

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E
VERNÁCULAS

JOÃO MARCOS DA SILVEIRA MARTINS

**DAS PROFUNDEZAS DO MAR À TRADIÇÃO ORAL: NARRADOR E
ORALIDADE EM “A TRISTE HISTÓRIA DE BARCOLINO, O HOMEM QUE
NÃO SABIA MORRER”**

PORTO ALEGRE

2021

JOÃO MARCOS DA SILVEIRA MARTINS

**DAS PROFUNDEZAS DO MAR À TRADIÇÃO ORAL: NARRADOR E
ORALIDADE E MITO EM “A TRISTE HISTÓRIA DE BARCOLINO, O HOMEM
QUE NÃO SABIA MORRER”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do grau de Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Literatura de Língua Portuguesa

Orientadora: Prof^a. Dr^a Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

PORTO ALEGRE

2021

AGRADECIMENTOS

Talvez uma das partes mais prazerosas do trabalho de conclusão seja o momento de escrever os agradecimentos. Parar para refletir sobre a travessia e sobre aqueles que fizeram parte do caminho é um momento catártico após o tortuoso caminho, que ajuda a dar sentido a tudo o que foi feito.

Agradeço, primeiramente, a minha família. Sem eles o caminho, que já foi difícil, seria impossível. Agradeço a todo apoio emocional e financeiro que me foi dado nesses não tão fáceis cinco anos e meio de percurso. Agradeço aos abraços, aos colos e às muitas vezes que disseram: vai dar certo. Agradeço, especialmente, à minha mãe, pessoa a quem eu devo tudo que eu sou, assim como agradeço especialmente também ao meu pai, por todo o conhecimento compartilhado, o exemplo de persistência e a confiança sem medidas à minha capacidade. Agradeço também aos meus irmãos e a sua existência que me impulsionam a ser alguém melhor e fazer o melhor no mundo.

Agradeço às minhas primas, dindas e comadres, por serem escapes de alegria e afeto na turbulência que é a vida adulta e universitária.

Agradeço ao Lucas – com quem estudei na educação básica, dividi a sala de aplicação da prova de vestibular e o curso de Letras – e a Júlia, pela amizade já antiga, dos tempos do ensino médio e que, mesmo com os compromissos da vida adulta, se fizeram sempre presentes e especiais.

Agradeço a Carol, por ser excepcionalmente a melhor pessoa que a Letras poderia me apresentar. Agradeço os sorrisos, as lágrimas, as danças, os vinhos e todos os tantos momentos especiais que passamos juntos.

Agradeço a Ivana, Alice e a Júlia, por serem amigas únicas, carinhosas, inteligentes e seres humanos incríveis. Obrigado por todas discussões, abraços e carinhos tão importantes no trajeto.

Agradeço ao Eduardo e a Miriam, pelo apoio, pelo incentivo e pela compreensão em relação ao trabalho. Obrigado por acreditarem no meu potencial enquanto professor.

Agradeço com menção honrosa, se isso é possível, à minha orientadora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, por todo apoio durante o processo de escrita do trabalho de conclusão. Para além disso, agradeço pela professora, pesquisadora e ser humano excepcional que ela é, a qual

me mostrou outros caminhos possíveis de serem trilhados. Obrigado por me permitir experienciar o grupo de pesquisa, o ser pesquisador e o ser anticolonial.

Agradeço às professoras Cristina Mielczarski dos Santos e Laura Regina dos Santos Dela Valle, por aceitarem o convite para serem banca e me ajudarem nesse momento tão especial.

Agradeço a UFRGS e, principalmente, ao Instituto de Letras e aos seus professores tão especiais e sábios. Com certeza, para além da questão acadêmica, há um João antes da UFRGS e um depois. Que em um futuro, nos encontremos novamente.

Por último, agradeço ao PEAC¹, projeto de extensão tão importante para tantas pessoas e que foi o lar da minha primeira experiência dentro da sala de aula.

¹ Projeto Educacional Alternativa cidadã - projeto pré-vestibular popular de extensão da UFRGS

O real não está no início nem no fim, ele se mostra pra gente é no meio da travessia.

Guimarães Rosa, *Grande Sertão Veredas*

Você acha que há assim tanta gente no mundo? Não há. O mundo está cheio de sombras. Os vivos são muito poucos, pouquíssimos até. A morte, essa sim, anda ao pé e além, e sorri e chora e come e dança, e faz filhos até, sombras que desaparecem sem rasto. Só um morto pode ver outro morto.

Lucílio Manjate, *A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer.*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a obra *A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer* (2017), do escritor moçambicano Lucílio Manjate. A obra está situada na contemporaneidade da literatura moçambicana e é importante instrumento de pesquisa para entender as características da escrita atual desta literatura. Na análise que segue neste trabalho, serão discutidas as questões pertinentes à literatura colonial e pós-colonial, às questões relacionadas ao sistema literário de Moçambique, bem como a oralidade presente nas literaturas e culturas africanas. Será analisado também o lugar que o escritor Lucílio Manjate ocupa no cânone literário, bem como discutidos os aspectos referentes ao narrador, oralidade, tradição, mito e insólito presentes na narrativa. Para tal fim, serão utilizadas bases teóricas de estudiosos reconhecidos da área de estudos literários africanos, com ênfase nos teóricos das literaturas em Língua Portuguesa. Dos autores consultados se destacam Francisco Noa, Ana Mafalda Leite, Inocência Mata e Fátima Mendonça.

Palavras-chave: Lucílio Manjate; oralidade; mito; literatura moçambicana; *A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer*.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar la obra *A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer* (2017), del escritor mozambiqueño Lucílio Manjate. La obra se sitúa en la contemporaneidad de la literatura mozambiqueña y es un importante instrumento de investigación para comprender las características de la escritura actual de esta literatura. En el análisis que sigue en este trabajo, se reflexionarán las cuestiones relativas a la literatura colonial y poscolonial, a las cuestiones relacionadas al sistema literario de Mozambique, como también la oralidad presente en las literaturas africanas. Se analizará también el espacio que se le atribuye al escritor Lucílio Manjate en el canon literario, bien como los aspectos en cuanto al narrador, oralidad, tradición, mito e insólito presentes en la narrativa. Para esta finalidad, se utilizará bases teóricas de expertos reconocidos en el área de estudios literarios africanos, con énfasis en los teóricos de las literaturas en Lengua Portuguesa. De los autores referenciados se destacan Francisco Noa, Ana Mafalda Leite, Inocência Mata y Fátima Mendonça.

Palabras clave: Lucílio Manjate; oralidad; mito; literatura mozambiqueña, *A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer*.

Dedico este trabalho à minha família, sem
a qual nada seria possível.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. LITERATURAS COLONIAL E PÓS-COLONIAL	14
2.1. O papel da oralidade nas escritas africanas	18
2.2. O sistema literário de Moçambique	20
2.3. Lucílio Manjate, um escritor para além das ilhas	23
3. NARRADOR E ORALIDADE EM <i>A TRISTE HISTÓRIA DE BARCOLINO: O HOMEM QUE NÃO SABIA MORRER</i>	26
4. AS VÁRIAS FACES DA MORTE	34
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
6. REFERÊNCIAS.....	47

1. INTRODUÇÃO

O caminho até chegar às Literaturas Africanas teve início após a entrada no grupo de pesquisa *Letras e Vozes Anticoloniais*. Depois de perceber a ausência de outras vozes e de outras escutas nas aulas de literatura, resolvi buscar outros meios que pudessem confrontar a hegemonia branca, burguesa, ocidental e europeia presentes nos programas de leitura das disciplinas e em minha formação. A entrada no grupo de pesquisa fez com que eu tivesse contato com outras narrativas, outras possibilidades de pensar e de ver o mundo, assim como outros caminhos para seguir construindo minha formação profissional e pessoal. Com as leituras, passei a entender os mecanismos utilizados na criação da dita tradição literária, na manutenção da exclusão de outros pensamentos, escritas e falas. Percebi que por trás de todos esses processos estavam as diversas consequências e reverberações da colonialidade, que de forma agressiva silencia, domina e anula tudo que vá contra seu projeto de domínio.

Ao escolher trabalhar com uma obra contemporânea de um escritor moçambicano, espero estar solidificando ainda mais o compromisso que o grupo de pesquisa, que deu início a esta jornada, leva em seu nome: ser anticolonial. Buscar inspiração e usar como objeto de estudo as Literaturas Africanas, no caso particular deste trabalho, a Literatura Moçambicana, é posicionar o olhar para literaturas que há muito vêm sendo marginalizadas e/ou que ocupam muito pouco ou nenhum espaço nos currículos dos cursos de Letras como também nos currículos da Educação Básica.

Assim, levando em consideração a trajetória que tive até chegar ao presente trabalho, escolhi analisar a obra *A Triste História de Barcolino, o homem que não sabia morrer*, do escritor moçambicano Lucílio Manjate. A obra apresenta características importantes ao incorporar elementos da literatura oral, dos mitos e das tradições, afirmando uma posição anticolonial ao resgatar estruturas, conteúdos e estilos anteriormente negados e deslegitimados pela colonialidade. Este processo de deslegitimação é aqui explicado por Eduardo Restrepo e Axel Rojas, no livro *Inflexion Decolonial* (2010) quando dizem que:

Los conocimientos, seres, territorios y poblaciones colonizadas (o que son colonizables, cabría agregar) son epistémica, ontológica y socialmente inferiorizados por la mirada colonialista. Se trata de lugares y experiencias que son constituidos como exterioridad a

la modernidad (no modernos), en una lógica de negatividad (de inferiorización)” (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 132)²

Trazer esta discussão e análise – entendendo os conhecimentos, seres, territórios e populações colonizadas de forma distinta do que opera o olhar colonialista – para o trabalho de conclusão, me permite exercitar o pensamento crítico e a construção de saberes que me motivam e que constituem o meu ser professor. Durante toda a graduação, o que pairava sobre as minhas reflexões em todas as aulas, fossem as de linguística, de literatura ou de educação, era a questão da sala de aula. Pensar no quê e em como eu levaria para dentro deste ambiente tão diverso, orgânico e fértil, ocupava muitas discussões nas aulas, nas rodas de conversas e nos trabalhos feitos no percurso.

Ao entender, enquanto professor, a importância de tencionar todas as visões, culturas e saberes na sala de aula, e de uma forma que aconteça além da simples apresentação de suas especificidades, me aproprio do pensamento da interculturalidade³, que, como explica Catherine Walsh em *Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad*:

Busca desarrollar una interrelación equitativa entre pueblos, personas, conocimientos y prácticas culturalmente diferentes; [...] No se trata simplemente de reconocer, descubrir o tolerar al otro o a la diferencia en sí. Tampoco se trata de volver esenciales identidades o entenderlas como adscripciones étnicas inamovibles. Se trata, en cambio, de impulsar activamente procesos de intercambio que permitan construir espacios de encuentro entre seres y saberes, sentidos y prácticas distintas. (WALSH 2005, p.45)⁴

² Os conhecimentos, seres, territórios e populações colonizadas (ou que são colonizáveis, cabe adicionar) são epistêmica, ontológica e socialmente inferiorizados pelo olhar colonialista. Se trata de lugares e experiências que são constituídos como exteriores à modernidade (não modernos), em uma lógica de negatividade (de inferiorização). (Tradução própria).

³ Em um primeiro momento, a teoria de interculturalidade surge da relação entre o ensino bilíngue indígena, mas seu conceito ganhou abrangência maior nos estudos decoloniais e neste trabalho articula-se com os estudos pós-coloniais e de literatura africana.

⁴ Procura desenvolver uma inter-relação equitativa entre povos, povos, saberes e práticas culturalmente diferentes [...]. Não se trata simplesmente de reconhecer, descobrir ou tolerar o outro ou a própria diferença. Tampouco se trata de tornar as identidades essenciais ou entendê-las como atribuições étnicas inamovíveis. Em vez disso, trata-se de promover ativamente processos de troca que possibilitem a construção de espaços de encontro entre seres e diferentes saberes, significados e práticas. (Tradução própria).

Outro fator importante para a escolha da temática de pesquisa, tanto durante a vida acadêmica quanto à escolha da obra e dos aspectos a serem analisados neste trabalho de conclusão, foi a questão da oralidade e da contação de histórias. Sabemos que tais aspectos são importantes constituintes de muitas Literaturas Africanas e de grande parte dos saberes de povos e culturas subalternizadas. Tais saberes, como já dito anteriormente, deslegitimados e inferiorizados pelo olhar colonial. Os muitos momentos escutando os mais velhos da família contando os causos, as histórias, celebrando os momentos do passado, nas reuniões, nos encontros e nos momentos de lazer, fizeram com que a contação de histórias fosse uma parte constituinte de mim. Os saberes, os ditados, o conhecimento, tudo isso sendo socializado e compartilhado através da oralidade, e podemos dizer, da performance.

Assim, não posso deixar de mencionar como um dos muitos fatores que me trouxeram até aqui, o encontro com o grupo de extensão do Instituto de Letras, *Quem conta um conto – contadores de história*, com o qual tive contato logo no começo da graduação e que teve vital importância para que eu conhecesse o trabalho do grupo *Letras e Vozes Anticoloniais*. Em uma semana acadêmica do Instituto de Letras, a participação no minicurso de contação, ministrado pelo grupo *Quem conta um conto*, fez com que logo tivesse contato com histórias, culturas e meios para discutir a oralidade, de forma prática, consciente e intercultural. O trabalho do grupo, com narrativas populares, indígenas e africanas, abriu precedentes para questionar o porquê destas narrativas não serem discutidas dentro das salas de aulas da graduação, nos trabalhos de conclusão e grupos de pesquisa com mais força ou dentro da Educação Básica. Conforme afirma Ivana Amorim da Silva (2018), mestranda em Estudos Literários, pós-colonialismo e identidades, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a contação de histórias é um espaço de aprendizagem e transformação, pois:

[...] tematiza os discursos provenientes das camadas populares brasileiras, dos povos originários ou das raízes africanas, ajuda a trazer à tona e a desmascarar a falsa igualdade presente nas sociedades ocidentais, capitalistas e contemporâneas como o Brasil, revelando [...] as opressões historicamente sofridas pelos povos que são subjugados diante das mais variadas e constantes formas de preconceito e de colonização, opressões essas que são extremamente presentes e denunciadas nas narrativas orais e escritas produzidas por esses sujeitos. (AMORIM DA SILVA, 2018, p. 221)

A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer, de Lucílio Manjate, possibilita trabalhar todos os aspectos anteriormente comentados: a oralidade, a cultura, a tradição, outras cosmovisões e a anticolonialidade. Assim, neste trabalho, discorreremos no primeiro capítulo sobre a literatura colonial, a pós-colonial, o papel da oralidade nas escritas africanas, o colonialismo em Moçambique e o papel do autor Lucílio Manjate no cenário atual da Literatura de Moçambique; no segundo capítulo, sobre o narrador e a oralidade presentes na obra; no terceiro capítulo, discutimos sobre as questões envolvendo os mitos, tradições e o sobrenatural da história e concluiremos, discutindo a obra como produto destas correlações.

2. LITERATURAS COLONIAL E PÓS-COLONIAL

Mesmo ao trabalhar com um escritor contemporâneo, a necessidade de entender e discutir as questões pertencentes à literatura colonial se fazem pertinentes, tanto quanto estudar a conceituação e a teorização sobre a literatura pós-colonial. Afinal, entender o passado é, sem dúvida, ferramenta chave para entender o presente e seus desdobramentos. Como explica Francisco Noa⁵, grande expoente teórico dos estudos da Literatura Moçambicana, em seu artigo “Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso” (1999), “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” (NOA, 1999, p. 60). Esta é a grande questão, entender que as estruturas coloniais e de opressão não simplesmente acabaram e/ou ficaram em um passado, mas sofreram transformações e deslocamentos modernos.

Segundo Noa (1999), é importante prestar atenção aos estudos sobre a literatura colonial, pois há uma grande confusão referente à sua conceituação, na qual se entende a literatura colonial como sendo relativa à toda a literatura feita nas antigas colônias, o que não é assertivo. Tal confusão conceitual ocorre, dentre outros motivos, pela falta de uma base teórica sólida e pelo mal-estar que o enfrentamento com tal vertente pode causar, “despertando alguns fantasmas que têm a ver com sentimento de culpa, ressentimentos e mágoas ainda latentes” (NOA, 1999, p. 59). Discutir as especificidades do conceito da literatura colonial, como dito, traz à tona algumas problemáticas que desestabilizam o *status quo* e é exatamente isso que precisa ser feito.

Entender sobre a literatura colonial nos permite refletir sobre a literatura em Moçambique, sendo assim, a oposição literatura colonial e literatura nacional faz com que reflitamos de acordo com (TRIGO 1987, p. 147 *apud* NOA, 1999 p. 60) sobre a independência intelectual, que se apresenta antecipadamente à independência política nas colônias. Isto é, a Literatura de Moçambique se constitui no “processo de negação e de ruptura com a portugalidade manifesta dos textos coloniais” (NOA, 1999, p. 60), textos esses que trazem grande influências culturais, ideológicas, religiosas, políticas etc.

Ao considerarmos o grande apanhado de conceitos sobre a literatura colonial, fica claro que a expressão máxima desta literatura se situa em narrativas que tratam, em maior ou menor

⁵ FRANCISCO NOA é Doutor em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa, em Portugal. Ensaísta e professor de Literatura Moçambicana na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, Moçambique, é também investigador associado na Universidade de Coimbra, em Portugal.

grau ficcional, das impressões e reações do colonizador branco em relação ao colonizado e a seu ambiente, a partir de uma visão eurocentrista. Tratam o protagonista branco, europeu, e no caso de Moçambique, o colonizador português, como o expoente da cultura, racionalidade e patriotismo.

A partir de perspectivas baseadas na superioridade cultural e civilizatória do colonizador, o colonizado acaba por ser representado de maneiras totalmente equivocadas, e não possui a oportunidade de confrontar essas representações e categorizações baseadas na diferença. De acordo com o intelectual palestino Edward Said, referido por Noa (1999, p. 62) a literatura colonial, “efectivamente silencia o Outro, reconstitui a diferença como identidade e representa espaços dominados por forças de ocupação, e não por habitantes inactivos”. Neste processo de estabelecer as diferenças enquanto identidade fica evidente como parte constituinte da literatura colonial o forte preconceito racial e cultural, que faz com que o Outro seja subalternizado, de que seja sobreposto culturalmente e enxergado a partir de um juízo de valor, deixando evidentes as relações entre dominador e dominado.

A partir do entendimento do (s) conceito (s) da literatura colonial e de como ela se articula na criação da imagem, do saber e do ser do Outro, podemos começar a pensar sobre o que vem após esse período. Como bem sabe-se, uma expressão literária não acaba, assim, do nada, e sim, vai se transformando com o passar do tempo e se (re) adaptando a novos contextos e situações. Após o fim do período colonial, com os processos de independência, surge, então, uma corrente teórica que pretende estudar a literatura – como também os processos sociais – feita por esses sujeitos, neste período. Os estudos pós-coloniais pretendem discutir o impacto do novo contexto, as marcas do passado colonial, as novas temáticas produzidas pelos autores e outras características advindas da experiência colonial, com foco na experiência do colonizado, agora descolonizado.

As conceituações sobre pós-colonialismo, assim como as sobre literatura colonial, são diversas. De acordo com Inocência Mata⁶, podemos entendê-lo como “a situação em que vive (ra)m as sociedades que emergem depois da implantação do sistema colonial, ou [...] refere-se a sociedades que começam a agenciar sua existência com o advento da independência” (MATA,

⁶ Inocência Mata é uma ensaísta, professora e investigadora natural de São Tomé e Príncipe. Atua na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, na área de Literaturas, Artes e Culturas.

2003, p. 45). Nas palavras de Fátima Mendonça⁷, o pós-colonial se apresenta como “vasto projecto emancipatório e anti-imperialista” (MENDONÇA, 1995, p. 38). Entendemos, neste trabalho, o pós-colonial como movimento e período pós independência, em que as antigas colônias buscam um novo horizonte para seu projeto de sociedade, também através da literatura. É o que explica, Inocência Mata quando diz que “o pós-colonial pressupõe uma nova visão de sociedade que reflete sobre a sua própria condição periférica, tanto no nível estrutural como conjuntural” (MATA, 2003, p. 45).

Apesar da grande acolhida à teoria pós-colonial, há certas ressalvas sobre sua conceitualização e utilização na leitura, classificação e interpretação das literaturas produzidas após o período colonial. Em seu artigo “A literatura moçambicana em questão” (1995), Fátima Mendonça atenta para alguns dilemas da crítica contemporânea à teoria pós-colonial, que diz que esta representa de forma totalizante literaturas que surgiram de contextos e colonialidades diferentes e que promove “o mal que pretende corrigir”. Mendonça também cita que há outros críticos que acreditam que as análises, feitas a partir da teoria pós-colonial, perpetuam a manutenção de um “centro colonial” e podem transformar as discussões em a-históricas e despolitizadas.

Mendonça comenta que apesar de sua adesão aos pressupostos da teoria, percebe que existem algumas preocupações válidas, como a questão do pós-colonial contribuir para a “imaginação colonial” e se tornar outro instrumento de dominação cultural. Neste trabalho, entendemos que o processo teórico pós-colonial possa ser feito nesta fronteira entre teoria ocidental/europeia e africana, como explica Ana Mafalda Leite⁸, ao dizer que a “teoria viaja” e pode ser articulada a partir de outros lugares e completa dizendo que “a perspectiva pós-colonial é deste modo uma forma de interpretar a teoria e a tradição europeia e ocidental, lendo-a como fez o martiniquense Franz Fanon ao ler e repensar a teoria de Lukács e de Hegel em *Os condenados da Terra*, simultaneamente a partir de fora e de dentro da Europa” (LEITE, 2016, p. 148)

Uma das características mais marcantes da literatura pós-colonial é, sem dúvida, a necessidade e a busca de abertura para novos ambientes, isto é, a busca pela inserção em contexto

⁷Professora da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane.

⁸Ana Mafalda Leite é ensaísta, poeta e docente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com Mestrado em Literaturas Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa e Doutora em Literaturas Africanas, sua área principal de investigação.

global, sem deixar de lado as questões pertinentes à africanidade. O processo de descolonização expõe estas tensões, sejam elas entre o tradicional e moderno, o nacionalismo e o estrangeirismo ou o passado e o presente. Como menciona Inocência Mata (2003), as aberturas destes novos espaços seguem três direções: novas conceitualizações socioculturais – juntando a questão da ideologia negritudinista à concepção de uma cultura híbrida africana; indicam um equilíbrio entre o tradicionalismo e a adequação às exigências desses novos espaços e da “construção de um novo outro, numa recusa da “alteridade tradicional” imposta pela lógica colonial e imperial” (MATA, 2003, p. 43). Também, enquanto direção dessa condição pós-colonial, Mata afirma que há “a recusa das instituições e significações tanto do colonialismo como das que saíram dos regimes pós-independência” (MATA, 2003, p. 46).

Ainda sobre as questões da literatura colonial e pós-colonial, é importante marcar a existência e a diferença para com o período pós-independência. É sabido que, nas colônias, as ideias insurgentes vão se construindo bem antes ao final da sua colonialidade. Por esse motivo, o período que logo sucede o colonial reflete esta mudança recente de regime e assim não coincide em ideais com o pós-colonial. O pós-independência traz consigo “uma retórica circunstancialista, de incidência imediata” (MATA, 2003, p. 49). Logo após a descolonização, deu-se início a processos de guerras e ditaduras, as quais mantiveram o clima de precariedade do regime anterior. Para Mata:

as literaturas africanas de língua portuguesa encontraram-se na encruzilhada de uma dupla demanda: a catarse dos lugares coloniais, ainda não processada, uma vez que o colonial ainda é uma presença obsidiante, e não apenas em literatura, e a revitalização de uma nova utopia que os escritores buscam através de estratégias centrífugas (várias técnicas e estratégias de pluralização do corpo da nação), mas de efeito centrípeto (o 'repensamento do projeto monolítico de nação e de identidade nacional, mas buscando construir uma nação). (MATA, 2003, p. 49)

Fica evidente, que, em um primeiro momento, não há manifestação da questão de abertura de novos espaços, ou de validação da cultura híbrida, ou nem mesmo a recusa de uma alteridade nacional. Mas sim, há a busca por uma identidade nacional forte e a busca por entender e expressar essa experiência dos “lugares coloniais”. Perceber as especificidades em relação aos processos de descolonização e independência faz parte dessa literatura e teoria pós-colonial crítica, que entende as diferentes formas de colonialidade e, por conseguinte, as diferentes reverberações que estas causam.

2.1. O papel da oralidade nas escritas africanas

A oralidade, nas culturas africanas, é um dos grandes elementos constituintes de suas questões de identidade e cultura⁹. Assim, a partir da presença tão forte de um elemento – a oralidade –, é fato que tal particularidade irá reverberar em diversos contextos sociais e produções culturais destas sociedades. Não seria diferente, neste caso, da escrita e das literaturas das sociedades africanas. Essas repletas de características tão latentes da oralidade fazem com que o texto africano se constitua de uma originalidade ímpar.

Obviamente, a influência da oralidade nas escritas acontece pois há, nestas sociedades, uma sólida tradição literária oral, sendo importante entendê-la, para então compreender seus desdobramentos e importância na escrita. Por mais sólida, esteticamente trabalhada, estruturalmente complexa e culturalmente rica que esta tradição oral seja, ainda sofre com estereótipos e pré-conceitos. Na realidade, por causa da colonialidade, tudo aquilo que foge ao projeto ocidental europeu ou aos seus parâmetros avaliativos, é colocado em posição de inferior, não moderno. Deste modo, todas as sociedades com grande produção cultural ou com um grande passado e/ou presente ágrafo, sofrem com essa inferiorização. Em relação a esses parâmetros que nos levam a construir juízos de valor sobre outras culturas e suas expressões artísticas ou culturais, Ruth Finnegan (2006) expõe que:

Além disso, todos incorremos facilmente em um hábito mental que postula que aqueles aparentemente muito diferentes de nós necessariamente têm menos sabedoria, menos sensibilidade para as belezas ou tragédias da vida – e por isso devem, forçosamente, ser considerados, no mínimo, como se pensassem de forma diferente. Esse tipo de percepção também nos torna aptos a abraçar uma visão que coloca as sociedades não-letradas e seus habitantes no extremo de um grande abismo, separando-as de culturas mais familiares que se baseiam na palavra escrita. (FINNEGAN, 2006, p. 62)

Há um grande movimento teórico para comprovar – o que já se deveria saber – a validade da literatura oral enquanto literatura, já que, como dito anteriormente, foge aos padrões ocidentais europeus previstos para a categoria literatura. O domínio do saber é condicionado e

⁹ Apesar de entendermos a oralidade como elemento constituinte das questões culturais africanas, achamos importante ressaltar que, assim como outros elementos, a oralidade é um dos elementos dominantes, mas não o único. Para uma posição mais crítica sobre esta questão. Questão, ver Leite, 1998.

correlacionado ao domínio da escrita, porém, como bem lembra Hampaté-Bâ (2010) em sua epígrafe, ao citar Tierno Bokar “A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si”. E é exatamente isso que a literatura oral é: o saber. Através da oralidade os conhecimentos de todos os tipos, sejam eles científicos, populares, eruditos ou sociais são transmitidos de geração em geração ainda hoje nestas sociedades africanas tão diversas.

Para entender um pouco mais dos papéis desempenhados pela oralidade em relação à escrita das literaturas africanas, temos que nos debruçar sobre algumas problematizações pertinentes à conceituação do que seria (m) a (s) literatura (s) africana (s). Pela tradição oral, e por consequência, pela literatura oral desempenharem papéis tão constitutivos na tradição cultural dos países africanos, denominar a existência de uma literatura africana única já é um processo difícil e quiçá impossível de ser feito. Se por um lado temos diferentes línguas, diferentes territórios e diferentes tradições que dificultam este trabalho de conceituação por sua diversidade; por outro temos as línguas europeias – que apesar de oficiais – não alcançam todos os habitantes, e também dificultam uma generalização conceitual, pois mesmo sendo “literatura africana” não é passível de consumo por muitos sujeitos de dentro de seu contexto de produção. Segundo Abiola Irele, em seu artigo “A literatura Africana e a questão da língua”, a possibilidade de conceituação e/ou unidade sobre uma “literatura africana” não é existente, o autor afirma que:

Somos hoje incapazes de falar de forma significativa e confiante sobre qualquer literatura que possa apropriadamente ser chamada “africana”, apesar de nossos esforços e devido aos nossos antecedentes históricos de nos definirmos coletivamente como africanos. O próprio vínculo da literatura que acompanha esse esforço de definição com as línguas europeias constitui, por um estranho paradoxo, uma barreira entre a existência dessa literatura e nossa consciência africana. Não podemos nos sentir em plena posse dessa literatura tão logo ela seja elaborada em uma língua que não nos pertence de forma original e imediata. De fato, é nesse sentido que se pode falar em contradição em relação a designações tais como “Literatura africana em língua inglesa” e “Literatura africana francófônica”. (IRELE, 2006, p. 27)

Irele ainda contribui para nossa discussão, ao elencar três perspectivas literárias existentes na África, sendo elas: a tradição-oral, a tradição-escrita e a literatura moderna nas línguas europeias, vale ressaltar que as duas primeiras categorias se realizam nas várias línguas africanas. Para nosso trabalho, é importante dar atenção à terceira perspectiva citada por Irele: a questão da literatura moderna nas línguas europeias. É através dessa perspectiva que a oralidade irá

desempenhar papel fundamental na construção de uma identidade africana na escrita, sendo essa escrita feita na língua europeia – e apontamos para o caráter anticolonial de tal ação. Nessa ordem, “a referência à África e o recurso a certos modos de expressão e pensamento africanos são usados como fatores distintivos, que diferenciam essa literatura da “corrente” das tradições europeias com as quais elas se relacionam por meio das línguas e, conseqüentemente, das formas” (IRELE, 2006, p. 28).

O papel da oralidade – ou melhor, um dos papéis da oralidade – na escrita africana é o de fazer dois “mundos” se encontrarem. É fazer com que a tradição e o moderno se articulem em uma produção que, apesar dos problemas com a língua do colonizador, busca construir identidade no percurso. Pois, faz parte do pós-colonial (re)construir identidades e essas serão constituídas com marcas coloniais, seja pela língua ou seja pelo uso da escrita. De acordo com Adilbênia Machado¹⁰, “a oralidade apresenta-se como uma subversão constante, posto que é contingente, dinâmica e essa tradição oral é mantida por meio de histórias e mitos recontados e que, muitas vezes, são alterados em função do bem comum e em acordo com a realidade de cada comunidade” (MACHADO, 2014, p. 58).

2.2. O sistema literário de Moçambique

De acordo com a análise de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, o sistema literário – no Brasil – se concretiza a partir da relação entre a tríade: autor – obra – leitor, isto é, a tríade precisa funcionar organicamente na produção e reprodução literária. Essa é uma visão importante para entender sistemas literários diversos, e não deixa de ser significativa para o entendimento do sistema literário de Moçambique. Considerar essa formação de sistema literário não nos faz descartar as manifestações anteriores à consolidação do sistema e suas influências para a construção desse.

A consolidação de um sistema literário em Moçambique ocorre no século XX e começa com um acordar racial e de percepção de uma africanidade, passando pela criação da moçambicanidade (PINHEIRO, 2018)¹¹. Esse perceber racial e africano é resultado da

¹⁰ Mestra em Educação pela UFBA (Universidade Federal da Bahia); Bacharel e Licenciada em Filosofia pela UECE (Universidade Estadual do Ceará).

¹¹ É doutora pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Área de Estudos Literários.

descolonização, o momento posterior ao período colonial e pós-independência propicia o espaço para a reflexão do eu e do nós em relação ao Outro, mas com a intenção de criar identidade social e cultura, buscando e utilizando aquilo que a colonialidade negou. É interessante dizer que tanto a questão temática – africanidade, o ser racial, cultura – quanto a escrita e escolhas estéticas dos autores expoentes desta construção literária – aqui, podemos citar Noémia de Souza, Rui de Noronha, Rui Knopfli entre outros –, servem de engrenagem para os autores e temáticas futuras, e é exatamente isso que se espera de um sistema literário, uma reação em cadeia, por assim dizer, em que cada “período” ou momento influencie no próximo, tanto para continuidade desses como para tensionamentos.

Como já comentado anteriormente, a revolução intelectual acontece muito antes da revolução política nas colônias. Isto é, antes da independência uma consciência literária já vinha se formando e chegaria a sua consolidação no pós-independência incorporando as tensões entre identidade, modernidade, tradição e abertura global. De acordo com (MATA, 2003), as transformações – temáticas e estéticas – que ocorrem no sistema literário no pós-independência são marcas constituídas a partir da “punção colonial” e são justificadas pois:

Essas transformações [...] revelam-se, para mim, motivadas por uma consciência que evolui da sua condição nacionalista para a exigência da condição de cidadania plena e que encontra necessidade de voltar a territorializar o indivíduo na sua dimensão essencial, neste virar do milênio, uma época em que universalidade se tornou (quase) sinônimo de difusão e as fronteiras identitárias se alargaram para além da afirmação da existência. (MATA, 2003, p. 44-45)

Passando as décadas de 40 e 50, nas quais mesmo antes da independência já podíamos observar as organizações literárias que viriam formar o sistema literário de Moçambique, temos o período pós-independência de 1975, correspondente às décadas de 70 e 80, onde as escritas assumiram novamente um papel combativo e político. Após a independência, o cenário político de Moçambique continuou propício as revoltas, por assim dizer. O ideal de nação e cultura articulado pelo Estado e com carácter unificador trouxe discussões, à medida que não assegurava o direito a destoar de tais ideais. A produção cultural, seja ela de qualquer fonte, sofre sim com o contexto político e cultural da sociedade em que se organiza. E eis então, que a geração de 80 e sua literatura se posicionam de maneira discordante, como explica Francisco Noa ao dizer que:

Daí que, uma vez mais, a literatura irá colocar-se na posição de vanguarda enquanto nota destoante, ou, se quisermos, enquanto expressão suprema de contestação, isto é, de contrapoder. Para isso, contribuíram, entre outros factores, quer o desencanto e a distopia inaugural protagonizada pelo poema Saborosas Tanjarinas d’Inhambane, de José Caveirinha, de 1982, outrora campeão da utopia na nação que agora o defraudava, quer o surgimento da geração da *Charrua*, em 1984, grupo de jovens que levariam ao limite seu inconformismo quer com a orientação literária então prevalecente, enfeudada na ideologia dominante, quer com os poderes do dia. (NOA, 2016, p. 223)

Nesta nova fase do sistema literário de Moçambique, houve a tensão entre escritores que julgavam necessária ainda uma literatura panfletária e os que, com a distopia nacional, pensavam que era o momento de experimentação estética e temática. A partir desse momento, produções mais líricas, que tratassem do cotidiano, do amor etc. foram tomando forma, dominando os espaços de circulação e chamando atenção de uma crítica que se posicionava em parte a favor e em parte contra as novas experimentações. Neste momento, em 1982, foi criada a AEMO (Associação de Escritores Moçambicanos), que exerce função essencial nesta nova fase literária. Como citado anteriormente, para Noa (2016), “a geração charrua” ficou marcada por seu viés contestador e inovador, e sua alcunha vem da publicação Revista *Charrua*, feita pela AEMO. A Revista *Charrua* e sua “geração” foi “representada principalmente pelas figuras de Ungulani Ba Ka Khosa, Luís Carlos Patraquim e Eduardo White [...] e caracterizou-se por promover rupturas com o paradigma do cânone literário combativo, sem negar sua devida importância, mas ambicionando a criação de outras vias para a literatura moçambicana” (KACZOROWSKI; FUJISAWA, 2016, p. 182)¹².

Podemos entender em que ponto se encontra a produção literária mais recente de Moçambique. Segundo as autoras, os acordos de paz assinados – acordos relacionados à guerra de 16 anos como resultado do confronto entre FELIMO e RENAMO¹³ – influenciaram, obviamente, em uma nova abertura no país, suscitando um renascer cultural, político e social. Apesar desse novo período produtivo, a crítica literária contemporânea encontra alguns problemas para produzir um corpus, seja pelo pouco público de Moçambique ou pela falta de críticos especializados. Juntamente a esta questão, há a falta de interesse no estudo da questão literária contemporânea de Moçambique, já que usualmente os períodos anteriores são estimados

¹² Jacqueline Kaczorowski é mestrandia em Letras pela Universidade Federal de São Paulo. Mariana Fujisawa é graduada em Letras pela Universidade Federal de São Paulo.

¹³RENAMO - Resistência Nacional Moçambicana e FRELIMO – A Frente de Libertação de Moçambique são partidos envolvidos na guerra civil moçambicana.

pelos pesquisadores; há também o pouco conhecimento de novos autores e a diminuição da ação editorial e de publicação da AEMO.

Para fechar a discussão sobre o sistema literário de Moçambique, é importante lembrarmos o quão relativamente presente é o passado colonial do país e como isso reflete nos diversos setores da sociedade. O sistema literário de Moçambique, apesar de iniciar sua consolidação na década de 80, começa a se delinear nas décadas de 40 e 50. O percurso literário de Moçambique passa por uma retomada da africanidade, da construção de uma identidade nacional, da construção de Nação e utopia da paz, até chegar no período de distopia e experimentação de novas formas, culminando no momento atual pós-guerras em que ainda permanecem o hibridismo das dicotomias entre tradição e modernidade, entre oralidade e escrita, entre rural e o urbano e tantas outras tensões culturais e sociais.

2. 3. Lucílio Manjate, um escritor para além das ilhas

As décadas de 80 e 90 trazem a emergência de novas vozes na literatura moçambicana. Escritores se posicionam entre o final da guerra e a abertura à democracia, experienciando o gosto agri-doce deste processo. A partir da década de 90 e dos anos 2000, um novo cânone literário vai se formando em Moçambique e tem:

Espaço relevante da literatura moçambicana contemporânea ao ressignificar sentidos e saberes que, em suas especificidades, dialogam com outras culturas sem confirmar ‘o mesmo’, ao tempo em que permite reconhecer, nas suas variadas expressividades estético-políticas, as muitas intersecções, conflitos, complementaridades e rupturas transnacionais. (TIGRE; RODRIGUES, 2020, p. 107)

Lucílio Manjate, escritor da obra analisada neste trabalho, é um autor contemporâneo dessa nova leva literária Moçambicana. O autor, nascido em 1983, na capital de Moçambique – Maputo – teve sua estreia literária em 2006, com o livro *Manifesto*, estreia essa premiada com o prêmio TDM. Além de autor literário, Manjate tem publicações na área científica e leciona na Universidade de Maputo. Manjate também faz parte da importante instituição literária AEMO.

Em entrevista dada ao site Sábado¹⁴, Lucílio Manjate declara que "A literatura não nos permite conceber ilhas, queremos saber como o nosso texto dialoga com outros lugares e gentes" e tal citação deixa evidente a proposta e o posicionamento do autor para com o presente e o futuro literário de Moçambique, como também em relação a sua escrita. Esse "saber como o texto dialoga com outros lugares" e não "conceber ilhas" é algo que lá atrás na literatura moçambicana foi motivo de tensão, mas também horizonte de escrita entre muitos autores. Ainda em entrevista concedida ao site Sábado, após vencer a primeira edição do Prémio Literário Eduardo Costley-White, com a obra *Rabhia*, Manjate declara que "o condão de divulgar e promover escritores que dificilmente poderiam ver o seu trabalho reconhecido no espaço da língua portuguesa e não só, pois estamos a falar de escritores oriundos de países que, infelizmente, ainda se defrontam com dificuldades de publicação e divulgação capazes de os colocar no mercado internacional".

Ainda sobre o estilo e a escolha temática de Manjate enquanto um todo, Mia Couto – grande nome da literatura moçambicana, e jurado do Prémio Eduardo Costley-White –, comenta sobre a vitória de Lucílio e novamente reforça o trabalho bem feito do autor em construir uma história de Moçambique, por excelência, mas que se encaixa no contexto global. Mia Couto diz que "Há aqui um cunho mais ousado, e o uso de uma inteligência neste livro, que faz de uma história aparentemente policial – a natureza da escrita sugere uma história policial –, mas o que ele faz é percorrer aquilo que são as entranhas de uma sociedade como é a moçambicana, mas que podia ser do mundo inteiro"¹⁵.

Sobre as temáticas encontradas na escrita do autor, este comenta sobre a recorrência da morte em suas obras – não excluindo a obra de análise deste trabalho –, e diz que "É preciso exorcizar a morte, é preciso fazer da morte algo que nos diz respeito, porque inevitavelmente nos diz respeito" e comenta sobre a morte fazer parte de uma temática recorrente também, em toda a literatura de Moçambique. O autor também explica não querer "falar aqui da guerra da independência, porque não vivi esse momento, mas eu tenho ressonâncias, vi pessoas, famílias

¹⁴ Matéria disponível em: <https://www.sabado.pt/gps/livros/detalhe/lucilio-manjate-vence-premio-literario-eduardo-costley-white>. Acesso em: 05 maio 2021.

¹⁵ Matéria disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/obra-de-lucilio-manjate-revelou-cunho-mais-ousado-e-inteligencia-mia-couto_n988568. Acesso em: 05 maio 2021.

que foram desestruturadas em função dela. [...], portanto, a morte está socialmente muito presente nas nossas vidas”.¹⁶

Já pontuada anteriormente, é inegável a importância de instituições como a AEMO, já que são responsáveis por amparar a produção presente de literatura e propiciam espaço onde se discutem e acontecem transformações no sistema literário, seja na questão de produção ou temática. Assim, atuante na instituição, Manjate abre caminho e o sedimenta, junto com outros autores, para essa nova literatura Moçambicana, como testemunha Elena Brugioni¹⁷, no prefácio da edição da editora Kapulana, da obra *A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer* “com o Lucílio conversei longamente sobre literatura moçambicana, ouvindo suas opiniões em torno de projetos, inquietações e ideias que marcavam os jovens escritores moçambicanos que dinamizavam a AEMO, procurando nos caminhos da escrita um rumo para o futuro”.

¹⁶Entrevista concedida à Revista Literatas: <https://www.literatasmz.org/post-detail/5390>. Acesso em: 05 maio 2021.

¹⁷Professora de Literaturas Africanas, Depto. De Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

3. NARRADOR E ORALIDADE EM *A TRISTE HISTÓRIA DE BARCOLINO: O HOMEM QUE NÃO SABIA MORRER*

Antes de iniciarmos a discussão sobre os aspectos presentes na narrativa de Manjate, é importante que apresentamos brevemente a organização da obra e sua história. A obra trata da história de Barcolino, “homem mais do mar que da terra, engenhoso pescador” (MANJATE, 2017, p. 15), que em determinado dia some no mar e é dado como morto, voltando a aparecer no Bairro dos Pescadores dias depois, deixando todos com a dúvida: “será que é um vivo vestido de morto ou um morto fingido estar vivo”. A novela de Manjate é dividida em duas partes, a primeira conta com o **prólogo e quatro capítulos**, e a segunda com mais **cinco capítulos e epílogo**. Na primeira parte, somos apresentados a Barcolino e sua história, e também aos personagens secundários e de importância para a vida de Barcolino, por exemplo, sua esposa; na segunda parte da obra, somos apresentados a personagens mais secundários, porém que, de alguma, afetaram Barcolino e, principalmente sua esposa, Dona Cantarina.

Assim, podemos dizer que a novela possui dois focos narrativos que se entrelaçam: a vida de Barcolino e o passado a juventude de Dona Cantarina – mostrando como ela foi se tornar mulher de Barcolino. No segundo momento da novela também somos apresentados a personagens como José Adeus, “o homem tinha o dom dos sonhos alheios, era capaz de sonhar o já sonhado” (MANJATE, 2017, p. 49) e a “Alfredo, o impróprio”, interesse amoroso da juventude de Dona Cantarina, que a iludiu e a enganou a mando do padrinho. Ambos – José Adeus e Alfredo, o impróprio – ganham um capítulo na segunda parte da obra.

Segundo Walter Benjamin, “narrar é intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198) e as experiências são trocadas pois, enquanto seres humanos, precisamos socializar nossas vivências e, a partir da escuta do outro, podemos nos (re) construir e experienciar situações das quais não participamos, mas ainda sim, há como aprender com elas. A contação de histórias – infantis ou não, a literatura juvenil, romances, contos, poemas, seja qual literatura for, existe para que possamos coletivamente ou individualmente externalizar e compartilhar experiências.

E não podemos falar sobre narrativas sem prestar atenção àquele que conta a história: o narrador. O narrador de *A triste história de Barcolino* é um narrador autêntico, podemos assim dizer. Durante toda a obra, o narrador nos causa dúvidas quanto a sua identidade e, ao mesmo tempo, coloca-se como personagem da história, narra outras cenas como se fosse onisciente, o

que produz um efeito interessante e intrigante na experiência de leitura da obra. Em grande parte da história, o narrador age como se narrando e/ou descrevendo a situação e cena, colocando discursos diretos com fala das personagens. Como exemplo:

O bairro ignorou o secretário e procurou Barcolino horas a fio, entre casarios e carenas, convés e nos próprios casebres, tivesse o pescador regressado das minas e bebido até esquecer a saudade do mar. Mas depois festejaram, todos acordados:
 -É verdade, o chefe tem razão, é o Damastor...
 -Sim senhor, cá se faz, cá se paga; [...]
 (MANJATE, 2017, p. 22)

Ou então, se coloca como personagem direto da ação: “Talvez por isso, por me ter recordado, Barcolino estacou, olhou-me nos olhos e colocou os braços enormes nos meus ombros. – Vou dormir na tua casa. Estremeci.” (MANJATE, 2017, p. 28).

Esse mesmo narrador, na segunda parte da novela, começa o capítulo “Cantarina” descrevendo a infância de Dona Cantarina, e o fazendo de forma como se soubesse de tudo e não fosse participante disto. “Cantaria teve sempre um sorriso dominical. Desde menina era o bom-dia do bairro, sorrindo com a graça do sol nascente para as senhoras na apanha de amêijoa e caranguejos [...]. Até futebol jogou, e tinha uma boneca de pano, a quem cantava [...]” (MANJATE, 2017, p. 35). Em outro momento, o narrador sabe de decisões e experiências de Cantarina ao afirmar que “Desde que ouviu, a primeira vez de muitas noites, os gemidos da mãe, no dia em que um marujo atracou à casa com garoupas e corvinas para o jantar. Cantarina decidiu morrer virgem” (MANJATE, 2017, p. 39).

O narrador que nos exemplos parece, de certo modo, onisciente ou exterior à história se coloca junto a Cantarina na sua adolescência em uma cena de um baile na igreja e se coloca como praticante de ação: “Mas afinal faltavam mais duas personagens, o Mestre Turudjana e a Matilde, entretanto estes não faziam parte da lista de medos dos presentes no salão. Por isso continuaram com a festa, eu saí à procura dos dois casais” (MANJATE, 2017, p. 42), e logo após consegue narrar algo da esfera do (in) consciente, sentimentos e memória de Cantarina, e diz: “Durante a perdição, Cantarina recordou-se, finalmente, dos arquejos da mãe quando o marujo de garoupas e corvinas vinha visitá-la, mas já era tarde, não conseguia negar, e sentia-se feliz com a descoberta” (MANJATE, 2017, p. 44).

Ao levarmos em conta o que Walter Benjamin escreve sobre o narrador, poderíamos utilizar alguns aspectos para tentar explicar o narrador da obra. De acordo com Benjamin, “o

narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada por outros. E incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201) e é assim que age o narrador de *Barcolino*, mas que, diferentemente de ocupar ou a posição de experienciador que narra ou de narrador que relata a experiência de outro, assume ambos papéis em momentos diferentes e diversos da narrativa, como se intercalando estas posições durante o processo narrativo. Outro ponto de vista, que também cabe citar e/ou utilizar para caracterizar esse narrador único de *A triste história de Barcolino* é o do narrador pós-moderno. Silviano Santiago (2002) caracteriza esse narrador como um narrador híbrido que passa pela experiência e que também observa a experiência, e que sabe que o “real” e o “autêntico” são construções da linguagem, isso é, esse narrador se cria enquanto real na escrita e por si só.

Ainda é possível salientar outra característica peculiar do narrador de *Barcolino*, o narrador da obra, além de se colocar como personagem, descrever situações e saber também sobre sentimentos de outras personagens, conversa diretamente com o leitor. Ao falar sobre a suposta morte de Barcolino, o narrador declara que:

O bairro, à contra vontade, mas incrivelmente unânime no negócio promissor, desatou a desacostumada canção do pescador e assim ficou registado na memória do bairro que Barcolino desaparecera no inverno, estação de sua suposta morte. Uma morte obviamente suposta, pois nem eu, nem os outros residentes do bairro, muito menos o leitor pode testemunhar essa morte. (MANJATE, 2017, p. 24)

Em outro trecho, ao levar Barcolino a sua casa, o então narrador – que agora está se colocando como personagem ativo – divaga sobre o estado de (não) morte de Barcolino e sobre o contar sua história e afirma que “[...] por isso escrevo sua triste história com este tom pueril, o tom da memória e do sonho. Certamente o leitor já se apercebeu” (MANJATE, 2017, p. 29). Neste trecho podemos, novamente, ver este contato direto que o narrador cria com o leitor. Esta técnica nos remete a contação de história, focada na oralidade, já que quando a contação oral acontece, este tipo de “intromissão” do narrador, serve para situar o ouvinte na história, recuperar sua atenção e até mesmo lembrá-lo do tom ficcional e de história da narrativa. Sobre essa técnica, Lucílio comenta¹⁸que:

¹⁸ Conforme nota 15

É no jogo que tens a melhor forma de colocar o leitor fiel à história. Se o jogo não estiver presente, o leitor diz “tenho outro livro por ler”. Então, há um marketing intratextual no sentido de dar um engodo ao leitor. O texto literário também sobrevive disso, isto é, como luta livre, vale tudo para surpreender o leitor, quando ele menos espera com a voz, ouvir uma voz de fora. Eu penso que não tenho narradores, tenho personagens que estão a contar histórias. Os académicos vão dizer que esse gajo está a romper com aquilo que é cânone.

Outro ponto importante presente na citação está relacionado a este “tom pueril, o tom da memória e do sonho” pois na esfera do sonho, da memória e até também no contar de crianças, é recorrente – às vezes – certa fragmentação do narrador e/ou mesmo ocupar diferentes lugares no relato/história. Isso nos ajuda também a entender este narrador “fragmentado” e distinto. Ainda sobre essa situação do narrador de invasão na narrativa, Ana Mafalda Leite, referenciando o trabalho de Mohamadou Kane – ensaísta senegalês – diz que:

[...] a estrutura dialógica autor/narrador/leitor convoca os procedimentos existentes entre o contador e seu auditório, uma vez que a produção de formas breves, como as máximas, adivinhas, provérbios, pressupõe, pelo menos, a presença de dois indivíduos; a omnisciência e a polivalência do contador tradicional sobrevive nas formas do narrador, que interfere e não hesita em invadir a narrativa e distanciar-se de novo. [...]. (LEITE, 2005, p. 130)

A grande dúvida sobre quem é o narrador de *A triste história de Barcolino* paira sobre a cabeça de muitos leitores, e está nessa dúvida uma das grandiosidades da obra de Lucílio Manjate, criar um narrador que desperte dúvida e/ou curiosidade ao leitor é, sem dúvida, uma escolha de estilo que funciona muito bem, principalmente em uma história como a de Barcolino, que é recheada de coisas insólitas. Em um bate-papo¹⁹ no lançamento de seu livro em Maputo, no Instituto Camões – Centro Cultural Português, o escrito Lucílio Manjate foi perguntado sobre a especificidade do narrador de sua nova obra:

Leonel: E, ah... já tinha lhe perguntado ali atrás, ficamos na dúvida em relação a quem de facto é o narrador. Se é o Barcolino, se é o Lucílio Manjate. Quem é o narrador desta história?

¹⁹

Disponível em:
<https://arteculturaeciencia.wordpress.com/2018/05/15/a-triste-historia-de-barcolino-o-homem-que-nao-sabia-morrer/>.
 Acesso em: 16 maio 2021.

Lucílio: Eu posso não responder a esta pergunta. [risos da plateia] É melhor, é melhor eu não responder. Vamos dizer que o narrador é aquele que está a narrar a história, então... [risos da plateia].

A resposta de Manjate nos mostra como é importante essa indefinição sobre o narrador para a experiência da obra, que se propõe exatamente a isso, mexer com a dita realidade e nos provocar estranhamento, assim como nos mostra, bem como Manjate cita, que o narrador é aquele a narrar e retoma o relativo anonimato (pluralidade) dos narradores orais.

Ainda aproveitando algumas considerações de Benjamin sobre as narrativas, podemos destacar duas passagens que contribuem para a análise da obra de Lucílio Manjate e que nos ajudam a introduzir a análise da oralidade presente na narrativa – mesmo que toda a análise sobre narrador já contribua para os entendimentos a respeito da oralidade, tal como o caso do narrador que mesmo personagem sabe de outras coisas, o narrador que conversa com o leitor etc. A primeira passagem destaca a qualidade de narrativas escritas que se assemelham às narrativas orais, dizendo que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 191), e essa qualidade oral – aqui não enquanto juízo de valor somente, mas sim enquanto característica constitutiva da narrativa – iremos evidenciar.

Já a segunda passagem de Benjamin, que nos ajuda a prosseguir com a análise das características orais da obra é a seguinte: “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir esta história a uma experiência autobiográfica” (BENJAMIN, 1994, p. 205). A citação de Benjamin traz uma característica importante das narrativas orais – e também de algumas obras oralizadas – que consiste na apresentação de contexto, ou nessa introdução da história, algo que mesmo distante se parece com o “era uma vez”. Sobre “era uma vez”, ainda podemos citar como exemplo desse chamamento para história a ser contada, a expressão *Karingana ua Karingana*, do povo ronga, utilizada por José Caveirinha – grande escritor e poeta moçambicano – em poema de mesmo nome, tal expressão seria algo equivalente à “era uma vez” e utilizada antes de contar uma história.

Retomando essa contextualização que usualmente ocorre no começo da contação de uma história/narrativa, em *A triste história de Barcolino* não é diferente. Apesar de durante a história o narrador nos causar tanto estranhamento, por não sabermos quem é, vivenciou-se de fato os

acontecimentos, no prólogo do livro, o narrador – seja ele quem for – nos situa em como a história chegou até ele e também o porquê desta história ser importante. Após introduzir rapidamente a história de Barcolino e explicar quem ele é, o narrador diz o seguinte:

Esta história ganhou curiosidades doentias. Atravessou quintais e bares, bares e bairros, até que um dia chegou à Costa do Sol um jornalista de graça, Alexandre Chauque. Vinha da Província de Boa Gente só para ouvir das muitas viúvas a triste história de Barcolino, que o mesmo é dizer dos seus maridos. Perguntado sobre o seu interesse, tão longínquo, nas suas dores, o jornalista de cabeça alva, corpo delgado, sotaque guitonga e gesto camaleónico, disse muito respeitoso:

“O mundo precisa de uma bela tristeza”

Foi assim que a história de Barcolino chegou à média e eu, depois de a ler, decidi escrevê-la, a única forma de regressar à infância. (MANJATE, 2017, p. 16)

Mineke Schipper em “Literatura Oral e Oralidade Escrita”, ao analisar a obra de Amos Tutuola, identifica, em sua escrita, características, tais como **repetições e trocadilhos**, e acrescentamos ainda, **paradoxos e antíteses** como parte deste grupo. Estas características/ferramentas narrativas fazem parte da configuração de narrativas orais, e por conseguinte, de narrativas escritas com qualidade oral. Estas características podem ser identificadas e utilizadas para analisar a obra de Manjate. Na narrativa de Lucílio, temos algumas passagens como: “O bar todo admirou. Aquele homem era um morto disfarçado de vivo ou o inverso?” (MANJATE, 2017, p. 26), ou “Não, não é você quem morre, é seu vizinho. Outras eram mortes alheadas, pois é, não é nada seu vizinho, é você mesmo” (MANJATE, 2017, p. 49), e ainda: “ – Você não vai morrer, mas também não vai viver, por isso não há nada a fazer” (MANJATE, 2017, p. 51). Para finalizar, ainda podemos citar o seguinte trecho: "Para evitar a desgraça iminente, mais minha do que do tal desconhecido, mudei-me do Bairro dos Pescadores. Mas não estou muito certo disto. De que mudei-me do bairro. Simplesmente não estou certo. Também não sei se não fui eu a matar o tal sujeito. Ou se o sujeito não sou eu” (MANJATE, 2017, p. 53).

O último trecho nos permite perceber esta antítese e paradoxo do sou/não sou, mudei de bairro, mas talvez não, sou o sujeito ou matei o sujeito etc. Além de nos confirmar os aspectos orais, o último trecho mais uma vez faz referência à inexatidão do narrador, que se confunde com os personagens, e não sabe se sofre a ação ou a prática. Essa confusão cria uma atmosfera que remete ao insólito, ao onírico na narrativa.

Schipper ainda aponta para outra característica de narrativas orais, sendo estas histórias de dilemas, que segundo a autora:

[...] são um gênero particular na tradição oral. Existem histórias com final aberto, que apresentam uma questão moral para o público discutir. Por exemplo: quem, entre os personagens, estava mais certo procedendo daquele jeito, quem deve ser condenado, quem deve ser recompensado, etc. Algumas vezes a solução é impossível ou delicada [...] (SCHIPPER, 2016, p. 17)

Em relação ao texto, podemos nos aproximar de duas situações, sendo elas a história de separação de Alfredo, o impróprio e a própria história de Barcolino. A primeira acontece após a comunidade começar a questionar os modos de viver e as atitudes da esposa e do filho de Alfredo, a esposa que começou a dormir com todos os rapazes e o filho que começou a tirar fotos e fazer exposições fugindo ao padrão de pescador esperado. Alfredo é questionado a todo momento, até que chega a solução do divórcio e na narrativa fica sugestiva a dúvida se ele estava certo ou errado no processo de divórcio. Tal questão moral, nesta situação, fica mais a caráter da própria história e dos personagens.

Já a segunda situação, a de Barcolino, delega ao leitor “julgar” a triste história de Barcolino – mesmo que esse julgamento não seja colocado como tarefa direta ao leitor. Barcolino, homem/criatura com forma sobre humana que adentra ao mar e com sua cantoria enche barcos de peixes – a magumba – ao mesmo tempo que o mar se agita e muitos pescadores morrem e que a morte leva os filhos das mães da comunidade. Cabe ao leitor absolver ou não Barcolino, já que na própria história também há divisão de opiniões sobre ele. Algumas pessoas entendem Barcolino como parte importante da comunidade, ou como atração a ser conhecida – vide os turistas que vão à praia para nadar no mar com Barcolino – ou então, a própria comunidade que “decidiu procurar novamente por Barcolino e matá-lo antes que a morte arrebatasse mais alguém da família dos Pescadores. Na verdade, não havia aqui consenso” (MANJATE, 2017, p. 23).

De acordo com Schipper, “Outros casos de dilema, que se aproximam das “histórias de pescador”, pedem aos ouvintes para julgar as habilidades de personagens que tenham praticado proezas inacreditáveis...” (SCHIPPER, 2006, p. 18). Como já comentado anteriormente, os leitores se tornam os ouvintes acima referidos por Schipper e devem “julgar” todas as proezas de Barcolino, proezas estas como: “ de quem se conta, entre factos e populares desafetos, que em

dias de má onda e infalíveis naufrágios fundeava a chalupa no alto mar e ajoelhado no barco, os braços enormes ancorados nas águas turbulentas, desatava uma monodia de ouvir nos casebres ao longo da costa” (MANJATE, 2017, p. 15), ou também “De súbito, iscadadas pela voz do triste pescador, garoupas e tainhas, magumbas e carapaus saltavam para o Boa Esperança até a chalupa transbordar, quase mesmo a naufragar” (MANJATE, 2017, p. 15).

Na esfera fora da narrativa, quem julga tais ações é o leitor, porém mesmo aos personagens da narrativa, as proezas de Barcolino são válidas de serem conferidas e atraem atenção. Como é o caso dos turistas que enchem o Bairro dos Pescadores para testemunhar os feitos de Barcolino, como exemplifica o seguinte trecho:

Mas ninguém cedia, todos ouvidos moucos. Quanto mais os avisos, banhistas, locais e estrangeiros, chegavam e pagavam avultadas somas a quem, em nome do Município, interditava braçadas nas léguas proibidas, pois somente no alto mar poderiam testemunhar a turbulência das águas, o exato momento em que elas se zangariam e então poderiam ver os braços enormíssimos do pescador afagando o monstro. (MANJATE, 2017, p. 19)

A escrita de Lucílio Manjate, em *A triste história de Barcolino*, contempla muitos aspectos da natureza oral do narrador, do contar histórias, e isso não seria diferente, dado que a oralidade, como já comentado anteriormente, é grande constituinte da cultura moçambicana e, por consequência, da escrita literária também. Não somente nos usos de forma – da escrita –, mas também enquanto conteúdo, a oralidade permeia as páginas da obra Manjate. Para além das antíteses, paradoxos, repetições e histórias de dilemas, Manjate utiliza o mito, a tradição – o confronto entre o tradicional e o moderno –, assim como o sobrenatural para recheiar e dar vida a sua história. Estes últimos aspectos citados também remetem à oralidade e ao mito, constituem a tradição oral e suas temáticas.

4. AS VÁRIAS FACES DA MORTE

A tradição oral africana é, como pode-se perceber, a partir das discussões dos capítulos anteriores, parte estruturante do pensamento, produção histórica e cultural das diversas culturas africanas. Constituindo essa tradição, encontramos diversos aspectos, como o uso de provérbios, a valorização dos saberes ancestrais e dos mais velhos, a forte presença do mito, o sobrenatural e o insólito. Assim como já constatada a presença de aspectos da oralidade – mais em questões de forma –, em *A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer*, estas outras características acima citadas também marcam presença na escrita de Lucílio.

Depois do pós-independência e a toda a reestruturação temática da literatura moçambicana, um dos desafios era conseguir conversar com o tradicional e o moderno, o primeiro para recuperar aquilo que há muito tinha sido negado e o ressignificar, já o segundo com a intenção de abraçar a nova abertura globalizada que o período pós-colonial proporciona. A literatura moçambicana, por muito tempo, se fixou em remontar o passado. É aqui que Lucílio se difere atualmente e transforma a literatura moçambicana atual. Segundo o moderador da entrevista²⁰ de Lucílio, no lançamento de *A triste história de Barcolino*:

Moderador: E depois, porque a gente se atém no livro do Lucílio? É que ele é muito feliz nesta perspectiva de fixação de memória, da nossa memória colectiva, e sobretudo de debater aspectos que são muito actuais. Muitas vezes houve um período na nossa literatura em que se discutia: ora, mas nós não escrevemos sobre esta nova gama, ou sobre o período no qual estamos presentes. Se não falamos sobre os emails, se não falamos sobre os bares, quem é que vai cuidar disto? Porque é que sempre estamos a remontar ao passado? Mas o Lucílio é muito feliz neste aspecto.

No começo da narrativa, já nos situamos nessa tensão entre mito e modernidade, ao passo que é explicado que a história de Barcolino chegou até a imprensa, e que a imprensa e os turistas estão sempre a ir à Costa do Sol para presenciar os feitos de Barcolino: “Hotéis abarrotaram. Quartos e casas inteiras foram arrendados por tempo indeterminado. Ao longo da praia

²⁰Conforme nota 17.

levantaram-se tendas e montou-se equipamento cinematográfico” (MANJATE, 2017, p. 20). Ao que o município tentava impedir que houvesse tal aglomeração, “Nem os apelos do Município, nem as advertências da associação dos médicos tradicionais conseguiram esquivar os avisados perigos” (MANJATE, 2017, p. 19). Neste trecho, também é interessante percebermos o uso do termo “médicos tradicionais”, tidos como os médicos da ciência, em oposição aos curandeiros, como é possível perceber no seguinte trecho: “Os médicos tradicionais, por sua vez, garantiam que aquelas enchentes acabariam por atrair tubarões sedentos de sangue humano para alimentar os cursantes da arte do curandeirismo, homens, mulheres e crianças hospedados nas profundezas do Índico” (MANJATE, 2017, p. 19)

Seguindo na questão tradição versus modernidade, também temos religião versus religião, ou saberes modernos versus saberes ancestrais. No trecho acima referido, há um julgamento de valor entre o curandeirismo e a medicina tradicional, e o tal julgamento de valor e preconceito aparece também em outro momento. Quando narrado sobre a infância de Dona Cantarina, temos essa rixa novamente aparecendo, entre o ser curandeiro e a religião católica. O padre da igreja é aconselhado a não permitir a entrada de Cantarina ao santo grupo, pois esta era neta de curandeira. “a Cantarina é neta de uma curandeira do bairro e a velha não a quer por nada aqui na igreja ou o padre já não se lembra do dia da primeira comunhão, quando, prestes a receber a hóstia, Cantarina expeliu pela boca um peixe cobra? Eram três metros de peixe, padre, três metros!” (MANJATE, 2017, p. 36). Cantarina também sofria represálias das meninas do coral que participava, estas movidas por ciúmes de Cantarina, “ não perdiam a oportunidade de a cuspir na cara, uma bofetada desta, um pontapé daquele, nem penses em ir à festa, fica na tua casa com a tua vó feiticeira (era curandeira)” (MANJATE, 2017, p. 40).

No cenário da ilha dos pescadores, outro tensionamento que ocorre na obra entre tradição e modernidade acontece com Alfredo, o impróprio e seu filho. A comunidade questiona as atitudes e os jeitos do filho de Alfredo, ao passo que ele não corresponde às suas expectativas. Observemos a seguinte cena:

Dado ao lançamento de redes e construção de barcos, passou a ser visto na companhia de jovens estrangeiros do bairro. Vestia calças muito justas e camisetas berrantes justíssimas. A pasta de costas foi trocada por um saco de palha de muitas cores pendurado no ombro esquerdo, e rapou o cabelo, dando destaque a dois brincos enormes, e ganhou muita simpatia, na forma de falar e no jeito de andar. [...] – É isso, Alfredo, esse miúdo já nem vai no mar, agora só faz fotos nas ondas. (MANJATE, 2017, p. 58)

No trecho acima, temos alguns questionamentos às atitudes do menino, que abrem discussões sobre a sua sexualidade, como também questionamentos sobre as atitudes do menino para com a pescaria, praticada por todos os homens do local e suas novas aptidões, como a fotografia. O mar aqui também já aparece com um tom de sagrado, quando um dos pescadores diz que “Que exposição, Alfredo, o mar não se expõe, a gente se expõe nele e pronto” (MANJATE, 2017, p. 58).

Ainda sobre os conteúdos modernos e tradicionais na obra de Lucílio, o moderador da roda de conversa com o autor no Instituto Camões – Centro Cultural Português, em Maputo²¹, fala o seguinte sobre Lucílio:

Por exemplo, fala sobre a parte incerta, que todos nós sabemos de onde deriva o termo “parte incerta”... mas depois também nos traz à memória a ideia com a qual nós vivemos todos os dias, que é de comer magumba na praia do Costa do sol, com piri-piri fresco, sal e limão. E depois também temos outros detalhes, que é a questão que envolve a gente, nos acompanha quase todos os dias, que é de fazer vídeos e postar os vídeos nas redes sociais. Há também estes elementos presentes no livro do Lucílio Manjate. Esta ideia de fixação de espaço e de memória, Lucílio...

Manjate reage à fala do moderador, da seguinte maneira:

Lucílio: Eu acho que os autores devem ser, não são obrigados, naturalmente, mas eu acredito que eles devem ser a consciência do seu tempo, não é? [...]. Ah, eu acho que eu olho pr’aquilo que tenho estado a escrever e percebo isto: o passado, a memória para mim é interessante, é fundamental. Digamos que eu não dou um passo sem olhar pra trás, não é? Mas eu sou... Eu faço parte de uma nova geração, estou a ver aqui o Mbate, Rogério Manjate, o Hélder Faife, Sangare..., que não pode ficar só no passado, naturalmente, tem que saber olhar para as novas dinâmicas. [...]. Eu acho que este impulso, esta necessidade acaba aparecendo nos meus livros. [...], mas depois, há uma série de outros elementos que fazem parte das novas práticas, dos novos modos de comunicação, que estão de uma forma sutil no texto. [...] Ah, mas a memória me fascina bastante, e este livro também foi escrito com esta preocupação com a memória. Há uma passagem sobre a Cantarina... que se dizia que na infância ela cantava. E eu acho que boa parte de nós que estamos aqui conhece esta canção, né? As meninas conhecem melhor, se calhar, do que os homens... Mas nesta tal memória, os homens até brincavam com as meninas, se calhar, por isso que eu conheço, porque eu cantava esta canção com as minhas irmãs: *[canta acompanhado da plateia]* “a minha boneca de pano, é linda, é engraçada, no domingo faz um ano, o nome dela é Maria. Não chora nem canta, mas ela dança para mim. Assim... assim... assim... assim... assim” [risos e aplausos da plateia].

²¹ Conforme nota 17.

Citação tão grande se faz importante, pois nela, Manjate explica as tensões que ocorrem em relação à tradição, memória e contemporaneidade. Manjate diz que é um escritor do seu tempo e que deve ter consciência disso, mas não deixa a memória para trás, ou nem mesmo as imagens das tradições. Lucílio ainda usa como crítica ao preterimento e/ou o esquecimento dos saberes ancestrais, quando coloca a seguinte cena, em sua narrativa: “O desespero não respeita sabedorias. [...]. Pescaram os velhos do bairro, cuja existência era já esquecida. [...] que a morte os colhesse primeiro e assim evitassem a morte de crianças e de pais, chefes de famílias enormes por sustentar” (MANJATE, 2017, p. 24). Quando cria a imagem da magumba assada, da canção infantil ou fala sobre a parte incerta e trata dos mistérios do mar, Lucílio faz com que todas essas tensões se articulem em um mesmo lugar.

Nesse processo de trabalhar com os muitos aspectos da tradição oral, Manjate também faz uso do mito como temática de *A triste história de Barcolino*. Segundo Adolfo Colombres²²:

el mito no sólo es una parte de la realidad, sino lo más significativo de la misma, como si los sentidos se condensaran en él componer los paradigmas de la cultura e instrumentar esa otra vía a la comprensión del mundo que es el pensamiento (o la “lógica”) simbólico. Este no sustituye al analítico, sino que lo complementa con su recurrencia a la analogía para buscar equivalencias entre los distintos niveles y aspectos de la realidad natural y social. (COLOMBRES, 1997, p. 110-111)²³

Como afirma Colombres, o mito é parte da realidade e serve como meio para instrumentalizar a compreensão do pensamento. Com o mito, podemos entender a realidade, a partir de outro ponto de vista e talvez a entenderemos com mais profundidade com o mito. E não há nada de farsante ou não confiável sobre o mito, ele somente traz outro olhar sobre uma mesma situação, Colombres diz que “acusar al mito de escamotear a la verdadera realidad es desconocer la fuerza del lenguaje simbólico, que enmascaralas partes más claras de la misma para iluminar las zonas ocultas” (COLOMBRES, p. 111, 1997).

²² Adolfo Colombres é ensaísta, escritor e antropólogo argentino.

²³ “O mito não é apenas uma parte da realidade, mas a parte mais significativa dela, como se nela os sentidos se condensassem, compondo os paradigmas da cultura e implementando aquela outra forma de compreender o mundo que é pensado (ou pensado). ”Lógica ”) simbólico. Isso não substitui o analítico, mas o complementa com sua recorrência à analogia para buscar equivalências entre os diferentes níveis e aspectos da realidade natural e social. ” (Tradução própria).

O mito na sua forma primordial, serviria para dar conta de questões sobre a origem, seja da vida, seja de determinados seres ou de sociedades, como afirma Colombres²⁴ “conocer un mito es abordar el secreto de un origen y adquirir de este modo cierto poder o control sobre las cosas a las que se refiere. Sus temas centrales aluden al origen de los dioses (teogonía), del mundo (cosmogonía) y de los hombres (antropogonía), pero también tratan de las hazañas de los héroes culturales y hasta de personajes secundarios²⁵” (COLOMBRES, 1997, p. 112). Na obra de Manjate, esse não é necessariamente o papel desempenhado pelo mito – o de aludir a origens etc.–, já que não temos nenhuma história de gênese. Entretanto, o mito aparece na forma de personagens/seres, que extrapolam alguns pontos da realidade e de histórias e mostram suas façanhas.

As postulações de Adolfo Colombres prendem mais as questões do mito em relação à América Latina, porém não deixa de citar as questões particulares referentes aos mitos africanos e seus contos e lendas. Nesse cenário, mito, conto e lenda se entrelaçam e são “borrosas las fronteras entre el mito, la leyenda, el cuento y la fábula” (COLOMBRES, 1997, p. 116). Nesse sentido, estas fronteiras criam um estilo bem particular sobre o uso do mito nas escritas africanas, e como assevera Colombres, há “la capacidad de imbricar lo real con lo imaginario” (COLOMBRES, 1997, p. 116). O mito funciona como essa alternativa para manter as histórias e faz parte da tradição oral, histórias sobre feitos extraordinários, sobre seres outros, passadas de geração a geração.

Muitos dos mitos e histórias presentes na narrativa de Lucílio Manjate se relacionam com o mar, já que essa marca grande presença na cultura e literatura de Moçambique. Em *A triste história de Barcolino*, o mar aparece como este lugar misterioso e constituinte dos seres, como o próprio Barcolino, que é descrito como um “homem mais do mar do que da terra” (MANJATE, 2017, p. 15). Este mesmo mar, para qual os turistas pagavam para nadar próximo de Barcolino, e presenciar seus atos extraordinários, é lugar de Adamastor, “um velho[...] muito ciumento e rezingão, e há muito cansado dos poderes de Barcolino, bastava o homem fazer-se ao mar, tragava o incauto pescador que nos seus domínios navegasse” (MANJATE, 2017, p. 15). Adamastor, ser mítico e dominador do mar, enfrenta e tem ciúmes de Barcolino, pescador

²⁴ Conhecer um mito é abordar o segredo de uma origem e assim adquirir algum poder ou controle sobre as coisas a que se refere. Seus temas centrais aludem à origem dos deuses (teogonia), do mundo (cosmogonia) e dos homens (antropogonia), mas também tratam das façanhas de heróis culturais e mesmo de personagens secundários.

²⁵ Grifo próprio.

também mítico, que desafia os poderes e o controle dos domínios de Adamastor, apesar de “conhecedor da fúria de Adamastor” (MANJATE, 2017, p. 15).

Não ao acaso, Adamastor, – esse ser capaz de tragar Barcolino no mar e transformar o mar em um ambiente descontrolado – recebe este nome. Lembramos que Adamastor também é o nome do “monstro” marítimo, presente em *Os Lusíadas*, no canto V. Monstro “De disforme e grandíssima estatura”²⁶ e que também tinha o mar como seu domínio “E navegar meus longos mares ousas, que eu tanto tempo há já que guardo e tenho”. Este ser mítico da história de Manjate é conhecido por todos através das narrativas orais, as histórias contadas de boca em boca, e tem sua existência atestada através desses relatos, como mostra a fala do Secretário do Bairro, ao dizer que a voz escutada ao mar não era de Barcolino, mas sim de Adamastor: “Ver de facto, só viu quem morreu. Mas eu acredito! Aprendi a história desse homem” (MANJATE, 2017, p. 21) e “O secretário do Bairro não deu mais explicações, mas insistiu no mito” (MANJATE, 2017, p. 22). Além de Adamastor, ainda somos apresentados a Ondina, ser mitológico associado às águas e para a qual “as mulheres atiravam-se às dunas da praia hasteando aos maridos os lenços da morte e rezavam à Ondina que as livrasse da viuvez” (MANJATE, 2017, p. 15) e, “as mulheres, sem darem ouvidos aos homens, começaram a carpir a acostumada reza à Ondina, que as livrasse daquele infortúnio” (MANJATE, 2017, p. 23).

Como observado, o mar coexiste com o mito – ou o mito coexiste com o mar – e são evidente as conexões culturais de ambos. Na já referida mesa de lançamento de seu livro, a fala do moderador sobre o assunto ajuda a elucidar tal afirmação, quando o mesmo afirma que “Há uma relação, sob o ponto de vista tradicional, da nossa forma de conviver com o mar que está associado exactamente com mitos”. O moderador continua sua fala e indaga Manjate sobre essa relação entre mito e o mar e a morte:

“Porque apostar em perpetuar este tipo de mito? No sentido em que o mar é este lugar de mistério, neste livro, que não se sabe ao certo o que o Barcolino esteve lá a fazer, se de facto ele mata as pessoas. Porque essa perpetuação desse discurso de uma relação não muito positiva que nós temos com o mar.”

Tal qual Manjate responde que:

Eu fico muito feliz em saber que existe este mito. Ah... porque, de facto, histórias de Barcolino, dos que desaparecem no mar e depois retornam, ou que morrem e voltam a

²⁶ Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>. Acesso em: 17 maio 2021.

vida, fazem parte da nossa tradição oral, de facto. Fazem parte da nossa tradição oral. E eu ouvi um pouco disso, aliás a minha família tem esta história também. Eu ouvi um pouco isto.

Lucílio completa sua fala reforçado como o mar está presente no dia a dia e das questões culturais e como esses mitos povoam o imaginário e as conversas diárias e diz que:

Porque o mar foi, é e vai continuar um mistério. E trazer porquê... por um lado eu percebi que tenho estado a escrever muito ligado às questões, digamos assim, sociais ... e também eu não queria cansar desta perspectiva. Então estou a tentar abrir uma outra linha temática, que é exactamente trabalhar um pouco com as tradições orais, ou, mais particularmente, com alguns mitos, que animam os nossos espíritos, o nosso dia-a-dia.

Como percebemos, o mar enquanto local, ou seja, enquanto referência a personagens, ou ainda e, sobretudo enquanto elemento simbólico é presença marcada na novela de Lucílio. Elena Brugioni²⁷, no prefácio da edição da editora Kapulana, de *A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer*, diz que Manjate dá como pano de fundo e constrói de sua história

“em torno de um imaginário marítimo que dentro da literatura moçambicana institui-se habitualmente como território sobretudo poético [...] e que o autor resgata e habita de sonhos que se tornam histórias e de um quotidiano convivial [...] num desencontro entre vivência e imaginação de indubitável originalidade narrativa.”

Eliane também chama atenção para essa tendência da literatura contemporânea moçambicana de incorporar o mar (o Índico) em seu imaginário e diz que este “vem ganhando cada vez mais peso nas obras dos prosadores moçambicanos de diversas gerações” e que “encerra e (re)significa os mistérios e as contradições da triste história de Barcolino, numa viagem inesperada entre o mar e a terra onde a imaginação transforma os sonhos em realidade, levando o leitor pelas partes incertas de outras existências”.

Ao utilizar o Índico/mar como temática de suas obras, Lucílio e a nova geração de autores moçambicanos ressignificam uma imagem consolidada e criada no período colonial. A imagem do Índico e de Moçambique, mais precisamente a ilha de Moçambique como a “pérola do Índico”, tornou-se imagem de terreno produtivo na época da colonização portuguesa, na qual

²⁷ Professora de Literaturas Africanas no Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Portugal estava confiante nos benefícios que a nova terra traria. Elena Brugioni, que dedica parte de seus estudos à temática do Oceano Índico na literatura moçambicana, afirma que:

Importa sublinhar a centralidade da imagem da “pérola” no discurso colonial português sobre Moçambique, apontando para um imaginário onde o Oceano Índico representa o elemento central em vista da especificidade que se pretende atribuir à província portuguesa na África Oriental. Sobressai, deste modo, como uma iconografia política e cultural cuja persistência entre espaço-tempo colonial e pós-colonialidade proporciona um conjunto de problemáticas significativo para uma reflexão situada em torno da relação entre narrativas, imaginários, representações, nação (literária e cultural) e transnacionalidade. (BRUGIONI, 2015, p. 96)

Assim, Lucílio Manjate traz para a literatura continental e para as novelas uma temática muito produtiva da literatura Moçambicana, mas que em grande parte de sua aparição fica a cargo dos poetas. Segundo Manjate, trazer o mar para a novela é um experimento que apareceu após se questionar “ porque só os poetas que podem falar sobre o mar? E porque na ilha? Nós temos o mar aqui, não é? E eu fiz esse exercício de trazer o mar para o sul, quer dizer, trazer o mar para a literatura a partir do sul”²⁸. Manjate continua a desempenhar – assim como outros prosadores –, o papel de (re)construir o cânone contemporâneo da literatura moçambicana, trazendo experimentações e rearticulando temáticas.

Outra temática característica da literatura moçambicana e presente na obra de Manjate é a morte. Em outros trabalhos do autor, como *Rabha* (2017), a morte também se faz presente, assim como aspectos da dor e da tristeza. É, a partir da suposta morte de Barcolino e sua recusa a morrer, que toda a narrativa de Manjate se estrutura e temos essa triste história, que merece ser contada. Em outra entrevista, também já citada, Manjate explica sua relação com a morte e a própria relação que Moçambique tem historicamente com o assunto, dado ao seu passado colonial e de guerras. O autor afirma que:

É preciso exorcizar a morte, é preciso fazer da morte algo que nos diz respeito, porque inevitavelmente nos diz respeito. Acho que a temática da morte é recorrente na literatura moçambicana [...]. Se fizermos uma contextualização, perceberemos que Moçambique há 25 anos viveu este drama. Não quero falar aqui da guerra da independência, porque não vivi esse momento, mas eu tenho ressonâncias, vi pessoas, famílias que foram desestruturadas em função dela. ”

²⁸Conforme nota 17.

Lucílio mostra que a morte é constituinte da história de Moçambique e, portanto, assunto que “está socialmente muito presente nas nossas vidas”, já que o período do conflito da guerra civil não é um passado tão distante e, também, é um acontecimento que deixa marcas profundas. Como já asseverado por Manjate, ele sabe que o escritor deve ter consciência de seu tempo e a morte sendo um assunto tão presente, se faz necessário “exorcizar” e articular estes traumas. De acordo com Maiane Tigre e Inara Rodrigues (2020, p. 111), “O discurso da morte, um dos grandes motes da prosa moçambicana atual, diz respeito à estratégia ficcional de cruzar os limites impostos por um imaginário eurocidental que transporta personagens vivas na condição de mortas para a cena literária”.

José Adeus, o “homem que tinha o dom dos sonhos alheios” (MANJATE, 2017, p. 49) é parte importante em relação à morte. A personagem, por sonhar os sonhos alheios, sabia quais sonhos de morte eram reais ou quais eram somente sonhos. Adeus funcionava como um portador da morte, ao passo que “desde que começou a meter-se em sombra alheia, passou a vestir-se de sombras” (MANJATE, 2017, p. 51) e acabou por confessar ser a morte em pessoa: – “mas então quer dizer que o senhor pode ser a morte em pessoa?!” (MANJATE, 2017, p. 52), “– Exatamente, mas não tenha medo, só um morto pode ver outro morto” (MANJATE, 2017, p. 52).

O mesmo José Adeus é responsável por proferir a fala que sintetiza, em certa instância, um dos propósitos de Manjate ao trabalhar com a questão da morte e dos mortos que não estão mortos, ou vivos que não estão vivos:

Você acha que há assim tanta gente no mundo? Não há. O mundo está cheio de sombras. Os vivos são muito poucos, pouquíssimos até. A morte, essa sim, anda ao pé e além, e sorri e chora e come e dança, e faz filhos até, sombras que desaparecem sem rasto. Só um morto pode ver outro morto. (MANJATE, 2017, p. 52)

O questionamento de Manjate é exatamente um questionamento existencial, em que ele diz achar que “vale a pena nos questionarmos, pode parecer uma coisa de loucos, mas eu acho que vale a pena nós nos questionarmos se estamos vivos ou estamos mortos” e que, “Portanto, do ponto de vista, se calhar, simbólico há muita gente morta. Eu acho que sim”.²⁹

Ainda ao trazer este aspecto existencialista sobre a morte, e para fazê-lo à sua maneira, Manjate descola a morte para o meio urbano. Tal deslocamento é importante, pois movimentou a morte para um momento mais contemporâneo e de problemas da modernidade, como explica o

²⁹Conforme nota 17

autor ao dizer que “Muitas vezes, quando se pega a morte é circunscrita ao universo rural, ao universo campesino. Estou a fugir dessa realidade, dessa obsessão, tento trazer a morte para um espaço que é meu, espaço que aparentemente a morte não existe”³⁰. E questiona novamente sobre estar vivos ou mortos em relação ao que acontece à nossa volta, quando diz que “Vives uma semana e nem sabes que o teu vizinho faleceu, até porque nem tens contacto com outros vizinhos, quer dizer, a gente vive num abismo total estando no mesmo prédio.”³¹

Adicionalmente aos já citados aspectos da morte, em *A triste história de Barcolino*, temos outra particularidade importante que faz parte cultural do entendimento sobre morte de diversas culturas africanas. Tal aspecto recai sobre a imagem da “sombra” como imagem da alma/espírito do ser. De acordo com Ribeiro,³² “Foi da forma imaterial, espectral, vista pelo visionário ou pelo sonhador, que surgiu a associação da alma ao termo familiar sombra. A natureza dessa manifestação parece ter tido ocorrência comum em diversas sociedades” (RIBEIRO, 2010, p. 52). Podemos comprovar essa relação entre sombra e espírito e morte no seguinte trecho da narrativa de Manjate: “O medo desta ameaça abriu-me os olhos para algo que mais ninguém parecia ver no bar, a sombra de Barcolino. O pescador tinha perdido a sombra, deve ser mesmo um morto” (MANJATE, 2017, p. 28).

É característico também das literaturas africanas, a presença de seres, de situações, de contextos e lugares que fogem às realidades tidas como comuns por um pensamento colonialista. Muitas vezes o insólito, o sobrenatural aparece como situações corriqueiras a um contexto que já está acostumado com tais postulações. A tradição oral, o mito, os contos constituem essas realidades e fazem parte do ser e viver africanos. Ora, o morto que não é morto, o senhor que é a própria morte, a criatura que tem domínio sobre o mar e tantos outros exemplos, constituem essa estruturação outra de pensamento.

Segundo Inocência Mata, ao se referir às produções e as tendências das produções pós-coloniais, o insólito é uma maneira de lidar com a situação real, através de alegorias. Além do exemplo trazido pela autora sobre a obra *Terra sonâmbula* de Mia Couto, temos a própria narrativa de Manjate, em que o autor trabalha com os traumas das guerras e desse passo colonial, a fim de exorcizar a morte e seus aspectos negativos. Nas palavras de Mata:

³⁰ Conforme nota 17.

³¹ Conforme nota 17.

³²Ludmila Costa Ribeiro, mestra em Letras pela UFMG.

insólito surge como lógica possível de uma realidade, que de tão absurda, não é explicável, a partir da lógica real. Através de construções simbólicas, alegóricas e de conteúdo insólito, intenta-se recuperar o sentido da realidade, como em *Terra Sonâmbula*, em que o percurso de Tuahir e de Muidinga é o despertar da terra sonambulamente. (MATA, 2003, p. 69)

Há grande discussão sobre a nomenclatura e classificação a ser dada a tais estruturas e escritas. Tais classificações passam de realismo mágico, literatura fantástica, realismo fantástico e realismo animista. Entendemos, neste trabalho, que não há de se tratar de um realismo fantástico e, muito menos, de um realismo mágico, sendo o segundo atrelado especialmente às produções que também manifestam tais especificações na América Latina. Muitos escritores africanos e suas obras foram analisados a partir de uma visão latino-americana de literatura e também “Curiosamente, a crítica literária busca em concepções estrangeiras, conceitos para a literatura africana, sendo que tais concepções são frutos do próprio conceito africano a ser classificado, enquanto pensamento” (PARADISO, 2020, p. 104)³³ até que “em 1989, que o termo ‘Realismo Animista’ é citado por Pepetela, em *Lueji*” (PARADISO, 2020, p. 103).

Entendemos que as expressões do insólito, se necessário à sua classificação, cairiam sobre o termo do realismo animista. Que em sua concepção “é ‘animista’, pois se baseia na mentalidade anímica presente no imaginário do continente negro, e é ‘realista’, pois fazem parte intrínseca de uma percepção do real” (PARADISO, 2020, p. 105). Esse animismo tem caráter filosófico – também religioso – e faz parte da construção cultural africana, manifestando-se também na construção da tradição oral, como podemos observar em tantas passagens já comentadas neste trabalho.

Assim, é importante entender que a categoria de real é construída de forma diferente pelos povos africanos, como também pelos povos indígenas. O mundo dos mortos, dos vivos e dos não-nascidos, assim como a dimensão dos sonhos e a dimensão dos “acordados” coexistem e não se excluem. As ações que acontecem nessas esferas afetam as outras. A partir disso, há a necessidade de entender que o real africano não é “mágico” ou “maravilhoso”, o real é exatamente este lugar de encontros de mundos e seres. De certo modo, o sobrenatural nada mais

³³ Professor de Literaturas Africanas e Portuguesas, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Pós-Doutorado em Letras/Literatura (USP).

é do que natural, pois o visível e o invisível, os mortos e os vivos, seres monstruosos e humanos de fato habitam o mesmo espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a discussão feita no presente trabalho, fica evidente que Lucílio Manjate ocupa um espaço de destaque na literatura contemporânea de Moçambique. Assim como outros expoentes das escritas atuais, Manjate mostra o caráter inteligente e inventivo da nova geração de escritores moçambicanos. Essa geração está disposta a continuar expurgando os fantasmas da colonialidade e do passado recente de guerras, ao mesmo passo que articula os já conhecidos aspectos da tradição oral para contextos e roupagens modernos, abrindo-se a diversas constelações e horizontes. Lembrando que, assim como o Índico foi a entrada daqueles que vieram expropriar seus espaços, ele é a saída para que os próprios moçambicanos possam tomar o mundo e espalhar seus mistérios.

Seja com o realismo animista, seja a partir dos mitos, da morte ou das histórias da infância, a narrativa de Manjate nasce para questionarmos não somente os aspectos tradicionais de sua cultura, mas para nos confrontarmos com outras realidades e possibilidades de ser e viver. A morte tema tão recorrente nas obras de Manjate, assume aqui, em *A triste história de Barcolino*, o papel de nos fazer questionar o que é estar e ser vivo ou o que é estar e ser morto. Afinal, estamos vivendo ou apenas sendo carregados por essa modernidade agressiva. Manjate traz “este tom pueril, o tom da memória e do sonho” (MANJATE, 2017, p. 29) e faz com que sejamos transportados para o seu passado, de histórias, contos e mitos, fazendo com que diante de Barcolino fôssemos crianças, voltássemos à infância.

A tradição oral, por sua vez, aparece de diversas maneiras. Manjate através de diálogos recheados de antíteses e negações traz histórias de dilemas – a própria história de Barcolino, que deixa um rastro de mortos quando entra no mar – que devem ser pensadas pelos leitores. Esse ser tão ambíguo também caracteriza outra questão da tradição oral abordada por Manjate: o mito. A cultura oral tradicional de Moçambique é repleta de histórias de pessoas, marinheiros e pescadores que somem na imensidão do mar. É importante que essas histórias continuem a ser lembradas, elas evocam a memória de outros tempos, a memória das histórias transmitidas para os mais novos, histórias contadas em rodas de conversa. Essa retomada da memória é parte constituinte dessa tradição.

Manjate também articula críticas sociais na sua obra, algo que é comum aos escritores pós-coloniais. O autor faz isso ao abordar os problemas de saneamento da Costa do Sol, mesmo

como plano de fundo para a história. Quando Lucílio cria a figura de Adamastor, monstro português, que não permite que ninguém entre nos seus domínios – o mar – está a fazer uma crítica a outro monstro, assim digamos o imperialismo e o colonialismo Português. Esse monstro que não permite que os monstros da terra e os mortos vivam nas suas águas.

Importante, para além de entender e situar o contexto literário moçambicano, que trabalhar com obras como a de Manjate nos permite abrir novos caminhos a partir de nossos contextos. Pensando em quanto enriquece a leitura e o contato com cosmovisões outras e o benefício que isso traz para os profissionais das Letras que pretendem entrar em sala de aula, ou até mesmo seguir carreira na pesquisa. Os personagens e as histórias dessas escritas nos permitem experienciar realidades distintas.

A cisão com a mentalidade colonial e seus preceitos e conceitos é um ato político. Assim, a escrita de Manjate e de tantos outros assume um posicionamento de enfrentamento. Esse enfrentamento produzido através de suas personagens age enquanto arma em uma batalha anticolonial. A lógica não eurocêntrica de ser, saber e viver presente na narrativa de Manjate permite, como afirmamos em texto anterior – em relação a Amos Tutuola e às literaturas africanas – “não há limite entre mundos, seres e coisas. Tudo é possível. Tudo pertence, funciona e ainda é verossímil” (MARTINS, 2018, p. 71). Como afirma Walsh (2017), são importantes as ações que tragam esses embates, pois são estas as sementes para outra possibilidade de mundo. A intelectual afirma que se refere

las prácticas accionales, las apuestas praxísticas-políticas y los procesos metodológicos y organizativos que empleamos e inventamos tanto para luchar en contra del proyecto guerra – muerte como para crear, possibilitar y afirmar la vida fuera de la lógica-estructura capitalista – patriarcal-moderno/colonial imperante. (WALSH, 2017, *apud* MARTINS, 2018, p. 74)

É correto afirmar que estudar e ler literaturas africanas é uma ação anticolonial. Trazer essas obras para a pesquisa, para a academia e a sala de aula é prática transformadora de contextos e situações. Estamos criando fissuras nos pensamentos e no sistema dominante e plantando, como dito anteriormente, sementes que irão florescer junto a uma sociedade que pretende erradicar as fronteiras e incorporá-las como parte importante e constituinte de todos os seres.

REFERÊNCIAS

AMORIM DA SILVA, Ivana. A contação de histórias como uma prática intercultural na educação. In: TETTAMANZY, Ana L. L.; SANTOS, Cristina M. *Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileira*. Porto Alegre: Editora Kouk, 2018.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BRUGIONI, Elena. Por detrás de tantos nomes, o mar. Moçambique e o Oceano Índico: discursos, imaginários e representações. *Via Atlântica*, (27), 95-112. <https://doi.org/10.11606/va.v0i27.99139>.

_____. “Histórias de bela tristeza”. *Prefácio* in: MANJATE, Lucílio. A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer. São Paulo: Kapulana, 2017. (Série Vozes da África).

CAMÕES, Luís Vaz de. Os Lusíadas. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993.

COLOMBRES, Adolfo. *Celebración del lenguaje: hacia una teoría intercultural de la literatura*. Argentina: Ediciones del Sol, 1997.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: REIS, Eliana Lourenço de Lima et al. *A tradição Oral*. Tradução de Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão, Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 66-104, 2006.

HAMPATÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. In KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010.

IRELE, Abiola. A literatura africana e a questão da língua. Tradução de Fernanda Mourão In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2006.

KACZOROWSKI, Jacqueline; FUJISAWA, Mariana. Literatura e sociedade em Moçambique: breve panorama histórico. *Cadernos CERU*, v. 27, n. 2, p. 171-184, 2016. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/125082>.

LEITE, Ana Mafalda. Perspectivas teóricas e críticas nas literaturas africanas & a perspectiva pós-colonial. *Revista Diadorim*, 18, 142-149, 2016. Disponível em: doi: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2016.v18n0a4052>.

_____. Modelos críticos e representações da oralidade africana. *Via Atlântica*, n. 8, p. 147-162, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i8.50017>.

MACHADO, Adilbênia Freire. Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana e práxis de libertação. *Revista Páginas de Filosofia*, v. 6, n. 2, p.51-64, jul. /dez. 2014.

MANJATE, Lucílio. *A triste história de Barcolino: o homem que não sabia morrer*. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

_____. LucílioManjate: A obra revelou cunho mais ousado e inteligência.

Disponível em:

https://www.rtp.pt/noticias/cultura/obra-de-lucilio-manjate-revelou-cunho-mais-ousado-e-inteligencia-mia-couto_n988568. Acesso em: 05 maio 2021.

_____. Lucílio Manjate: entrevista à Litera. Disponível em:

<https://www.literatasmz.org/post-detail/5390>. Acesso em: 05 maio 2021.

_____. Lucílio Manjate: mesa de lançamento do livro. Disponível em:

<https://arteculturaeciencia.wordpress.com/2018/05/15/a-triste-historia-de-barcolino-o-homem-que-nao-sabia-morrer/>. Acesso em: 16 maio 2021.

_____. Lucílio Manjate: vence prêmio literário Eduardo White. Disponível em:

<https://www.sabado.pt/gps/livros/detalhe/lucilio-manjate-vence-premio-literario-eduardo-costley-white>. Acesso em: dia 05 maio 2021.

MARTINS, João M. Os elementos coloniais em o Bebedor de Vinho de palma. In: TETTAMANZY, Ana L. L.; SANTOS, Cristina M. *Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileira*. Porto Alegre: Editora Kouk, 2018.

MATA, Inocência. *A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns*. In: Contatos e ressonâncias: literaturas de língua portuguesa. Ângela Vaz Leão (Org.). Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

MENDONÇA, Fátima. A literatura moçambicana em questão. *Discursos [Em linha]: estudos de língua e cultura portuguesa*. n 9, p. 37-51, 1995.

NOA, Francisco. (1999). Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. *Via Atlântica*, (3), p. 58-69, 1999. <https://doi.org/10.11606/va.v0i3.49007>.

_____. Representações das relações de poder na literatura em Moçambique: do colonial ao transnacional. In: *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais*. Afrontamento. 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/48392>.

PARADISO, Silvio Ruiz. O realismo animista e a literatura africana: Gênese e Percursos. *Revista Eletrônica Interfaces*, v. 11, n. 02. p. 97-112, 2020.

PINHEIRO, Vanessa Neves Rimbau. A formação do sistema literário pós-colonial: apontamentos sobre a consciência geracional em Angola e Moçambique. *Acta Scientiarum. LanguageandCulture*, 40 (1), e35720, 2018.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colombia: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

RIBEIRO, Ludmila Costa. *A cosmovisão africana da morte: Um estudo a partir do sagrado em Mia Couto*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte. FALE, 2010.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro. Rocco, 2002.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. Tradução de Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

TIGRE, Maiane; RODRIGUES, Inara. Um mar de brumas em a triste história de Barcolino: exílios internos de morte simbólica. *Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 12, n. 22, p. 104-114, jan.-jun. 2020.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad*. Signo y Pensamiento, v. XXIV, n. 46, p. 29-50, 2005. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.