.

– Então foi por isso que sua voz se ouvia tão fraca, como se tivesse tido que atravessar uma distância muito grande para chegar até aqui. Agora estou entendendo. E quanto tempo faz que morreu?

– Já faz sete dias.

– Coitada. Deve ter se sentido abandonada. Nós fizemos a promessa de morrermos juntas. De irmos as duas juntas, para darmos coragem uma à outra na outra viagem se precisássemos, se por acaso encontrássemos alguma dificuldade. Éramos muito amigas. [...]

Eu pensava que aquela mulher estava louca. Depois não pensei mais nada. Senti-me num mundo distante e me deixei arrastar. Meu corpo, que parecia se afrouxar, curvava-se diante de tudo; soltara as amarras e qualquer um podia brincar com ele como se fosse de pano.

– Estou cansado – disse a ela.

– Venha comer alguma coisa antes. Uma coisinha de nada. Qualquer coisa.

– Vou. Vou depois. (RULFO, 1997, p.14-16).

A água que gotejava das telhas fazia um buraco na areia do pátio. Soava: plás, plás, e mais outra vez plás, na metade de uma folha de louro que volteava e rebatia, enfiada na fenda dos tijolos. A tormenta tinha passado. Agora, de vez em quando a brisa sacudia os ramos do pé de romã fazendo-os jorrar uma chuva espessa, gravando a terra com gotas brilhantes, que logo se turvavam. As galinhas, de bico caído como se dormissem, de repente sacudiram as asas e saíam para o pátio, bicando depressa, assaltando as minhocas desenterradas pela chuva. Depois que as nuvens se recolheram, o sol tirou luz das pedras, irisou tudo de cores, bebeu a água da terra, brincou com o vento dando brilho às folhas com que o vento brincava.

– O que é que você tanto faz aí no banheiro, menino?

– Nada, mamãe.

– Se você ficar mais aí vai aparecer uma cobra e morder você.

– Sim, mamãe. (RULFO, 1997, p.16).

Como os trechos acima denotam, o romance de Juan Rulfo não tem capítulos demarcados numericamente ou por meio de títulos. O que temos são fragmentos dispersos, ao longo das páginas, assim como as personagens da obra estão dispersas por Comala. E vamos esbarrando nesses fragmentos, na medida em que a leitura prossegue, do mesmo modo que Juan Preciado vai esbarrando com essas personagens enquanto caminha pelas ruas de Comala.

E ele esbarra, também, com o susto de ir percebendo que quase todas as pessoas que ele encontra estão mortas.

Além disso, ele se dá conta de que todas as pessoas que cruzam o seu caminho, de alguma maneira, possuem uma ligação com Pedro Páramo, que ele descobre, no início da sua viagem, que está morto. Pedro Páramo é descrito como um homem tão duro quanto as pedras, “um rancor vivo” (RULFO, 1997, p. 8). Dizia-se que a ele pertenciam as terras de Comala.

Inicialmente, nem mesmo as pessoas com as quais Juan Preciado se encontra pelas ruas de Comala parecem estar cientes de sua condição de mortas; entretanto, depois de algum tempo, algumas delas vão se conscientizando disso, o que faz com que Juan Preciado comece a imergir em uma desordem mental, o que lhe leva a ter dificuldades para raciocinar.

A explicação para essas pessoas, mortas, continuarem no mundo dos vivos resume-se, basicamente, ao fato de elas não terem podido trilhar o caminho dos céus. O paraíso, conforme a obra, parece assumir os contornos do paraíso da **Divina Comédia**. E, nesse contexto, se encaixa uma personagem dúbia e essencial para a constituição do romance: o padre Renteria. Por vezes, ele se negava a absolver os pecados de quem se confessava, por acreditar que o que eles haviam feito era imperdoável. Outras vezes, ele abençoava pessoas pelos bens que elas ofertavam à igreja.

É interessante ressaltar que a justificativa para tais pessoas continuarem a vagar por Comala, mesmo depois de mortas, ganha contornos reais por se basear em uma crença vigente desde a idade média, a de céu, inferno e purgatório. Podemos perceber isso, por exemplo, quando Dorotea diz a Juan Preciado que teve dois sonhos. Primeiro, sonhou que tinha sido mãe, que sentia o calor do filho nos braços. Depois, sonhou que tinha ido ao céu a procura deste filho e, chegando lá, um santo disse-lhe: “vá descansar um pouco mais na terra, filha, e procure ser boa para que o seu purgatório seja menos longo” (RULFO, 1997, p.78-79. Esse caráter de uma explicação divina para o destino do ser humano após a morte é um dos fatores que nos permitem classificar tal obra como pertencente ao realismo mágico, no qual, conforme Goulart, o “inverossímil se submete aos princípios das convenções e da mentalidade comunitária” (GOULART, 1995, p. 28).

A dedicatória de **Palestra para um morto** a Juan Rulfo evidencia a proposta de Suleiman Cassamo de utilizar o processo de criação ficcional conhecido como realismo mágico para escrever o seu romance. E essa opção fica mais consistente no decorrer da narrativa, quando, ao descrever o morto, o narrador compara-o a uma personagem de um livro de Arturo Uslar Pietri – que, como mencionado no início desta seção do capítulo, foi o precursor do uso do termo realismo mágico na América Latina: “Pela barba do peito, que era

como capim e era como cinza, terias a idade das pedras. A do queixo, lembrava o Barrabás de Arturo Uslo Pietri”. (CASSAMO, 1999, p. 21).

Ao ter em mente o intuito do escritor moçambicano de utilizar o insólito no seu romance, é importante ressaltar que a crença comunitária que sustenta o realismo mágico em **Palestra para um morto** é a ideia da ancestralidade, conforme a qual

a morte não corta a comunicação com os vivos, já que, pelo primado da *força vital*, todos os seres interagem, portanto, se comunicam. Tudo faz parte de uma mesma cadeia sintagmática, nada excluindo nada; a ordem dos vivos e a dos mortos se interpenetram, constituindo um universo significativo (PADILHA, 2007, p. 61 – grifo da autora).

Salvas as devidas diferenças de espaços geográficos e culturais nos quais se situam os acontecimentos narrados na obra do escritor moçambicano e na obra do escritor mexicano, podemos destacar que os dois romances são marcados pela contundente presença da morte. Embora essa presença se dê de maneira diferente em cada um, podemos destacar alguns pontos nos quais as considerações sobre a morte são convergentes.

Nos dois romances, a morte, além do protagonismo exercido, em algum momento, ganha um status diferenciado, uma vez que ela se torna um artifício para a reflexão. No romance de Suleiman Cassamo, é o narrador quem destaca a relevância da morte, ao dizer que “morrer é virar Deus, olhos e ouvidos multiplicados em tudo o que é coisa e lugar, de tudo sabedor” (CASSAMO, 1999, p.88). No romance de Juan Rulfo, a personagem Dorotea é quem destaca a sua condição de morta como algo que lhe propicie digressões: “agora que estou morta, tive tempo para pensar e perceber tudo” (RULFO, 1997, p. 77). Quando Juan Preciado diz-lhe que o que o levou a Comala foi uma ilusão, Dorotea menciona que a ilusão custou-lhe caro, pois ela teve de viver mais do que deveria ter vivido: “paguei por isso a dívida de encontrar meu filho, que não foi, por assim dizer, senão outra ilusão; porque não tive filho nenhum” (RULFO, 1997, p. 77). Ela ainda lamenta:

nem mesmo o ninho para guardá-lo Deus me deu. Só essa longa vida arrastada que tive, levando de lá para cá os meus olhos tristes que sempre olharam de viés, como se procurando o avesso das pessoas, suspeitando que alguém tivesse escondido o meu menino. (RULFO, 1997, p. 77-78).

A noção de uma “longa vida arrastada” (RULFO, 1997, p. 77) nos remete à ideia da vida como algo pesado, difícil de carregar, assim definida pelo narrador de **Palestra para um morto**: “quem te deu a vida, deu-te um fardo” (CASSAMO, 1999, p. 29). Um fardo que

talvez seja pesado demais para ser suportado sem o auxílio da narrativa, sem o ato de contar. A morte talvez tenha uma presença tão forte nessas obras pelo fato de ela ter estado muito presente nos períodos reinventados, na ficção, por Juan Rulfo e Suleiman Cassamo. Ao falar sobre a presença da morte na literatura moçambicana, Macêdo e Maquêa (2007) observam que

no que tange ao tema da morte, cremos que a longa guerra que flagelou por longos anos o território moçambicano foi forte e destrutiva o suficiente para instalar-se definitivamente no imaginário do povo e dos escritores de Moçambique e tornar-se, destarte, “matéria vertente”. (MACÊDO e MAQUÊA, 2007, p. 43 – grifo das autoras).

Diferentemente da literatura de Suleiman Cassamo, que aborda a condição de Moçambique depois do processo de luta pela independência, que tem, em sua história, um grande número de mortes, a literatura de Juan Rulfo trabalha com as mortes advindas do processo que culminou com a revolução mexicana. A revolução mexicana atua, conforme R. R. Coronel, recuperado por Oliveira (2010), como substrato histórico nas obras de Juan Rulfo. Se, historicamente, seu valor é inquestionável, literariamente, pode-se considerá-la um marco, um divisor de águas, em que toda uma tradição novelística irá se basear a partir de então.

Sobre a revolução mexicana, Oliveira (2010) assevera, ainda, que surge, como consequência dela, o que se convencionou chamar de novelas de “la Revolución Mexicana”, cujas obras fundadoras seriam **La Majestad Caída**, de Federico Gamboa e **Andrés Pérez Maderista**, de Mariano Azuela, ambas de 1911, portanto, contemporâneas à época dos combates militares da Revolução. Esses romances da Revolução são obras de cunho nacionalista e propõem uma oposição entre o desenvolvimento das novas forças produtivas e as relações de produção caducas do governo porfirista. Contudo, não havia um programa comum e essas obras não foram capazes de gerar um discurso coeso. Assim,

a Revolução, que tanto havia prometido em seu começo, em termos de modernização e diminuição das desigualdades sociais, fracassou, e a literatura da Revolução, através, entre outros, de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, José Revueltas e, posteriormente, de Juan Rulfo, deu voz às classes baixas. (OLIVEIRA, 2012).

A partir disso, os mortos de Comala, que aparecem narrando suas vidas em **Pedro Páramo**, podem simbolizar uma crítica social no sentido de que aqueles que não tinham voz enquanto vivos, são os que têm a voz no âmbito narrativo, depois de mortos. O narrador

principal da obra, Juan Preciado, só consegue se conectar efetivamente a Comala, sua terra natal, depois de morto, porque quando estava vivo, sua única reação era o espanto diante do barulho que a voz dos mortos provocava.

No romance de Juan Rulfo, temos um narrador que, ao ir a Comala, caminha em direção aos mortos. No romance de Suleiman Cassamo, é o morto quem vai em direção ao narrador:

Adejo, a morte, irreversível mergulho de morcego no escuro. Mas, tu, afortunado eleito, logo ouviste a um caprichoso deus: “não te conformes. Levanta-te. Só agora começa, de facto, a tua jornada.” Confidência que ainda ressoava-te no tino na tarde inolvidável em que, sacudida do capote a morte, nesse novo gozo do privilégio da luz solar, apareceste ao pequeno pastor de cabras. (CASSAMO, 1999, p. 37).

Os dois narradores, inicialmente, estão vivos; entretanto, não permanecem nessa situação até o fim dos romances. O narrador de **Pedro Páramo**, na metade do romance, de tanto ouvir vozes, gritos dos mortos, acabou, literalmente, morrendo de susto:

– Bem, pois cheguei à praça. Apoiei-me num pilar do pórtico. Vi que não havia ninguém, embora continuasse ouvindo um burburinho como de muita gente em dia de feira. Um ruído todo por igual, fora de propósito, semelhante ao que o vento faz contra os ramos de uma árvore durante a noite, quando não se veem nem a árvore nem os ramos, mas se ouve o sussurro. Assim. Não dei mais um passo. Comecei a sentir que se aproximava de mim e rodopiava à minha volta aquele cochicho denso como um enxame, até que pude distinguir algumas palavras quase esvaziadas de som: “Rogue a Deus por nós”. Ouvi que me diziam isso. Aí minha alma gelou. Foi por isso que vocês me encontraram morto.
 – Era melhor que você não tivesse saído da sua terra. O que é que veio fazer aqui?
 – Já disse a você no começo. Vim procurar Pedro Páramo, que segundo me dizem é meu pai. Foi a ilusão que me trouxe.
 (RULFO, 1997, p. 77).

Inicialmente, pode parecer que a morte de Juan Preciado não tem um propósito bem definido. Entretanto, o fato de que Juan Preciado decidiu permanecer em Comala mesmo depois de ter se assustado com os gritos dos mortos, denota uma escolha sua, a de ficar e ouvir os lamentos daquelas almas.

O narrador de **Palestra para um morto** permanece vivo do primeiro ao sexto capítulo/ciclo do romance. No sétimo, ele chega à conclusão de que, para se livrar do fantasma do morto que o acompanhava desde a mocidade, seria necessário se enterrar com ele:

A arca fez-se ao ar, alado volume. O balde de areia subiu dias, em roldanas de pedra desbastada, a encher a arca. Só então me deitei ao comprido, e confirmei as medidas. Um esquife não deve ser tipo xicalamidida. Deve é ser conforme. E descontraído quanto uma jangada. Pois, creio que são muitas e ricas as viagens do lado de lá. Como as aventuras – me desculpe a erudição: sei que morreste analfabeto – de Júlio Verne.

Dependurado o caixão na base da arca, me empoei com talco. Sinal de penitência, resoluto, avanço p'ro mecanismo. E, caramba, cadê o padre? Há bem pouco, arrastara o embrulho, e tão logo o olvido. Sem a bênção, nem pensar. Vamos colocar o sacerdote no estrado e, de olhos fechados, destapá-lo.

De olhos fechados, a mão na substância dura do padre, vejo sem ver a areia de Pháti, e logo o som. E não sei se é o coração da terra a bater, uma concha ao ouvido ou as vagas do Índico todo. Revejo, isso sim, os canários, o gorjeio cheio de dribles. Naqueles bicos, as notas de todos os saxofones do mundo. (CASSAMO, 1999, p.92-93).

Depois de sete capítulos/ciclos perscrutando os silêncios do morto, o narrador de **Palestra para um morto** conclui sua palestra, e enterra-se junto com o morto, que embora tenha permanecido em silêncio durante toda a narrativa, tem um papel ativo, pois o seu silêncio força a fala do narrador, força os questionamentos que são feitos durante todo o romance.

3.3 (En)caminhar(-se)

O romance de Suleiman Cassamo, assim como o romance de Juan Rulfo e o poema de Dante, obras com as quais o romance do escritor moçambicano estabelece um diálogo, além da presença do maravilhoso no processo de criação ficcional, compartilham uma característica: a de elegem a mobilidade como mola da narrativa.

O narrador de **Palestra para um morto** desloca-se não apenas fisicamente, mas também temporalmente, quando, por diversas vezes, apropria-se de recuos no tempo narrativo para palestrar ao morto. Dante faz uma viagem que dura sete dias. Nessa viagem, ele passa pelo inferno e pelo purgatório até chegar ao paraíso. Tal percurso representa, conforme as proposições teológicas da obra do poeta italiano, o caminho que o pecador precisa percorrer para, enfim, se converter. Juan Preciado, narrador de **Pedro Páramo**, se dirige até Comala, sua terra natal, e vai caminhando por ela enquanto encontra os habitantes da terra e ouve suas irresolutas histórias.

No livro **Teoria da viagem**, Michel Onfray, ao falar sobre o que ocasiona o deslocamento do viajante, aponta para o fato de que “só pegamos a estrada movidos pelo desejo de partir em nossa própria busca com o propósito, muito hipotético, de nos

reencontrarmos ou, quem sabe, de nos encontrarmos”. (ONFRAY, 2009, p. 75). Ele ressalta ainda que “os trajetos dos viajantes coincidem sempre, em segredo, com buscas iniciáticas que põem em jogo a identidade”. (ONFRAY, 2009, p. 75). Nessa perspectiva, “toda viagem é iniciática – assim como uma iniciação não cessa de ser uma viagem. Antes, durante e depois se descobrem verdades essenciais que estruturam a identidade” (ONFRAY, 2009, p. 76).

Consideramos, neste trabalho, os protagonistas de **Palestra para um morto**, **Divina comédia** e **Pedro Páramo** como viajantes no sentido de que eles fazem a opção por se deslocarem. O narrador de **Palestra para um morto** engendra, no processo de caminhar por Moçambique – sair do campo e ir para a cidade e, depois, voltar para o campo – uma busca de si e da própria terra para “se sentir e se conhecer de maneira mais apurada” (ONFRAY, 2009, p. 79).

Esse narrador, enquanto faz a sua palestra, compartilha com o interlocutor suas experiências de vida, sua mobilidade ao longo da vida e, para isso, utiliza-se da tessitura textual para elaborar o tempo narrativo de modo que, no tempo da enunciação, o presente, o seu enunciado não seja interpretado como mero relato do passado, mas sim como “matéria da recordação” (ONFRAY, 2009, p. 50). Assim, a ideia é a de recuperar e atualizar “o que acompanha o espírito após ter abandonado há muito a geografia” (ONFRAY, 2009, p.50), isto é, as recordações. “Nessa ordem de ideias, a memória deve ser trabalhada e talhada como uma gema bruta”. (ONFRAY, 2009, p. 50).

Reencontrar-se consigo e com o caminho divino, é o que Dante, em **Divina Comédia**, almeja ao viajar pelo inferno e pelo purgatório até chegar ao paraíso. O que denota que é preciso conhecer-se, voltar-se para si enquanto busca o conhecimento dos propósitos divinos.

O exercício que faz Juan Preciado em **Pedro Páramo**, ao viajar para Comala, sua terra natal, é o de conhecer seu pai e sua terra, que ele visualizava por meio das lembranças de sua mãe, isto é, por lembranças que, primariamente, não eram suas, uma vez que ele deixara Comala bem cedo. Conhecer suas origens é uma forma de buscar a constituição da identidade.

Palestra para um morto, ao dialogar com essas obras, cujos protagonistas, dentre outros aspectos, lançam-se em busca de sua subjetividade, pode aludir ao fato de a identidade moçambicana se construir por meio do deslocamento, do trânsito, pois está em processo de constituição. Nessa perspectiva, temos uma escrita que transita por outras culturas e, nesse contato que estabelece com elas, evidencia o processo de negociação cultural a partir do qual a identidade moçambicana negocia sua constituição.

4 CAMINHOS DA MEMÓRIA

Ao lermos a citação de São João da Cruz, “Não há caminhos, há que caminhar”², que constitui a epígrafe de **Palestra para um morto**, ao mesmo tempo em que somos capturados por uma noção de negação da ideia de lugares de chegada, concluídos, prontos, acabados, somos direcionados para uma proposta de processo, de caminhar. A sugestão da epígrafe, projetada para o texto de Suleiman Cassamo, permite-nos dizer que não há culturas estanques, terminadas, há um constante processo de constituição cultural. Essa ideia nos leva às considerações do antropólogo Marc Augé (1994) sobre instaurarmos a dúvida no que tange à concepção de identidades absolutas, simples e substanciais, tanto no plano coletivo quanto no individual, uma vez que

as culturas “comportam-se” como a madeira verde e jamais constituem totalidades acabadas (por razões extrínsecas e intrínsecas); e os indivíduos, tão simples quanto os imaginamos, nunca o são o suficiente para não se situar em relação à ordem que lhes atribui um lugar, só exprimem sua totalidade de um certo ângulo. Além disso, o caráter problemático de toda ordem estabelecida talvez nunca se manifestasse como tal – nas guerras, revoltas, conflitos, tensões – sem o empurrãozinho inicial de uma iniciativa individual. (AUGÉ, 1994, p. 26 – grifo do autor).

Destacar a iniciativa individual é uma precaução para que, imbuídos da ideia de totalidade, não acabemos por mutilar a individualidade, porque “o social começa com o indivíduo”. (AUGÉ, 1994, p. 24). Por isso, é necessário ter em mente o fato de que “toda representação individual é, necessariamente, uma representação do vínculo social que lhe é substancial” (AUGÉ, 1994, p.23-24). Assim, em **Palestra para um morto**, a partir da representação social de um indivíduo – o narrador –, podemos ler uma tentativa de representação social de Moçambique.

A ideia de caminhar, expressa pela epígrafe, anuncia o eixo narrativo da obra de Suleiman Cassamo, uma obra que se faz por meio da mobilidade. Essa ideia de movimento é conveniente para trazermos para a nossa reflexão as considerações do antropólogo Marc Augé sobre a mobilidade. Para ele, “pensar a mobilidade implica pensá-la em diversas escalas para tentar compreender as contradições que minam nossa história” (AUGÉ, 2010, p. 99), pois

² Tradução livre. No original: “No hay caminos. Hay que caminar”.

redefinir a política de circulação dos homens tornou-se uma urgência no momento em que o caráter aproximativo dos diversos “modelos de integração” é revelado pela evolução do contexto global (acrescido dos integrismos, terrorismo, recrudescimento das ideologias). (AUGÉ, 2010, p. 100 – grifos do autor).

Ao eleger a noção de trânsito para a escrita do romance, o escritor Suleiman Cassamo acena para a própria constituição da identidade cultural moçambicana que o romance alegoriza. Identidade cultural de uma nação que, como temos discutido neste trabalho, é palco de uma gama de negociações que resultam na constituição híbrida do país.

Este palco que se busca encenar, metonimicamente, no romance de Suleiman Cassamo, é o ambiente no qual se vê o desenrolar do processo do contato entre culturas, que como já discutimos nos capítulos anteriores desta dissertação, pode-se evidenciar, dentre outros aspectos, no caráter intertextual do texto do escritor moçambicano, na estruturação do romance – um gênero que é, essencialmente, híbrido – e na adoção de uma linguagem rasurada, que nos coloca diante de uma escrita que traz em si a inscrição da oralidade, típica da cultura tradicional moçambicana.

O ato de caminhar pode comungar com a ideia de recuperação, (re)construção (re)invenção de diversas coisas, tais como lugares, memórias e identidades. De acordo com o sociólogo Michael Pollak,

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 5).

Pode-se depreender das considerações do sociólogo Michel Pollak que, entre outros aspectos, a memória funciona como ordenação. Ela contribui para o resgate não só do passado, mas do próprio sujeito. Desse modo, ela é fator essencial para as considerações acerca da constituição da identidade. No caso do romance **Palestra para um morto**, percebemos que Moçambique é evocado e encenado por meio da memória de um narrador que sabe perambular pelos espaços percorridos pela memória moçambicana.

Ao se falar em identidade e em memória, uma das primeiras interpretações que se faz é a do resgate, da recuperação de algo. Quando se fala em memória concernente a Moçambique, um país africano de língua portuguesa, inicialmente pode surgir o questionamento sobre o porquê de se resgatar um passado cultural que foi tão marcado pela

dominação colonial, a qual culminou, dentre outras coisas, na morte de muitas pessoas. Acontece que

muitas vezes, o passado é tão desconhecido como o futuro. Se dele só existem ruínas, tais ruínas, no entanto, hão de servir ao apagamento de certa história, e permitir a criação de uma outra ordem. Nesse lugar imaginário de uma história acontecida e não registrada, a poesia pode construir novos flashes de humanidade e fazer brotar de uma experiência de esquecimento, o país com o qual muito já se sonhou. (MACEDO; MAQUÊA, 2007, p. 51).

Nessa perspectiva, a literatura de Suleiman Cassamo apresenta, conforme Macedo e Maquêa (2007), não o resgate do passado cultural, nem o lamento de suas soluções. Nela, esse passado seria o motivo que faria da memória de Moçambique uma edificação poética que, não distanciada da guerra e da destruição, poderia propor o seu reverso. Assim, em **Palestra para um morto** há uma articulação da escrita que propõe a reinvenção do passado cultural moçambicano, e, por extensão, a reinvenção de uma identidade cultural moçambicana, ao mesmo tempo em que ganha relevo, no espaço narrativo, a memória social de Moçambique.

Um vislumbre dessa proposta de reinvenção da identidade moçambicana pode ser encontrado no terceiro ciclo/capítulo do romance, quando o narrador descreve a infância de Júlio Queface:

Muito antes do cabelo dos sovacos, se embrenhava nos bosques e corria no escancarado horizonte dos pastos. Não raro, um boi, desses do avô do Queface, entrava em machamba de dono. Ele estava nos galhos dos Canhоеiros a mastigar nembo. No lugar do chicote de bater nos bois, uma gaiola de xiricos. Ao entardecer, a boiada berrava pela recolha, e ele ainda na ronda pelas armadilhas de codornizes. Eram os próprios bois, de boa vontade, se juntando no carreiro, sós, até ao curral.

A paixão pelos pássaros só viria a rivalizar com o Joni. Carrinhas abarrotadas de peças de fazenda, mantas, comida e vinho. O pequeno Queface deitava saliva. Ferramentas, latas de vaselina, chapas de zinco, mobiliário de armar e desarmar, bicicletas, alfaías e quinquilharia. Os gaiças traziam capacetes à cabeça, lanternas e candeieiros na cintura das gangas, cheios de fanfarra, os sacanas.

Mas o dinheiro duro de ganhar, orgulhosos engatadores perdulários, dissolvia-se como o sal. Então vendiam tudo, coisa por coisa. Despiam e vendiam a pompa do dia da chegada, só de beber até entrar no alambique. Como se uma pessoa tivesse nascido com garrafa de ntontonto tatuada nas costas. (CASSAMO, 1999, p. 40-41).

Ao descrever o ambiente no qual Queface passou sua infância, o narrador não só (re)cria a imagem da vida no campo moçambicana como também enfatiza a presença dos pássaros no texto. Presença que alegoriza a própria condição do personagem Queface, que,

tempos depois, inspirado pela liberdade que os pássaros lhe apresentavam, decidiu sair de casa e conhecer outros lugares. Na trilha dos pássaros que tanto encantaram Queface, está a escrita de Suleiman Cassamo, que alça voos pelo romance a fim de reconstruir alguns dos caminhos que a memória moçambicana percorreu.

É significativo o fato de o narrador de **Palestra para um morto** ter conhecido Julio Queface enquanto estava na estrada, apressado, em cima de uma bicicleta, fugindo por ter perdido as cabras do seu tio. Ao contar essa passagem ao morto, o narrador recupera uma memória que lhe foi compartilhada em um lugar de trânsito. Temos o relato de uma memória referente a um lugar no qual o personagem da história narrada passou a infância, lugar com o qual ele tinha laços, o que faz com que pensemos na ideia dos “sentimentos de pertencimento”. Sabe-se que “o lugar é necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima” (AUGÉ, 1994, p. 53). Entretanto, o fato de o narrador ter entrado em contato com a memória desse lugar na estrada, demonstra uma certa complexidade em relação à definição do lugar ao qual, efetivamente, ele pertence, e ainda, em relação à sua possibilidade de estabelecer relações de pertencimento com esse lugar.

4.1 As flutuações da memória

No seu livro **História e memória**, Jacques Le Goff procura situar a memória em sua função primeira, isto é, tomando-a “como propriedade de conservar certas informações” (LE GOFF, 1990, p. 424), o que “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 1990, p. 424).

Joel Candau destaca três níveis de manifestação da memória:

1. Uma memória de baixo nível, que sugiro denominar protomemória. Esta, tal como “protopensamento”, “não pode ser destacada da atividade em curso e de suas circunstâncias. O antropólogo deve privilegiar essa modalidade de memória, pois é nela que enquadramos aquilo que, no âmbito do indivíduo, constitui os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade. [...] A protomemória, de fato, é uma memória “imperceptível”, que ocorre sem tomada de consciência.
2. A memória propriamente dita ou de alto nível, que é essencialmente uma memória de recordação ou reconhecimento: evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações,

sentimentos, etc.). A memória de alto nível, feita igualmente de esquecimento, pode beneficiar-se de extensões artificiais que derivam do fenômeno geral de expansão da memória.

3. A metamemória, que é, por um lado, a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, o que diz dela, dimensões que remetem ao “modo de afiliação do indivíduo a seu passado” e igualmente, como observa Michael Lamek e Paul Antze, a construção explícita da identidade. A metamemória é, portanto, uma memória reivindicada, ostensiva. (CANDAU, 2011, p. 21-23).

Em síntese, “a protomemória e a memória de alto nível dependem diretamente da *faculdade* da memória. A metamemória é uma *representação* relativa a essa faculdade”. (CANDAU, 2011, p. 23 – grifos do autor). A partir do exposto, interessa-nos, sobretudo, neste trabalho, a ideia da representação de uma “memória reivindicada” (CANDAU, 2011, p. 23), uma vez que a reivindicação de uma memória moçambicana é uma atividade que acreditamos ser empreendida no romance **Palestra para um morto**.

A necessidade de se analisar, no romance de Suleiman Cassamo, a reivindicação de uma memória se dá por causa da existência de uma estreita relação entre a memória e a identidade, uma vez que, indubitavelmente, somos fruto da nossa história. A maneira pela qual somos definidos no presente é decorrência de todo um processo de formação que começou no nosso passado, elabora-se no presente e há de se estender pelo nosso futuro:

sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si. (CANDAU, 2011, p. 59).

A afirmação de Candau nos remete à seguinte reflexão do mesmo autor:

“Os homens morrem porque não são capazes de juntar o começo ao fim”, dizia Alcmeón de Crotona. Somente Mnemosyne, divindade da memória, permite unir aquilo que fomos ao que somos e ao que seremos, preocupação que evoca o “bom vinho” de Rabelais, esse vinho de memória que permite ao homem saber ao mesmo tempo “o que ele foi e o que será”. Evocando, no segundo de seus *Passeios*, uma queda que o teria feito desmaiar, Rousseau conta que, ao retomar a consciência, não se lembrava de nada, tendo como consequência perder a noção de si próprio. A perda de memória é, portanto, uma perda de identidade. (CANDAU, 2011, p. 59 – grifos do autor)

Em **Palestra para um morto**, ao recuperar as suas memórias – que são, também, memórias de Moçambique – o narrador busca a recuperação da sua identidade, de um conhecimento mais aprofundado de si e do seu mundo, porque a memória, além de consolidar

o sentimento identitário, também é fator essencial para que se possa organizar o conhecimento acerca de algo externo a si e conferir-lhe sentido.

Conforme Candau,

a memória organiza “os traços do passado em função dos engajamentos do presente e logo por demandas do futuro”, [por isso] devemos ver nela menos “uma função de conservação automática investida por uma consciência sobreposta” do que um modo essencial da consciência mesma, o que caracteriza a interioridade das condutas. A lembrança não “contém” a consciência, mas a evidencia e manifesta, é a “consciência mesma que experimenta no presente a dimensão do seu passado”. (CANDAU, 2011, p.63 – grifos do autor).

Sob esse viés, a noção de memória se dá no trânsito entre o passado, o presente e o futuro, o que reforça o fato de que a memória seja um artigo caro para as forças sociais que disputam o poder:

tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1990, p. 368).

Historicamente, percebe-se que a memória oficial recalca a memória individual porque há a necessidade, por parte dos governos, de criar uma memória que sustente um ideal político o menos manchado possível. Para isso, busca-se, muitas vezes, justificar algumas atrocidades tentando imprimir, na memória coletiva, a necessidade daqueles atos para se conseguir um bem maior. Esse trabalho de construção de uma memória comum parece ser o adotado pelos governos totalitaristas e pelos países colonizadores ao longo dos anos. E um ranço desse modo de lidar com as memórias pode permanecer mesmo depois de o país conseguir se livrar do regime totalitário e, no caso dos países colonizados, depois de eles conquistarem sua independência.

No primeiro caso, podemos citar, conforme Pollak (1989), o caso da Europa, que teve uma certa dificuldade para rearticular o processo de construção da memória de modo a promover uma desestalinização depois que Stalin foi destituído do poder. A imagem do Stalin “pai dos pobres” (POLLAK, 1989, p. 2) ficou tão impressa no imaginário popular que demorou para que as pessoas conseguissem tirá-lo da condição de mito.

No caso dos países que foram colônias, muitas vezes, acontece de eles terem sido tão marcados pelo processo de colonização que a memória oficial vigente no período colonial os

estigmatizou a ponto de, no pós-independência, eles reiterarem práticas coloniais. Nos capítulos anteriores desta dissertação, que tem como foco Moçambique, discutimos mais detalhadamente como esse processo de assimilação de práticas coloniais acontece nesse país. Entendemos, neste trabalho, a memória oficial como pertencente a Portugal, país que colonizou Moçambique. Mas lembramos que, no pós-independência, as elites moçambicanas que detinham o poder também buscaram a instauração de uma memória oficial, dessa vez, definida a partir das ações da Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO – em seu ideário de modernizar o país abrindo mão das tradições moçambicanas.

Dentre os artifícios utilizados por aquele país no processo colonial para submeter o país africano à exploração, estava o de exaltar as práticas culturais portuguesas e, mais do que isso, tentar convencer os moçambicanos de que eles deveriam adotar tais práticas porque elas eram as “certas”. Desse processo, as memórias moçambicanas propriamente ditas não saíram ilesas. Elas foram recalçadas, abafadas, uma vez que Portugal pretendia um apagamento das memórias sociais e culturais nativas de Moçambique para que elas não interferissem nas negociações a partir das quais se pretendia moldar a memória oficial portuguesa, que deveria ser adotada pela colônia como única. Nessa conjuntura, não só a memória social de Moçambique foi afetada como também a memória individual dos habitantes desse país.

Nesse ponto, é importante atentarmo-nos para o fato de que o processo de construção da memória é, por sua vez, um processo gradual, marcado pela escolha que cada indivíduo faz, uma vez que a memória é seletiva:

a memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. (POLLAK, 1992, p. 4).

Quando falamos de memória herdada, somos imediatamente levados à noção de que ela seja, em todos os níveis, um fenômeno construído social e individualmente. E há, nesse trabalho, o que poderíamos chamar de uma ligação entre a memória e o sentimento de identidade.

Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas

também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1992, p. 5).

Entretanto, vale lembrar que a identidade individual não se constitui sem que se possa levar em consideração a existência do outro. A alteridade não pode ser desconsiderada nesse processo porque

se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com os outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. (POLLAK, 1992, p. 5).

Esse processo de negociação da identidade, quando se trata de pessoas que vivem em países que foram colonizados, ainda enfrenta um outro problema. É complicado definir-se, identitariamente em relação a um país que encontra, ele próprio, dificuldades para se definir, para firmar uma imagem identitária e delimitar a sua expressão sociocultural. Além disso, ainda há, no processo de construção da identidade, o embate entre a memória coletiva – que é oficial – e as memórias individuais.

Há uma certa recusa, mesmo que inconsciente, do indivíduo de moldar a sua identidade conforme o postulado pela memória oficial, isto é, do país que foi o responsável por uma infinidade de eventos ruins que aconteceram no seu país nativo. No caso do narrador do livro de Suleiman Cassamo, podemos perceber a sugestão de uma dupla recusa: a da memória oficial imposta por Portugal, durante o período colonial, e a da memória oficial imposta pela ditadura da Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO –, que, inicialmente, foi criada para lutar pela independência moçambicana, porém, depois que esse objetivo foi conquistado, acabou rumando por ideais que foram tão prejudiciais para Moçambique quanto os dos colonizadores, levando o país, inclusive, a uma guerra civil.

A respeito do período de guerras vivido por Moçambique, que compreende o período colonial e a guerra civil que se seguiu à independência, Macêdo e Maquêa (2007) observam que, após a conquista da independência de Moçambique, as utopias que impulsionaram as lutas de libertação nacional cederam lugar para disputas políticas pelo poder entre forças opostas. Nesse cenário, tem-se, então, de acordo com essas autoras: “a guerra travada entre o

governo da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique –, e seus opositores da RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana”. (MACÊDO e MAQUÊA, 2007, p. 78).

Diante do exposto, considerando que “o estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história” (LE GOFF, 2001, p. 368), objetiva-se, a partir das memórias do narrador do romance **Palestra para um morto**, de Suleiman Cassamo, fazer uma leitura da memória social e cultural de Moçambique que privilegie não a memória oficial, mas a memória recalcada, a memória silenciada que pode ser aludida, no romance, pela presença de um morto para quem o narrador faz uma palestra.

4.2 Representações do passado: narrativas de identidade

Ao recuperar, nos sete capítulos/ciclos que compõem **Palestra para um morto**, fragmentos de memória, o narrador pode intentar encenar uma proposta de apresentação das flutuações da memória na construção da sua identidade e da identidade moçambicana.

No primeiro capítulo/ciclo do romance, “A incrível ascensão de um estranho rebento humano, ao encontro da aura solar”, o narrador recupera não só a memória de quando encontrara-se com o morto, mas também tenta situar geograficamente a terra na qual a narrativa se passa. Quando o morto surge do chão, emerge, junto com ele, para o texto, “na mesma respiração” (CASSAMO, 1999, p. 19), uma diversidade de “árvores, chagas e pântanos no chão do vale, bichos subentendidos no aconchego da mata, bichinhos do calor a incandescer o ar, céu redondo e azul” (CASSAMO, 1999, p. 19). No tempo da enunciação, o narrador questiona o morto sobre esse acontecimento recuperado pela memória: “homem, quem eras tu nessa tarde perdida, a crescer do mesmo lugar do chão como um estranho rebento, como nunca crescem os cogumelos?” (CASSAMO, 1999, p. 19-20).

Este capítulo/ciclo é todo construído com a intercalação entre a descrição do surgimento do morto e a caracterização, teatralizada, do povoado. Ao mesmo tempo em que expõe a maneira de andar do morto, o narrador encena traços das atividades diárias das pessoas que vivem no povoado:

um pouco e outro pouco, o tronco de fora, e o pequeno alongando o pescoço, espiando, a calar-lhe fundo a titânica ascensão, à espera de perguntas cheias de cansaços, pois quererias saber do caminho de Pháti, afinal isso é como pedir água, coisa de viajante.

Pháti, pela maneira que andas, como se tivesses os pés cheios de matequenha, fica a dois dias e duas noites. Indo assim, de cara para o vento. É a tua cabra que se perdeu? Então, andaste em vão. Aqui não, estes são domésticos do meu tio. Disseste vaca? Vá ver nos bois do Uínge, descendo e seguindo o rio. É procurar sossegado que aqui não se come coisa de dono.

Mas se procuras o povoado, não percebo como é que passaste por ele. Além de cego, precisavas de ser surdo. Pois, mesmo daqui se ouve o pilão, o riso das mulheres no poço, os remos contra a água, o vozerio dos pescadores que estendem a rede com a linha da ondulação fluida nos testículos, porque aqui, creio que na vossa terra há-de ser o mesmo, cada um faz pela vida. (CASSAMO, 1999, p.20).

Dentre as muitas funções do pilão, destaca-se a que postula que o ato de pilar separe grãos de cascas a fim de reduzir alimentos grandes e deixá-los bem pequenos. O ato de pilar assemelha-se ao trabalho de seleção da memória que é feito nos sete capítulos/ciclos de **Palestra para um morto** pelo narrador.

No segundo capítulo/ciclo do romance, “Eventual explicação do morto incógnito”, o narrador relata que quando o cadáver do morto apareceu, ninguém solicitou o corpo, o que fez com que o Padre ficasse intrigado e perguntasse a quem pertencia o morto.

Mas o Padre não se cansava. O morto? É de Deus, diriam. Mas, nada. Todos olhavam para mim. A palavra, disseram, é do rapaz. Ele que o achou, coisa de três dias. Se ainda não lhe demos enterro, como manda a Sagrada Escritura, foi do susto do comboio, que parou a terra. Só ouvimos o barulho de um desconhecido animal. Não passou tempo. Bufo-que-bufo, bufo-que-bufo, o Makalanhana subiu na terra. Pelo que foi daí, Padre, do susto, o nosso pecado. A gente também espera ouvir do rapaz.

O pequeno pastor de cabras olhou para ti, embaraçado. E tu estavas na chacota, o sorriso rangido e duro. Olhando a areia fresca da cova, o rapaz disse, visionário:

- Foi o Comboio.

Mas já o Padre se embravecia. Que o pequeno não só não devia falar como até devia ser poupado do espetáculo da morte. (CASSAMO, 1999, p. 28).

O pastor de cabras citado no trecho anterior era o narrador. Neste capítulo/ciclo, ele recupera não só uma lembrança da inabilidade das pessoas ao lidarem com o cadáver do morto, mas também o fato de que ele não tinha o direito de opinar. Quando tentou teorizar sobre o porquê da morte do cadáver que encontrara, ele foi repreendido pelo Padre, que lhe disse que ele deveria ser poupado de falar sobre coisas relacionadas à morte.

Enquanto isso, o morto estava “na chacota, o sorriso rangido e duro” (CASSAMO, 1999, p. 28). O sorriso do morto, nessa situação, parece-nos um tanto quanto irônico. Naquela situação na qual os vivos estavam tensos, preocupados em encontrar alguém que soubesse a quem pertencia o cadáver, ele sorria. A dúvida instaurada pela falta de um dono para o corpo, parece ser o motivo do sorriso entrevisto no rosto do morto. Assim, da mesma forma que o morto vaga sem rumo à procura de Pháti, impossibilitado de encontrar na cidade seu destino, também o seu corpo encontra-se à deriva. Se o perambular sem rumo do morto evidencia a impossibilidade de estabelecer relações de pertencimento no espaço percorrido por ele, o

sorriso no rosto de seu corpo sinaliza essa mesma evidência, embora, ao que parece, o narrador não se dê conta disso.

Nessa perspectiva, o sorriso rangido e duro no corpo do morto pode ser lido como uma ironia dramática, resultante da disparidade entre a compreensão que as pessoas do lugar têm de que o corpo pertence ao pastor e a incapacidade dele de reconhecer-se na situação de dono do corpo que a comunidade lhe coloca. Em Carlos Ceia encontramos a seguinte explicação para a ironia dramática:

a verdadeira ironia dramática provém da cumplicidade que, em determinado momento, se estabelece entre um personagem ou um grupo de personagens e o público, ou seja, a ironia dramática resulta do jogo feito entre o que o público sabe sobre uma personagem ou situação e o desconhecimento desta personagem ou personagens dessas mesmas situações ou factos. (...) Mas o que verdadeiramente dá sentido à ironia dramática e lhe transmite um carácter cómico/trágico é a identificação que existe entre o público e o personagem, o facto de sentirmos que poderia ser cada um de nós a viver aquela determinada situação. (CEIA, 2012).

Dessa incompreensão do pastor, portanto, parece rir-se o corpo do morto. Se nos lembrarmos de que o morto acompanha o narrador ao longo de toda a sua vida, a partir do encontro de ambos, compreenderemos também nós, leitores, o sorriso do corpo. Mais ainda, se nos lembrarmos de que, nesse encontro dos dois, o morto emerge do chão trazendo consigo a terra moçambicana, como sugerimos anteriormente, poderemos pensar que não somente o morto permanece ao lado do narrador como um fantasma, mas que também a terra que ele traz consigo persegue o narrador de maneira fantasmática. O sorriso no rosto do corpo põe em jogo uma questão: se o morto busca Pháti como quem busca uma tradição moçambicana suprimida pelas guerras colonial e civil, é essa mesma tradição que sua presença fantasmática perto do pastor imporá para ele. Mas disso o pastor ainda não tem consciência quando, ainda garoto, depara-se com o morto. Essa consciência somente será adquirida ao longo da vida do pastor, enquanto atravessa um país marcado pelos escombros e ruínas deixados pelas guerras e evidenciados nos próximos capítulos/ciclos do romance.

No terceiro capítulo/ciclo “A estória de um morto indômito pela boca do próprio”, vemos que depois de perder as cabras do tio, ao ter se assustado com o cadáver do morto, o narrador fugiu para a cidade. Nesse percurso, ele encontra-se com o morto Julio Queface, cuja história foi relatada, mais detalhadamente, no primeiro capítulo desta dissertação, e foi citada na primeira parte deste capítulo.

Júlio Queface, por mais que trabalhasse, via que “o dinheiro duro de ganhar, orgulhosos engatadores perdulários, dissolvía-se como o sal” (CASSAMO, 1999, p. 40). Foi quando ele decidiu dar vazão a sua paixão pelos pássaros e partiu para conhecer novos lugares. Entretanto, ele não conseguiu viver o suficiente para transitar por todos os lugares que queria, pois foi vítima de “uma facada mortal dum fie-da-mãe dum tsotsi, olha, aqui, no coração” (CASSAMO, 1999, p. 42). Sabe-se que “tsotsi” é uma palavra ronga que significa “bandido, criminoso”. Ao recuperar esse episódio, o narrador de **Palestra para um morto** sinaliza para um dos problemas que assola Moçambique no pós-independência, em decorrência dos períodos de guerra já citados: a desvalorização da vida. Sabemos que, na luta empreendida para se conquistar a independência do país, houve muitas mortes, entretanto, aquelas mortes eram, de certa forma, um sacrifício em prol de uma causa, a liberdade. Por outro lado, a morte do personagem Júlio Queface alegoriza uma morte injustificável, decorrente da instalação de um estado de violência típico de espaços politicamente desorganizados.

No capítulo/ciclo seguinte “De como a viúva resistiu à inexorável combustão do tempo, jogando ntchuvu com o filho paralítico até o jogo raiar pelo incesto”, o narrador vai até a casa da viúva do morto e a encontra junto com o filho. Conforme o descrito pelo narrador, o morto nem chegou a conhecer o filho, como se pode perceber no trecho: “o mais que posso, agora, já que terás deixado grávida a Cangueia, é partilhar contigo a memória que guardo de Malaquias” (CASSAMO, 1999, p. 48). O narrador gasta um tempo maior descrevendo o dia-a-dia do filho e da esposa do morto:

isto eu vi com os próprios olhos. Posso dizer com perdoável exagero que Cangueia seguiu mudando-lhe as fraldas quando já tinha pelos brancos. Terá sido esta a razão por que não mais teve homem, de como manteve a sua castidade de viúva. Terá sido esta. Não por respeito pela tua memória. Essa disciplina de freira, foi da moléstia do filho.

E, sem querer ofender-te, arrisco mais: Cangueia tinha ciúmes. Não fosse a sombra da mãe a atrapalhar, Malaquias era nas mulheres mais que esses engatadores de meia tigela, abotoados de ouro falso, o cabelo cheio de brilhantina. Ela dava amiúde com cartas, bordados, amendoim torrado, lencinhos e pulseiras de alumínio.

- Quem são que querem matar o meu filho?

Pode parecer, com isto, que Malaquias era para a mãe tua imagem e saudosa lembrança. Esquece. Cangueia nunca te mencionou. Nem sequer para colorir a sua refinada verborreia. (CASSAMO, 1999, p.48).

Conforme a leitura que o narrador fez do que viu na casa do morto, a esposa e o filho mantinham uma relação incestuosa. É sintomático que as lembranças que o morto suscita no

narrador sejam um tanto quanto polêmicas. E talvez seja pelo fato de o corpo instigar um debate sobre diversas situações delicadas relacionadas a Moçambique que ninguém reclamou o cadáver. Por outro lado, o narrador reclama essas memórias para a sua palestra.

O único capítulo/ciclo do romance no qual o narrador recupera uma memória da qual o morto, de alguma forma, não se faz presente, é o quinto “Tinha uma mulher no meio do destino, no meio do destino havia uma mulher”. Neste capítulo, o narrador fala sobre Biana, uma mulher pela qual ele se apaixonou quando ainda era um pastor de cabras, mas com a qual não pôde ter um relacionamento. Em um primeiro momento, o narrador não pôde se relacionar com a mulher porque ela era mantida como “posse” do pai, que tinha uma relação incestuosa com ela e, posteriormente, porque mediante a uma negociação com o pai dela, o tio do pastor de cabras acabou tomando-a como esposa. Conforme analisamos nos capítulos anteriores desta dissertação, a relação de Biana com o pai e o tio do pastor evidenciam a dialética da colonização, marcando um lugar de submissão da personagem feminina que alegoriza a herança de exploração da terra assumida pelos próprios moçambicanos no pós-independência.

No sexto capítulo/ciclo de **Palestra para um morto**, “Acolhido debaixo do tecto do ex-pastor e cabras, bem servido tudo, eis que um estranho vindo da chuva cospe no prato”, o narrador e a esposa, em um dia chuvoso, hospedaram, em sua casa, um homem que estava faminto e cansado. Posteriormente, esse homem roubou os poucos bens que o casal tinha conseguido juntar em vinte e nove anos. Quando o homem saiu,

marido e mulher fomos até à porta, sabendo que tudo aquilo não passava de um mau sonho. E mais: tive a grata ilusão de que não eram nossos bens que iam embora, mas o teu féretro, na carroça. Mesmo quando o vulto do homem mais o burro e mais a carroça abarrotada subiram na neblina, até ao Dia de São Nunca. (CASSAMO, 1999, p. 73).

Sabe-se que féretro é um sinônimo de caixão. O narrador queria que, ao invés dos seus bens, o homem tivesse levado o cadáver do morto, que o perseguia desde a juventude. Entretanto, o fato de o cadáver ainda permanecer por perto do narrador mostra que as memórias às quais o seu corpo aludia não podiam, simplesmente, ir embora, elas precisavam ser postas em cena, para, então, se organizarem.

O sétimo e último capítulo/ciclo de **Palestra para um morto**, “A escada do céu” é o que tem uma extensão maior. Nele, o narrador chega à conclusão de que para conseguir se livrar do cadáver do morto, teria de se enterrar junto com ele. O capítulo/ciclo tem como foco as reflexões do narrador acerca do fato de sua vida ter adquirido novos moldes a partir do seu

encontro com o morto, como se pode perceber quando o narrador encena uma pretensa tentativa de diálogo com o morto sobre o projeto de enterrá-lo:

mas eis que uma sombra se espraia. Furtiva, em esparramado avanço. Avulsa, sem donde nem dono. Não era difícil de concluir: não perdes a hora. Ardiloso mentor de toda a tribulância da minha vida, tu. De facto, outra coisa não podias já ser, senão sombra, vergada ao golpe da luz terminal. Olheiro, espiando de longe os trabalhos, mirone da minha azáfama, pacientaste. Veja que só nasci de verdade no dia do teu fantasma. Agora, ali estavas, de novo, exacto que nem relógio suíço. (CASSAMO, 1999, p. 87-88).

Do mesmo modo que o relógio marca as horas, o morto demarcou os caminhos pelos quais o narrador, ex-pastor de cabras, passou desde o seu encontro com ele. Com a mesma intensidade com a qual o relógio marca as horas, o morto marcou a vida do narrador. Pode-se dizer também que o morto funciona como um “relógio” no decorrer do romance, uma vez que a noção de tempo é apresentada, em todos os sete ciclos, tendo em mente a dinâmica do antes e depois do encontro do narrador com o morto.

O fato de o morto estar, de alguma maneira, presente em quase todas as memórias descritas pelo narrador, aponta para a noção de que, assim como a identidade de um “eu” é constituída em relação a um “tu”, as memórias de um indivíduo se constituem, e se organizam em relação a um “outro”. Afinal,

ninguém se recorda exclusivamente de si mesmo, e a exigência de fidelidade, que é inerente à recordação, incita ao testemunho do *outro*; e, muitas vezes, a *anamnesis pessoal* é recepção de recordações contadas por outros e só a sua inserção em narrativas colectivas – comumente reavivadas por liturgias de recordação – lhes dá sentido. (CATROGA, 2001, p. 45 – grifos do autor).

Em **Palestra para um morto**, a maioria dos fatos recordados pelo narrador tem ligação com o morto. Entretanto, mesmo nas situações com as quais o morto não está diretamente relacionado, o narrador é apresentado conforme as suas atitudes perante as pessoas que aparecem no capítulo, o que reforça a ideia de que a identidade “é uma construção social, de certa maneira, sempre em devir, no quadro de uma relação dialógica entre o eu e o outro”. (CATROGA, 2001, p. 50). Desse ponto de vista, quando posto em relação ao tio, o narrador era o sobrinho e pastor de cabras. Quando posto em relação a Biana, ele era o pastor de cabras de coração partido. Quando posto em diálogo com Queface, ele era o pastor de cabras, com o coração partido, que almejava tentar uma nova vida na cidade, após

perder as cabras do tio. Quando posto junto com sua esposa diante de um homem a quem eles ajudaram e que, posteriormente, roubou-lhes, ele era um homem que, mais uma vez, perdia tudo o que tinha. O narrador de **Palestra para um morto** é um homem que passou por muitas perdas. Tal qual o morto que anda com ele, que perdera o caminho de Pháti. Por isso, ao palestrar para um morto, ele pode reelaborar as memórias das suas perdas e empenhar-se na reconstrução de si como indivíduo.

4.3 Depois do trauma: a rearrumação da memória

Ao falar sobre o processo de constituição e de manutenção da memória, Michael Pollak aponta para o fato de que, quando a memória e a identidade são efetivamente constituídas – o constituídas, aqui, é para representar uma certa estabilidade e não um produto, uma vez que o processo constitutivo da memória e da identidade é, de alguma maneira, permanente –, os questionamentos que elas sofrem por grupos externos à sua constituição é menor, porque elas atingem um nível de organização maior, o que diminui a recepção de problemas não relacionados ao grupo.

Gostaria de enfatizar que, quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder a rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da individual. Quando a memória e a identidade trabalham por si sós, isso corresponde àquilo que eu chamaria de conjunturas ou períodos calmos, em que diminui a preocupação com a memória e a identidade. (POLLAK, 1992, p. 7).

Como já discutimos anteriormente, a memória e a identidade do narrador de **Palestra para um morto** e, por extensão, de Moçambique, não passam por “períodos calmos” (POLLAK, 1992, p. 7). Pelo contrário, elas foram recalçadas pelo poder oficial, representado, primeiramente por Portugal e, posteriormente, pelas elites moçambicanas que assumiram o poder no pós-independência. Desse ponto de vista, as memórias encenadas no romance de Suleiman Cassamo são memórias que a história silenciou.

As dificuldades encontradas no processo de negociação que visa à emergência dessas memórias podem ser visualizadas, em **Palestra para um morto**, a partir dos trechos dos sete capítulos/ciclos citados na seção anterior deste capítulo, uma vez que em nenhum dos capítulos do romance o narrador recupera lembranças felizes porque nem ele – e nem

Moçambique – as tem. Ele tem de trabalhar na reconstrução de suas memórias e, consequentemente, de sua identidade, a partir de ruínas. Ele, assim como Moçambique, precisa reelaborar a sua subjetividade após o traumático período de guerras pelas quais passou.

No artigo “Memória e identidade social”, ao falar sobre o problema da subjetividade e das fontes nas pesquisas que envolvem entrevistas, Michael Pollak (1992) citou um exemplo para tentar lançar um olhar sobre os problemas de interpretação que podem vir desse processo. Ele conta que um dos fatos traumatizantes dos campos de extermínio é o do nascimento de filhos de mulheres deportadas. Nos campos de extermínio, quando uma deportada estava grávida, a comunidade de mulheres a escondia para que não fosse morta. Como a gravidez impediria que a mulher tivesse o mesmo desempenho das demais na realização dos trabalhos impostos, assim que fosse descoberta sua gravidez, ela morreria.

Esse tema apareceu nas histórias de vida que recolhemos, mas sempre ligado a outra mulher que não a entrevistada. Só quando uma entrevistada nos contou o fato em relação a outra mulher que já tínhamos entrevistado foi que pudemos tratar do assunto. Essa outra mulher tinha tido realmente uma criança no campo de extermínio, e pudemos retomar então a sua própria experiência. O que ficou claro foi que esse fato tinha sido solidamente registrado como acontecimento coletivo, mas não individual. Não podia aparecer como acontecimento individual por ser trágico demais, traumatizante demais. Mas aparecia em todas as entrevistas com muita força. Nas histórias de vida publicadas logo depois da guerra, aparecia talvez por ser mais imediatamente dizível do que depois de 1949. No caso de nossas entrevistas, pudemos mostrar que o ato de relatar o evento pessoal, atribuindo-o a outra pessoa, não atendia a uma eventual vontade de falsear a informação, mas era simplesmente uma transposição necessária, que permitia transmitir uma experiência extremamente dolorosa. Por conseguinte, acredito que entre o “falso” e o “verdadeiro”, entre aquilo que o relato tem de mais solidificado e de mais variável, podemos encontrar aquilo que é mais importante para a pessoa. (POLLAK, 1992, p. 10 – grifos do autor).

O fato de essas mulheres relatarem em falar sobre si na primeira pessoa demonstra que elas, por terem dificuldades para falar sobre algo tão traumático, recorriam a coletividade, ao “nós”. A dificuldade delas em usar o pronome “eu” demonstra, para Pollak, a própria dificuldade do indivíduo de definir-se subjetivamente após ter passado por experiências traumáticas.

O narrador de **Palestra para um morto**, no segundo capítulo/ciclo do romance, ao falar sobre o seu encontro com o morto, inicialmente adota um discurso distanciado, e fala sobre si utilizando expressões que nos remetem à terceira pessoa do discurso, tais como “o

rapaz” (CASSAMO, 1999, p. 28) “o pequeno pastor de cabras” (CASSAMO, 1999, p. 28) e “o pastor” (CASSAMO, 1999, p. 28). Para o narrador, o encontro com o morto e, principalmente, o rumo que a sua vida tomou depois dele, conscientiza-lhe em relação ao trauma da identidade perdida, o que torna difícil para ele narrar os escombros que se colocam no lugar dessa identidade sem assumir uma certa distância da situação e de si mesmo.

Essa subjetivação do personagem e a construção de sua identidade ficam ainda mais complicadas pelo fato de o personagem estar, quase sempre, em um local de trânsito. Ele estava de passagem pelas estradas, mas não tinha a intenção de fixar-se nelas, pois o seu destino era o “irresistível apelo da cidade” (CASSAMO, 1999, p. 42). Essa situação nos coloca diante do fato de que “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p.73). Os não lugares são

tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta. (AUGÉ, 1994, p. 36).

A noção de não lugares demonstra a necessidade de se reaprender a pensar o espaço. Em **Palestra para um morto**, os lugares “de passagem”, assim como os elencados por Marc Augé, aparecem na narrativa. O narrador vê Biana, a mulher por quem se apaixonou, mas com quem não teve envolvimento, na estrada, em uma carroça. Quando encontra o cadáver do morto, o narrador está na estrada. Quando se encontra com Júlio Queface, ele também está em uma estrada.

O narrador se encontra, por diversos momentos do texto, em não lugares. A sua passagem pelos não lugares se dá pelo fato de que ele precisa percorrer os caminhos da memória e procurar por lembranças que lhe permitam encenar a constituição de uma identidade. Desse modo, ele empreende uma busca pelo sangue que “vem de muito longe” (CASSAMO, 1991, p. 91). Na mesma pegada, a mobilidade é a responsável por instaurar, no texto, a figura do morto.

A noite caía, não teriam casa nem abrigo. Mesmo assim, sem escutar o canto das codornizes que era como o apelo da própria terra, avançaram, tchê-dê, tchê-dê, tchê-dê, superando-se subindo e descendo e voltando a subir as colinas, mais lesto que o crepúsculo, novamente um como no começo, nem homem nem cão, único, oscilando na aura da tarde, ponto no poente, átomo, pó de Deus ao encontro do Sol. (CASSAMO, 1999, p. 22).

A imagem do morto se locomovendo torna-se mais intensa na medida em que ele é descrito como “pó de Deus ao encontro do Sol” (CASSAMO, 1999, p. 22). Entretanto, o fato de o morto “de costas para Pháti, fundar caminho” (CASSAMO, 1999, p. 22), proporciona um deslocamento da tradição. É significativo que o morto ande de costas para Pháti quando parece almejá-la. Ao andar de costas para Phati, o morto parece sentir, também, uma repulsa por ela. A postura do morto guarda uma certa semelhança com uma situação analisada por Walter Benjamin em seu famoso ensaio “Sobre o conceito de história”. Conforme o filósofo

há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012).

Do mesmo modo que o anjo da história quer se afastar de algo que encara fixamente, o morto, ao andar de costas para Pháti, que parece ser o seu destino, demonstra temer as ruínas de um Moçambique assolado por duas grandes guerras. Ele quer reconciliar-se com Pháti, mas se sente impelido a fundar outros caminhos. O fato de o morto andar de costas para Pháti pode apontar para uma proposta de que ele só pode alcançá-la depois que ela for ressignificada. Mas isso é algo que só pode ser visualizado após um processo em que se consiga lidar com os traumas deixados pela colonização e pela guerra civil.

4.4 O testemunho como uma modalidade da memória

Marcio Seligmann-Silva, no ensaio “Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes”, recorre ao escritor italiano Primo Levi para falar sobre uma necessidade intrínseca ao ser humano: a do testemunho. Conforme observou Levi, citado por Seligmann-Silva, “a necessidade de contar aos ‘outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de

competir com outras necessidades elementares”. (LEVI *apud* SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 102– grifos do autor).

Assim, o testemunho é uma atividade elementar para quem volta do campo de concentração ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar para lidar com o trauma, que pode ser entendido como “uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 105), isto é, um passado não resolvido. Ele aponta ainda para o fato de que há uma busca para o local do testemunho, e um dos lugares nos quais esse ato pode ser desenvolvido é no âmbito literário, Para Seligmann-Silva,

é na literatura e nas artes onde esta voz poderia ter melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal em massa para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Mas isto não implica, tampouco, que nós não devamos nos abrir para os hieróglifos de memória que os artistas nos têm apresentado. Podemos aprender muito com eles. (SELLIGMANN-SILVA, 2008, p. 114).

Nessa perspectiva,

a narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma *ponte* com “os outros”, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade, de romper com os muros do *Lager*. A narrativa seria a picareta que poderia ajudar a derrubar este muro. A circulação das imagens do campo de concentração, que se inscreveram como uma queimadura na memória do sobrevivente, na medida em que são, aos poucos, traduzidas ÜberSetzte, transpostas, para “os outros”, permite que o sobrevivente inicie seu trabalho de religamento ao mundo, de reconstrução da sua casa. Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.102 – grifos do autor).

Conforme a ideia de que narrar o trauma possa ser uma forma de renascer, acreditamos que **Palestra para um morto**, de Suleiman Cassamo, possa ser lido sob esse viés, uma vez que temos, nessa obra, a adoção de um modo de narrar que se sustenta por um tom testemunhal, no qual o renascimento é metafórico. Temos o renascimento do narrador como sujeito, depois que ele faz um trabalho com a memória e recupera lembranças trágicas para conseguir lidar com elas, encenando-as em sua palestra. Neste ponto, é importante atentarmos para a

confluência entre a *tarefa individual da narrativa do trauma* e de sua *componente coletiva*. Daí a ênfase desta reflexão na noção de “catástrofes históricas”. Nestas situações, como nos genocídios ou nas perseguições violentas em massa de determinadas parcelas da população, a memória do trauma é sempre uma busca de *compromisso* entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade. Aqui a já em si extremamente complexa tarefa de narrar o trauma adquire mais uma série de determinantes que não podem ser desprezados mesmo quando nos interessamos em primeiro plano pelas vítimas individuais. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.101 – grifos do autor).

Ao narrar o trauma, o protagonista de **Palestra para um morto** tem a possibilidade de trabalhar suas memórias e abrir espaço para a possibilidade da constituição de sua identidade. E, se levarmos em consideração que há um certo *continuum* entre as memórias individuais e a memória sociocultural, isso pode apontar para a encenação da constituição da identidade moçambicana. Ao narrar as intempéries por que passou, o narrador as ressignifica, aprende a conviver com elas. Aprender a lidar com o trauma, com um passado de dominação, de exploração e de expropriação, neste caso, é um dos requisitos para que se visualize um futuro melhor para Moçambique, futuro que é projetado quando o narrador, no sétimo e último capítulo/ciclo do romance se enterra junto com o morto:

A arca fez-se ao ar, alado volume. O balde de areia subiu dias, em roldanas de pedra desbastada, a encher a arca. Só então me deitei ao comprido, e confirmei as medidas. Um esquife não deve ser tipo xicalamidida. Deve é ser conforme. E descontraído quanto uma jangada. Pois, creio que são muitas e ricas as viagens do lado de lá. Como as aventuras – me desculpe a erudição: sei que morreste analfaeito – de Julio Verne.

Dependurado o caixão na base da arca, me empoei com talco. Sinal de penitência, resoluto, avanço p’rò mecanismo. E, caramba, cadê o padre? Há bem pouco, arrastara o embrulho, e tão logo o olvido. Sem a bênção, nem pensar. Vamos colocar o sacerdote no estrado e, de olhos fechados, destapá-lo.

De olhos fechados, a mão na substância dura do padre, vejo sem ver a areia branca de Pháti, e logo o som. E não sei se é o coração da terra a bater, uma concha ao ouvido ou as vagas do Índico todo. Revejo, isso sim, os canários, o gorjeio cheio de dribles. Naqueles bicos, as notas de todos os saxofones do mundo. (CASSAMO, 1999, p. 92-93).

No trecho acima, temos a instauração de uma Pháti sonhada e moldada pela música orquestrada pelos pássaros. Mas essa nova Pháti só se constituiu após o narrador falar, durante sete capítulos/ciclos sobre as mazelas que assolavam Moçambique. Sabe-se que

em todas as civilizações, os atos mais intensos da vida social ou pessoal são decompostos em manifestações nas quais a música desempenha um papel mediador para alargar as comunicações até os limites do divino (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 627).

No fim de **Palestra para um morto**, a música anuncia uma aproximação de um estado divino, um estado de passagem, de transição. Ao ouvi-la, o narrador está a caminho da escada do céu.

Parece-nos inútil todo o trabalho que o narrador desenvolveu ao longo do romance para a constituição da sua identidade, uma vez que, no fim, ele se enterra com o morto. Entretanto, o fato de ele se enterrar só no fim da narrativa – como o texto se trata de uma obra que comunga com o realismo mágico, o narrador poderia se enterrar no princípio do texto e continuar a narrar, sem prejudicar a construção de sentido – evidencia a sua opção por, antes disso, trabalhar o enquadramento da memória de modo que, na medida em que ele se constitui, encenada e identitariamente, pela narrativa, Moçambique tenha a apresentação de uma proposta de identidade.

5 CONCLUSÃO

Sabe-se que a alteridade é essencial para que possa compreender o processo de construção da identidade, porque é no contato com o outro que se pode perceber as dimensões do que é peculiar, ou melhor, de como as peculiaridades são moldadas tendo em mente a existência da “outridade”. Quando se fala em identidade cultural moçambicana, quase que inevitavelmente ela é associada a um mosaico, pelo fato de Moçambique ser um país com uma diversidade de manifestações culturais. Tais manifestações são fruto de negociações identitárias que se dão a partir de trocas culturais ocorridas ao longo de muitos anos e que são perpassadas por períodos de conflitos.

Conforme se buscou mostrar neste trabalho, a constituição da moçambicanidade pode ser estudada sob diversos aspectos, entretanto, a partir do nosso objeto de pesquisa, o romance **Palestra para um morto**, de Suleiman Cassamo, privilegiamos alguns dos que consideramos mais caros para o cenário do país africano de língua portuguesa no período do pós-independência: a oralidade, a intertextualidade e a memória.

Sabe-se que em Moçambique as práticas da oralidade ainda se sobrepõem às da escrita. A escrita ainda não domina o universo cultural moçambicano. Entretanto, para que se possa refletir sobre o processo de formação da identidade cultural moçambicana, faz-se necessário operar com a escrita. A partir dessa necessidade, os escritores moçambicanos, com destaque para Suleiman Cassamo, cujo processo de escrita foi analisado neste trabalho, para não caírem no lugar-comum de produzirem uma literatura europeia transvestida de moçambicana, optam por laborar, em seus textos, com uma escrita rasurada pela oralidade.

Conforme se perscrutou, em **Palestra para um morto**, deste o título do romance temos a demonstração desse encontro cultural entre a escrita e a oralidade, que pode representar o contato – não pacífico – entre Portugal e Moçambique. Isso porque se trata de um romance que é intitulado como palestra, um gênero essencialmente oral, uma vez que palestras são feitas para serem faladas, e não escritas. A ideia da fala pode apontar para a necessidade de se auscultar, no *lócus* textual, a encenação das vozes social e cultural de Moçambique. Nesse processo, como se observou, busca-se refletir sobre as intempéries por que passam os habitantes deste país desde o período colonial até os dias atuais, e essas reflexões são feitas, no texto de Suleiman Cassamo, muitas vezes, pela inserção de provérbios, que não só são de origem oral como também guardam toda uma concepção de organização do pensamento comunitário. Assim, inserir provérbios no texto escrito é, antes de tudo, dar voz a um dos baluartes sobre os quais a sociedade moçambicana se sustenta.

Nesse contexto, visualizam-se muitas práticas que assolaram o país nos tempos da colonização e ainda assolam-no no pós-independência. Essa reprodução de práticas coloniais no pós-independência é uma das causas pelas quais o país ainda jaz em uma grande desorganização social e econômica que pesam sobre a população.

Por outro lado, é importante ressaltar que o contato entre culturas não causa apenas destruição e dor. Por isso, o segundo capítulo dessa dissertação deteve-se em uma leitura da intertextualidade que intentou evidenciar como a literatura e, por extensão, a cultura moçambicana, dialoga com outras culturas. De acordo com os teóricos citados neste trabalho, acredita-se que todas as sociedades sejam híbridas e que, por isso, considerar o hibridismo como resultado do processo colonial seria desconsiderar a dinâmica interna de fundação das sociedades e, também, incorrer no risco de tecer elogios à colonização.

Com isso em mente, verificou-se, neste trabalho, como a literatura de Suleiman Cassamo dialoga com obras de diversas épocas e culturas. Ao tomar a relação intertextual entre o romance moçambicano e o poema **Divina Comédia**, de Dante Alighieri, observou-se que, além da simbologia do sete, essas duas obras, embora se materializem em gêneros diferentes, possuem bastantes afinidades. No poema de Dante, o eu-lírico tem um contato muito intenso com um morto, o poeta Virgílio. E em **Palestra para um morto** o narrador tem sua vida reconfigurada a partir do encontro com o morto. Além disso, nas duas obras faz-se uma leitura importante no que concerne às personagens femininas.

No poema, a personagem Beatriz representa a sabedoria que conduz o eu-lírico ao paraíso. Já no romance moçambicano, a personagem Biana evidencia uma situação irresoluta do país, a condição de subalternidade feminina. E na abordagem da situação de Biana, encontramos a intertextualidade com o poema “No meio do caminho”, do poeta Carlos Drummond de Andrade. Nesse diálogo, observou-se o deslocamento do sentido de pedra para a situação da mulher moçambicana. Essa situação de subalternidade é uma pedra no caminho da constituição sociocultural moçambicana. Vencer percalços como este é um dos caminhos que Moçambique precisa percorrer para se firmar como nação.

Posteriormente, analisou-se, um pouco mais demoradamente, a relação intertextual entre **Palestra para um morto** e o romance **Pedro Páramo**, do escritor mexicano Juan Rulfo. Tal análise foi possibilitada pela indicação, na dedicatória do romance moçambicano, de que Suleiman Cassamo comunga do estilo de escrita adotado por Juan Rulfo. Ambos tecem suas obras com os fios do realismo mágico que, ao tratar de elementos insólitos, abre um campo de significação a partir do qual se pode refletir sobre a condição humana.

A partir da conclusão do segundo capítulo, conforme a qual optou-se por entender o narrador de **Palestra para um morto**, o narrador de **Pedro Páramo** e o eu-lírico de **Divina comédia** como viajantes em busca da construção da identidade, ocupou-se, no terceiro capítulo dessa dissertação, de estudar, a partir do romance de Suleiman Cassamo, os caminhos pelos quais a memória moçambicana passa. Verificou-se que o fato de o narrador dessa obra ser uma personagem que está sempre em trânsito pode ser entendido como uma metáfora para o trânsito empreendido pela memória moçambicana na busca por uma identidade cultural. Trânsito este que se dá em um trabalho, representado pela figura do narrador, de se deslocar entre o passado e o presente para, de posse da reconfiguração das memórias recuperadas nesse ato, encenar a construção de uma identidade.

Nessa direção, buscou-se refletir sobre o fato de as memórias sociais moçambicanas serem recalcadas, o que é fruto do longo período de conflitos pelo qual o país passou. Durante o período colonial, a memória portuguesa foi privilegiada em detrimento da moçambicana, isto é, Portugal impôs uma memória oficial a Moçambique. Quando o país africano conquistou a independência, e pensou-se que as suas memórias subterrâneas finalmente teriam a possibilidade de virem à tona, houve a imposição da ditadura da Frente de Libertação de Moçambique – a FRELIMO –, que anteriormente havia lutado pela independência do país, mas que depois de chegar ao poder, acabou por cometer atos tão atrozes quanto os cometidos por Portugal, o que culminou com uma guerra civil, que só teve fim no ano de 1992. Tal fato, mais uma vez, impediu que as memórias sociais moçambicanas ganhassem relevo.

Tudo isso foi abordado tendo, como lente de análise, a obra **Palestra para um morto**. Para tratar do problema das memórias moçambicanas recalcadas, Suleiman Cassamo lança mão de um narrador que, nos sete capítulos/ciclos do romance, busca memórias de determinados acontecimentos de sua vida – lidas, neste trabalho, como sendo, também, memórias de Moçambique – que, depois de trabalhadas, teatralizadas por meio da narrativa, ajudam a constituir a memória social moçambicana e, por conseguinte, acenar para uma proposta de construção da identidade cultural deste país. Analisou-se que uma maneira de fazer com que tais memórias se organizem de modo a possibilitarem uma configuração identitária se dá por meio da narrativa do trauma. Ao narrar as memórias traumáticas, o narrador propõe uma reinvenção de si, como indivíduo, e de Moçambique, como uma nação. Conformar essas memórias só foi possível depois de reelaborá-las.

Não há uma utópica ideia de, por meio deste trabalho, esgotar a questão da identidade cultural moçambicana. Procurou-se apontar algumas chaves de leitura dessa identidade que pode ser encenada no romance **Palestra para um morto**, de Suleiman Cassamo. Fez-se isso,

porém, sem se descuidar do fato de que as identidades não são estanques e só se constituem em relação ao “outro”. Sobretudo, considerou-se que elas estão sempre em processo de construção e de reconfiguração.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **Divina comédia**. Trad. J. P Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **No meio do caminho**. Disponível em: <http://www.horizonte.unam.mx/brasil/drumm3.html>. Acesso em: 20/08/2012.

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

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

AUGÉ, Marc. Por **uma antropologia da mobilidade**. Tradução de Bruno C. Cavalcanti e Rachel R. de A. Barros. Maceió: Editora Unesp, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e literatura**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1993.

BAKHTIN, Mikhail M.; VOLOSHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico nas ciências da linguagem. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense 1985. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Disponível em: http://www.antivalor.kit.net/textos/frankfurt/benjamin_01.htm. Acesso: 20/11/2012.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. 5ª ed. Campinas: Pontes, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. Noticias recientes sobre la hibridación. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa; RESENDE, Beatriz (org.). **Artelatina: cultura, globalização e identidades**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

CANDIDO, Antonio [et al]. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CASSAMO, Suleiman. **Palestra para um morto**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

CATROGA, Fernando. Memória e História. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Fronteiras do milênio**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**: entre intenções e gestos. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (org.) **Literaturas em movimento**. Hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números. 23ª ed. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridação. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

COUTO, Mia. **Raiz de orvalho e outros poemas**. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 1999.

CRIOULA. **Laura Cavalcante Padilha**: uma fiandeira da voz. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/edicao/02/Entrevistas/LauraPadilha.pdf>. Acesso em: 15/12/2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka, por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. São Paulo: Editora PUC Minas, 2006.

E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=447&Itemid=2. Acesso em: 21/11/2012.

ESTEVES, Antônio; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) **Conceitos de literatura e Cultura**. Niterói/ Juiz de Fora: Editora UFJF. 2005, p. 393-414.

FONSECA, Maria Nazareth; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas de língua portuguesa. **Cadernos Cespuc de Pesquisa**. n. 16. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas, 2007.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo A. Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 103-133.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.

JAHN, Jahneinz. **Muntu: las culturas de la negritud**. Madri: Guadarrama, 1970.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KOCH, Ingedore. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 2005.

KOCH, Ingedore e ELIAS, Vanda. **Ler e compreender os sentidos do texto**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

KOETHE, Flávio. **Fundamentos da teoria literária**. Brasília: UNB, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MACEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. **Literaturas de língua portuguesa: Marcos e Marcas - Moçambique**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MAGODE, José. **Moçambique**. Etnicidade, nacionalismo e o Estado. Transição inacabada. Maputo: Fundação Friedrich Ebert e Centro de Estudos Estratégicos e Internacionais, 1996.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? In: **Ipotesi**. Juiz de Fora: UFJF, v. 10, n. 1, n. 2, pág. 33 - 44, jan/jun, jul/dez 2006.

MENESES, Adélia B. **Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise**. 2ª ed. São Paulo: Livraria duas cidades, 2004.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. 2ª ed. Tradução de Roland Corbisier e Mariza P. Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

OLIVEIRA, Paulo F. **A Revolução Mexicana como símbolo da condição humana na obra de Juan Rulfo**. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/11311>. Acesso em: 16/08/12.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2ª ed. Niterói: EDUFF, 2007.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. In: PADILHA, Laura e HELENA, Lúcia. Revista **Gragotá**. n. 24. Niterói: EdUFF, 2008.

SILIYA, Jorge. **Ensaio sobre a cultura em Moçambique**. Maputo: CEGRAF/ Cooperação Suíça em Moçambique, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em perigo**. 2ª ed. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (org). **História geral da África, volume 1 - Metodologia e pré-história na África**. São Paulo: Ática [Paris] UNESCO, 1982.

VECCHI, Roberto. Choques e poéticas *in-betweenness* nos Atlânticos Sul: modernidades em trânsito na formação da poesia angolana. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate. **Lendo Angola**. Lisboa: Afrontamento, 2008, p. 155-175.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa P. Ferreira, Maria Lúcia D. Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.