

Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso

Francisco Noa*

* Docente de Literatura Moçambicana na Universidade Pedagógica em Maputo.

Introdução

Falar hoje em literatura colonial constitui, sem sombra de dúvida, um empreendimento verdadeiramente delicado com o seu *quid* de temerário. Isto, pelas razões que seguidamente se apresentam:

Primeiro, porque há um enorme e generalizado desconhecimento do que seja a literatura colonial, daí verificarem-se reacções de natural estranhamento com indisfarçados sinais de incompreensão.

Segundo, mesmo para os que aparentemente manifestam algum conhecimento sobre a literatura colonial, rapidamente se verifica que assentam em bases precárias e que os levam erroneamente a identificar essa literatura com *toda* a literatura que se fazia nas antigas colónias.

Terceiro, porque o termo “colonial” desperta alguns fantasmas que têm a ver com sentimentos de culpa, ressentimentos e mágoas ainda latentes.

Quarto, porque para muitos, com esta pesquisa corre-se o *perigo* de desenterrar questões que não são muito bemvindas pela incomodidade que provocam na actual conjuntura em que os discursos, oficiais ou não, são dominados pelo império terminológico da globalização, cooperação, solidariedade, parceria, intercâmbio, encontro de culturas, etc.

Acontece, porém, que este trabalho se insere numa reflexão mais vasta de cariz teórico e analítico¹, em que se procura, essencialmente, fundamentar como

¹ Este trabalho integra-se na preparação da tese de doutoramento sobre a Literatura Colonial em Moçambique.

esteticamente se estruturou a idéia da sobreposição tanto civilizacional como cultural dos portugueses em Moçambique, mais concretamente através de uma determinada produção literária, evitando-se, para o efeito, a utilização explícita e gratuita tanto de juízos de valor ético como estético.

Por outro lado, ir-se-á esboçar uma interacção entre essa forma de discurso específica com outros modos discursivos dominantes na época (ideológicos, teóricos, etc.), ao mesmo tempo que se deixa em aberto a possibilidade de explorar a sobrevivência de algumas dessas manifestações, naturalmente transfiguradas, para além do tempo (e do espaço) em que elas tiveram particular expressão.

Além do mais, discutir o passado, não é só para saber o que aí aconteceu nem para saber como ele influencia o presente, mas também o que ele é realmente, se está concluído, ou continua, sob diferentes formas. Como diria Cícero, não conhecer o passado é permanecer sempre criança.

Finalmente, com este trabalho, pensamos contribuir, para uma demarcação mais aprofundada da fronteira entre a literatura moçambicana e a literatura colonial. Isto é, reflectindo sobre a literatura colonial, reflectimos, por oposição, na configuração estética daquilo que é o sistema literário em Moçambique. Desse facto, dá-nos conta, aliás, Salvato Trigo, quando confere:

Há, pois, que ler essa literatura não com um sentido permanente de destruição, de terrorismo leitoral, que só denotam insegurança e intolerância do leitor/crítico, tão contrárias ao espírito científico, mas com um sentido de pesquisa e de aprendizagem, buscando nela elementos e factores causativos e germinativos para a consciência literária nacional, para a independência intelectual, que, nas colónias, surge sempre muito antes da independência política. (Trigo 1987: 147)

Isto é, entendemos que as literaturas nacionais, e no caso concreto de Moçambique, na sua emergência e afirmação encontram-se em rota evidente de colisão, portanto, em processo de negação e de ruptura com a portugalidade manifesta dos textos coloniais.

A razão de ser da literatura colonial

Pensar a literatura colonial, implica ter como pano de fundo um processo histórico (a colonização) e um sistema (o colonialismo). Inevitavelmente, a literatura colonial acaba por ser ou co-actuante ou consequência de um fenómeno que tem subjacentes motivos de ordem psicológica, social, cultural, ideológica, estética, ética, económica, religiosa e política.

A propósito da inevitabilidade desta literatura, Augusto dos Santos Abranches, numa das pioneiras reflexões sobre a literatura colonial, conclui que

Provável seria, pois, que a actividade colonizadora tivesse também a sua representação, a sua estética peculiar, oferecendo através da realidade criada a sua forma de arte. Seria natural o dar-se como verdadeiro o dístico «literatura colonial». (Abranches 1947: 1)

Reside, portanto, nesta incontornável contaminação extra-literária, a grande fonte de constrangimento, de desprazer e de repúdio que a alusão à literatura colonial fatalmente provoca².

Várias têm sido as interpretações avançadas sobre a especificidade da literatura colonial. Pela sua importância, destacamos, algumas dessas interpretações, na certeza, porém, de que nenhuma delas esgota a discussão, mas enriquece-a.

Assim, partindo de Santos Abranches, verificamos que este procura definir a literatura colonial:

Antes de mais nada, entenda-se que, por “literatura colonial”, nos referimos à que pretende contar as reacções do branco perante o meio-ambiente do negro, isto é: a toda essa espécie de descrição mais ou menos ficcionista que nos introduz perante as pessoas imaginariamente vindas de ambientes culturais desenvolvidos, civilizados, para meios-ambientes primitivos». (Abranches 1947: 3)

Mais tarde, Manuel Ferreira (1989: 241-249) define a colonialidade literária, a partir da análise do romance *O Vélo d'Oiro* de Henrique Galvão, sustentando-se nos seguintes critérios:

- Superioridade numérica das personagens brancas;
- Melhor tratamento estético dado a essas personagens;
- O estatuto a que têm direito: são normalmente protagonistas;
- O espaço físico é normalmente inóspito e que justifica acção do branco;
- O tom épico é dominante, numa espécie de “celebração colonial”,
- O ponto de vista dominante é europeu: *visualização lusocentrista*;
- O destinatário da ficção é o homem português vivendo em Portugal;
- O autor é português com vivência africana;
- O narrador apresenta uma “intencionalidade patriótica”,

² Quero aqui referir-me a alguns críticos acutilantes desta literatura. Começemos por Augusto dos Santos Abranches que, com uma perspectiva essencialmente moralista, defende que “se na criação literária existe essencialmente humanidade, na falada «literatura colonial» esse sentido de humanidade brilha pela ausência”. (Abranches 1947: 2). Por sua vez, Rui Knopfli, tomando como modelo Rodrigues Júnior, refere-o como “exemplo extremo da *pseudoliteratura* que pontifica sob os auspícios do *establishment*” (Mendonça 1989: 44). Mais tarde, Fátima Mendonça afirmará que se

Este autor conclui que a literatura colonial “é a expressão de uma prática e de um pensamento que assentam no pressuposto da superioridade cultural e civilizacional do colonizador” (Ferreira 1989: 250).

Para Salvato Trigo,

a literatura colonial caracteriza-se justamente pelo facto de os seus cultores não abdicarem da sua identidade, das referências culturais e civilizacionais dos seus países, embora tentem mostrar-se integrados no meio e na sociedade nova de que fazem parte. (Trigo 1987: 144-145)

Isto é,

a literatura colonial pretende ser, fundamentalmente, um hino de louvor à civilização colonizadora, à metrópole e à nação do colono, cujos actos de heroicidade e de aventureirismo, de humanidade e de estoicismo são, quase sempre, enquadrados por uma visão maniqueísta da vida e do mundo envolvente. (p. 145)

Num desenvolvimento posterior, Edward Said, uma das vozes mais autorizadas do nosso tempo na teorização sobre a literatura colonial, considera que esta literatura “efectivamente silencia o Outro, reconstitui a diferença como identidade, regula e representa espaços dominados por forças de ocupação, e não por habitantes inactivos.” (Said 1994: 166)

Por sua vez, fazendo do estereótipo (racial e cultural) o fundamento da sua interpretação não especificamente da literatura colonial, mas do discurso colonial, em geral, Homi Bhabha defende que “a construção do discurso colonial é uma articulação complexa dos tropos de fetichismo – a metáfora e a metonímia – e formas de identificação narcísica e agressiva próprias do Imaginário” (Bhabha 1995: 77)

Uma percepção abrangente destas interpretações ajuda-nos a ter um entendimento mais circunstanciado da literatura colonial, a partir exactamente da identificação dos pontos comuns ou seja, o facto de essa literatura ser toda a produção de ficção processada em “situação colonial” e que traduz, globalmente considerada, a visão do mundo do colonizador, e que é, neste caso, a visão do mundo dominante, em confronto com outras visões do mundo latentes ou raramente explíci-

trata de “produtos pseudo-culturais nascidos artificialmente da aberrante situação colonial” (1989: 44). Outro crítico é Pires Laranjeira, que não hesita em citar um artista plástico do regime, Luciano Caetano da Rosa (1993), com quem comunga a ideia de que a literatura colonial era “quase sempre bizarra, afectada e sem consistência” (1996: 16). Inocência Mata, num estudo de fundo sobre a colonialidade literária em São Tomé e Príncipe, advoga que “Da análise que ora ensaiamos, podemos concluir que há nos textos coloniais a ausência de uma dimensão literária muito importante que é a pensatividade textual (vs. impacto poético), índice de profundidade humana analítica.” (Mata 1992: 187)

tas, invariavelmente distorcidas ou manipuladas e representando tipos humanos degenerados. Não é, pois, por acaso que o discurso colonial é essencialmente autojustificativo.

Os percursos da literatura colonial

Como é sabido há todo um conjunto de factores de ordem política, económica e social que acaba por ser determinante para o relançamento da ocupação colonial em África no século XIX, em que as potências europeias adoptam uma nova fórmula “oposta às operações de conquista e de prestígio da colonização tradicional” (Brunschwig 1971: 24). Durante o séc. XIX, período em que é relançada a influência ocidental no mundo colonizado, a Europa sentiu necessidade de reescrever o seu passado, de reinventar a sua própria tradição de modo a dar-lhe maior dignidade e legitimidade, o que se traduzirá na produção de obras literárias que se instituirão como panegíricos da saga imperial. O exemplo mais conhecido é o do romancista inglês Joseph Conrad.

Porém, numa etapa preliminar, os exploradores oitocentistas vão desempenhar um papel fundamental no relançamento da colonização africana o que faz com que eles apareçam como os precursores mais próximos da literatura colonial, obrigados que estavam a *narrar* a sua saga e a *descrever* as paisagens e os seres que iam encontrando³.

Portanto, decorrência da situação colonial e do relançamento do movimento ocupacionista catalisado, por um lado, pela Conferência de Berlim (1885), e pelo movimento do Estado Novo (1926)⁴, em Portugal, a literatura colonial pode ser vista, em certos momentos, e devido a formas inequivocamente rudimentares, como expressão quase transparente de motivações políticas e ideológicas.

Contudo, esta literatura não deve ser avaliada de modo uniforme e minimalista, pois ela irá conhecendo com o tempo um processo evolutivo irrecusável, tanto na forma como nas temáticas, denunciando percepções e representações extremamente reveladoras do imaginário e da sociedade coloniais.

Assim, temos um primeiro momento, em que no seguimento do tom dominante na literatura de viagens de exploração, a literatura colonial representa a

³ Referimo-nos concretamente às viagens de exploração do continente africano, em que se destacariam, no caso português, as narrativas de Serpa Pinto e Capelo e Ivens.

⁴ Segundo Manuel Ferreira, com a implantação do Estado Novo, iniciou-se um frenético movimento propagandístico e cultural e ideológico (literatura, cinema, jornais, revistas, jornadas, semanas, slogans, de glorificação do regime, programas escolares, congressos e exposições coloniais, prémios de literatura colonial, paradas militares, viagens presidenciais ao Ultramar, criação da Agência-Geral das Colónias, da Junta de Investigação do Ultramar, numa impressionante e desmedida “pirotecnia colonial do Governo”, em que “nada e ninguém escapava a este vendaval da impunidade imperial”. (Ferreira 1989: 9)

emoção do escritor perante terras e gentes estranhas e diferentes – *fase exótica*⁵. Um autor que se destaca, neste período, é Eduardo Correia de Matos com obras como *Sinfonia bárbara* (1935), *Terra conquistada* (1946) – esta obra ganhará o 1º prémio da literatura colonial – e *Aconteceu em África* (1955).

Aliás, é da obra *Sinfonia bárbara*, onde retiramos algumas passagens particularmente elucidativas desta vertente em que o exótico se institui como valor dominante:

Nem a mais leve brisa acaricia as vergôntes, imóveis como se houvessem sido petrificadas, nem as borboletas, abundantes por êstes sítios, tão vistosas em sua garridice de côres, procuram com a tromba espiralada o pólen adocicado de escassas leguminosas. O activo colibri africano não adeja agora em tórno às corolas procurando os insectos da sua alimentação.

Não se ouve o gemer enamorado das rôlas nem o grito metálico do galo do mato.

Afundou-se a vida na tumba do silêncio. A Natureza adormeceu, amodorrada pelo soalheiro, exausta de calor e de sêde.

Paíra no ambiente uma expectativa tenebrosa. Recolhidos em seus quartéis, os habitantes dêste logar que vivem em contacto com o mundo da matéria bruta e conhecem os seus ardis, dispõem-se resignados a suportar os rigores da calamidade. p. 25

Um dos aspectos que torna particularmente expressiva a representação do exótico é a localização das próprias histórias que se desenvolvem predominantemente no mato. Aliás, há uma relação metonímica entre África e o mato e que será explorada até à exaustão na literatura colonial, validando a afirmação de Bernard Mouralis de que “O discurso exótico ordena-se assim segundo uma retórica que visa a expressão e a caracterização de uma realidade considerada como fundamentalmente diferente” (Mouralis 1975: 95).

Num segundo momento, a partir de meados da década de 40, a escrita colonial é dominada por um tipo de mensagem que vangloria a acção (gesta) individual e colectiva de um povo que se julga superior a outro – *fase ideológica*. É aqui onde encontramos como figura de relevo Rodrigues Júnior. Nas três obras em referência, nomeadamente, *Sehura*, *O branco da Motasse*, *Calanga*, é manifesto o peso de uma ideologia que encontra no preconceito a sua principal base de sustentação. Alguns exemplos:

A Sehura era uma rapariga mulata, uma dessas raparigas destinadas a viverem «apenas» com o branco [...] Sempre que ela passava, os brancos ficavam com os olhos presos nos seus encantos físicos. (*Sehura*, p. 38)

⁵ Trata-se, neste caso, de um exotismo estético que se traduz na atitude deslumbrada e contemplativa do narrador que projecta representações paisagísticas ou humanas dominadas pelo culto do desconhecido, do surpreendente.

A sua [do branco] ligação com o indígena, só o prejudicará moralmente [...] A influência «desse» [dos negros] modo de vida promoverá o rebaixamento moral e intelectual dos elementos de ocupação. (*Sehura*, p. 41)

A mulher negra é tudo quando o colono não tem mais nada. (*O branco da Motasse*, p. 78)

E mais negros se levantaram, saídos das mantas. Havia uma gritaria infernal e um cheiro penetrante a *catínga*. Meteram-se à dança as velhas, que berravam como cabras cheias de cio. As *tombazanas*, tomadas de luxúria, cantavam velhas canções indecentes, que mais exasperavam a loucura dos homens que as tomavam com frenesi, num saracoteio endiabrado. (*Calanga*, p. 92)

O preconceito racial e cultural, que é uma manifesta negação do direito à diferença, institui-se como uma das imagens de marca desta literatura. Preconceito que no entender de Bhabha é um modo de conhecimento (ou pseudo-conhecimento?) e um modo de poder (Bhabha 1995: 66). Por outro lado, trata-se de um exercício fantasista e defensivo, cristalizado no estereótipo, mecanismo particularmente complexo, ambíguo e contraditório.

Finalmente, sem estarem perdidas as características das duas fases anteriores, define-se um terceiro momento – *fase cosmopolita* –, a partir dos inícios da década de 60. Temos a partir desta altura, um maior amadurecimento estético e discursivo, em que os cruzamentos culturais e sociais são visivelmente mais complexos, e em que a retórica que exprime a sobreposição cultural e civilizacional apresenta contornos mais sofisticados e notoriamente ambíguos.

Esta é, inequivocamente, a fase adulta da literatura colonial e que terá a ver, com os processos intrínsecos à criação literária, por um lado, e com o desenvolvimento crescente das tensões internas e externas nas colónias portuguesas, por outro. Destacamos, nesta fase, dois autores: Agostinho Caramelo, com uma trilogia romanesca intitulada *Fogo* (1961, 1962 e 1964) e Eduardo Paixão, o autor que mais livros vendeu, com *Cacimbo* (3 edições, 1972, 1972 e 1974), *Os espinhos da Micaia* (também com 3 edições, 1972, 1973 e 1974), *O Mulungo* (duas edições, 1973 e 1974) e *Tchova, Tchova* (1975).

Com o romance *Fogo* (três volumes), de Agostinho Caramelo, são narradas, através de uma técnica inovadora e provocadora baseada simplesmente no diálogo das personagens, as venturas e desventuras de uma família de colonos enganados por um grego, e que na perseguição deste acabam por percorrer todo o país. Daí em cada volume encontrarmos a história desenrolar-se, respectivamente, no sul (Lourenço Marques), no centro (Tete) e no norte (Cabo Delgado).

Mais interessado em *mostrar* do que em *dizer*, o romancista apresenta-nos intensos quadros psicológicos, através do monólogo interior, em que tanto os colonizadores como os colonizados nos surgem enquadrados por um realismo impe-

nitente, muitas vezes burlesco – aquilo que as personagens pensam está em permanente contradição com aquilo que elas dizem e fazem. Por outro lado, é um realismo que traduz um certo desconcerto do mundo. Veja-se, por exemplo, o momento em que o menino, filho do colono, chega pela primeira vez a Tete, e fica surpreendido por ver um branco sujo a brincar com os pretos:

Não tens vergonha? Um rapaz branco, dessa forma despenteado, cabelo sobre as orelhas ensebadas [...]? Assim, entre estes negros limpos, espertos? (*Fogo*, p. 54)

No terceiro volume de *Fogo*, além de termos como protagonista uma personagem negra, a maconde Némia, profundamente interiorizada, à volta da qual gravitam a história narrada e as outras personagens, encontramos um momento raro na literatura produzida em Moçambique: a representação do massacre de Mueda.

Eduardo Paixão, cuja produção romanesca privilegia os meandros urbanos, sem deixar de representar o ideário colonial, introduz alguns aspectos inovadores no quadro das relações e das referências dominantes.

Assim, em *Cacimbo*, confrontamo-nos com a podridão moral dessa mesma sociedade que passa pela prostituição, as traições, a discriminação racial e sócio-económica, a ambição desmedida, a droga, a corrupção, etc.

Por outro lado, são notórias as preocupações dessa mesma burguesia em relação a toda uma conjuntura interna e externa. Por conseguinte, além da apologia da ideia de multirracionalidade e de igualdade veiculada no texto⁶, aparecemos, como aparentemente naturais referências à Frelimo (?) (p. 266), a uma conferência de Sartre subordinada ao tema “Colonialismo e Neo-colonialismo” e que teve a presença dos filhos de Carlos e Emília de Sucena, ao jovem negro, Zé Luís Molindo, estudante de medicina que interrompe os estudos para se juntar à Frelimo (p. 366).

Há, entretanto, no romance, uma cena que tem tanto de épico como de programaticamente utópico e que tem a ver com o encontro e o abraço trocado, em pleno cenário de guerra, entre os dois antigos amigos e colegas da faculdade: Artur, branco, filho do poderoso Carlos de Sucena, comandando, um pelotão do

⁶ É interessante confrontar os discursos cruzados no romance sobre a questão racial, e dada a sua eloquência valem por si. Assim, se num determinado passo, o narrador - qual porta-voz de uma consciência colectiva auto-legitimadora - defende que “o nosso tradicional multirracionalismo possibilitava-nos um presente de paz e amor” (p. 132), D. Emília de Sucena, mãe zelosa dos sagrados valores da família e da sociedade coloniais, não consegue evitar um desabafo: “Era o maior desgosto da minha vida ver o meu filho casado com uma rapariga de cor.” (p. 126). Uma outra personagem, Anabela, simplesmente concluirá depois de uma conversa edificante com a referida D. Emília: “Felizmente nós (os portugueses) não praticamos a segregação racial que leva ao ódio e à destruição.” (p. 244)

exército colonial português e Zé Luís Molindo, à frente de um grupo de guerrilheiros.

A literatura colonial, tanto com Caramelo como com Eduardo Paixão, apresenta-se inequivocamente com uma sofisticação até aí inimaginável. É curiosamente com o segundo que nos apercebemos de um ideário, de uma utopia de uma nação livre onde brancos e pretos vivem harmoniosamente. Na obra *Tchova-Tchova*, esse desiderato é levado ao extremo de colocar dois jovens brancos e um negro fugindo para uma zona libertada.

Se é verdade que a visão do mundo do colonizador enquanto valor dominante atravessa toda a literatura colonial, o que parece irrecusável é o facto de essa mesma literatura não ter um desenvolvimento linear e previsível. Muito pelo contrário.

Conclusão

Não duvidamos de que face ao conjunto de contaminações extra-literárias, mais ou menos evidentes, deparamo-nos, em muitos casos, quer com obras esteticamente pouco conseguidas, quer com textos que sob a capa da literatura são verdadeiros manifestos da ideologia colonial. Contudo, essa mesma literatura não deixa de assumir-se como uma modelização do mundo, como um sistema semiótico particular, como um policódigo em que estão naturalmente presentes os diferentes códigos (compositivo, semântico-pragmático, estilístico, etc) que asseguram a sua *literariedade* e a sua *polifuncionalidade*.

Daí que com a pesquisa que iremos alargar e aprofundar, queremos explorar as linhas de força que caracterizaram o imaginário colonial na sua expressão estética. Para isso iremos naturalmente recorrer, até à exaustão aos fundamentos da teoria e da crítica literárias, instrumentos que não nos impedirão de confrontar outros suportes teóricos e metodológicos sejam eles antropológicos, psicológicos, etnográficos, sociológicos ou historiográficos.

Finalmente, numa visão prospectiva, julgamos que ao reler criticamente a literatura colonial podemos obter outros efeitos: didáctico⁷, catártico, exorcismático e, porque não profiláctico (pensando, aqui, nas gerações pós-coloniais)? Não se trata de reler a História, gratuitamente, mas de visitar um imaginário com toda a sua carga de preconceitos, contradições, manipulações, defor-

⁷ Uma das ideias mais relevantes avançadas por Edward Said, é a de que o discurso literário, sendo um dos grandes meios para exprimir o ideário ocidental, particularmente na afirmação da sua pretensa superioridade em relação aos "outros", pode transformar-se num veículo importante na recolha das fraquezas desse mesmo imaginário, por um lado, e na dependência cultural que foi criando em relação aos "outros". (Said 1994: 192-193)

mações e conspirações, precavendo, talvez o futuro, – e o presente, naturalmente – dos estigmas da incomunicabilidade cultural e civilizacional.

Referências Bibliográficas

- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London, Routledge, 1995.
- BRUNSCHWIG, Henri. *Le Partage de L'Afrique Noir*; ed. ut.: *A Partilha da África*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1972 (1971)
- LARANJEIRA, Pires. “La Littérature Coloniale Portugaise” (artigo não publicado), 1996.
- LEITE, Ana Mafalda. *Modelização Épica nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Vega, 1995.
- MATA, Inocência. *Emergência e Existência de uma Literatura. O Caso Santomense*, Lisboa, ALAC, 1992.
- MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A história e as escritas*, Maputo, U.E.M., 1988.
- MOURALIS, Bernard. *Les Contre-Littératures*; ed. ut.: *As Contraliteraturas*, Coimbra, Almedina, 1982 (1975).
- RISCO, Antonio. *Literatura y Figuración*, Madrid, Editorial Credos, 1982.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*, New York, Random House, Inc., 1994.
- TRIGO, Salvato. “Literatura Colonial / Literaturas Africanas” in *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
Maputo, 12 de Abril de 1999.

