



# OFICINA DO CES

**ces**

Centro de Estudos Sociais  
Laboratório Associado  
Faculdade de Economia  
Universidade de Coimbra

**NATANIEL NGOMANE**

**TRANSCULTURAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE  
LINGUÍSTICA EM UNGULANI BA KA KHOSA:  
UM “COMPARATISMO DA SOLIDARIEDADE”**

**Maio de 2010  
Oficina nº 344**

**Nataniel Ngomane**

**Transculturação e representatividade linguística em Ungulani Ba Ka Khosa:  
um “comparatismo da solidariedade”**

**Oficina do CES n.º 344  
Maio de 2010**

**OFICINA DO CES**  
Publicação seriada do  
**Centro de Estudos Sociais**  
Praça D. Dinis  
Colégio de S. Jerónimo, Coimbra

**Correspondência:**  
Apartado 3087  
3001-401 COIMBRA, Portugal

**Nataniel Ngomane**

Universidade Eduardo Mondlane

Maputo, Moçambique

## **Transculturação e representatividade linguística em Ungulani Ba Ka Khosa: um “comparatismo da solidariedade”**

**Resumo:** Este estudo apresenta o escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa (n. 1957) no que tem de próprio e de comum com outros autores das chamadas literaturas periféricas. Com uma obra relativamente pouco conhecida, Khosa serve-se de autênticas técnicas de vanguarda para captar e projectar dinâmicas culturais autóctones e seus imaginários. Considerando que só um conhecimento mais amplo das nossas culturas pode levar a um desenvolvimento mais sólido de estudos pelos paralelos, etapa fundamental para a demarcação dos campos literários dos países periféricos e afirmação das respectivas identidades, este estudo também procura valorizar a noção de “comparatismo da solidariedade” (Abdala Jr., 1996) através de uma breve sistematização e disponibilização de algumas das principais dominantes da obra de Ungulani Ba Ka Khosa.

### **1. Introdução**

Ao propor o conceito e a prática do “comparatismo da solidariedade”, Benjamin Abdala Jr. (1996) guia-se pela necessidade de dar ênfase a estudos pelos paralelos. Considera esses estudos como a base a partir da qual as simetrias socioculturais ganham uma importância fundamental, ao funcionarem como meio de buscar o que existe de próprio e de comum nas nossas culturas. E, de facto, nada melhor do que lançar um olhar para fora, para melhor enxergar as próprias especificidades. Ainda assim, parece também fundamental considerar que só um conhecimento mais amplo dessas nossas culturas, seja por via das representações simbólicas que são as obras literárias, seja mesmo através do contacto com o dia-a-dia das culturas populares, pode, efectivamente, tornar viável e adequado o desenvolvimento de estudos da natureza proposta pelo crítico brasileiro. Caso contrário, continuaremos a assistir à proliferação de trabalhos universitários, dissertações e teses inclusive, que se pautam pela afirmação e reprodução da mesmice e da mediocridade ancoradas em estereótipos.

É, pois, na tentativa de estancar algumas dessas tendências redutoras, muitas vezes, até, guiadas por certos modismos, que me proponho, neste ensaio, apresentar um autor moçambicano pouco conhecido, mas cuja obra, dada a forma peculiar com que se apropria,

de um ponto de vista linguístico, do seu espaço sociocultural, com recurso às mais diversas técnicas de captação da dinâmica do universo cultural nativo e seus imaginários, se coloca ao lado de outras obras que, servindo-se de recursos aproximados, têm contribuído para a demarcação dos campos literários das literaturas periféricas. Uma das consequências dessa demarcação, como é de conhecimento, é a afirmação das identidades dessas literaturas, uma vez identificadas e sistematizadas as suas principais dominantes. Com a apresentação desse autor moçambicano e de algumas das particularidades mais marcantes da sua obra, espero, de certa maneira, poder contribuir para a sistematização das suas dominantes literárias, concomitantemente ao enriquecimento do horizonte dos estudos pelos paralelos.

## 2. Estudos pelos paralelos: entre o próprio e o comum

Abdala Jr. refere-se, pela primeira vez, à necessidade de enfatizar estudos pelos paralelos em *Literatura, história e política* (1989). Nessa publicação, chama atenção para que somemos forças com vista a melhor situar as produções literárias de língua portuguesa no contexto internacional. Mais adiante, amplia esse campo, incluindo os países hispano-americanos, sugerindo tratar-se, afinal de contas, de situar nesse contexto internacional não só as produções de língua portuguesa, mas as produções literárias dos países periféricos em geral,<sup>1</sup> uma vez que se revela entre eles a existência de zonas de confluências dialécticas que potencializam matéria apropriada para um exame de natureza comparativa (cf. Abdala Jr., 1996; 2003). Afigura-se que seja na natureza desse exame que assenta o fundamento e a necessidade da introdução e prática do comparatismo da solidariedade.

Conceito amplo, conforme explica Abdala Jr. (1996: 88-89, 94), o comparatismo da solidariedade sinaliza possibilidades diversas para uma circulação mais intensa dos nossos repertórios culturais. Correspondendo a uma estratégia, no quadro da literatura comparada, para reverter a situação de dependência que envolve os países periféricos, a sua aplicação representa uma perspectiva de contrapolarização dialéctica à tendência globalizadora,<sup>2</sup> que passa pela observação das nossas culturas a partir de um ponto de vista próprio.

Precisamente por ser amplo, o comparatismo da solidariedade tem estado presente nas reflexões de inúmeros intelectuais, escritores, críticos e historiadores latino-americanos, desde as décadas de 60 e 70 (cf. Nitrini, 1997: 63-89). Tributárias do pensamento crítico de

---

<sup>1</sup> Santos (2008) distingue entre *países periféricos* e *semiperiféricos*. No presente ensaio, a expressão *países periféricos* cobre os campos de ambas designações.

<sup>2</sup> Uma espécie de “globalização alternativa” ou “globalização contra-hegemónica” (Santos, 2008: 41); uma “contraposição aos efeitos perversos do globalitarismo” (Almeida Filho, 2008: 123).

Ángel Rama e António Cândido, e dominadas, na sua maioria, pela comum preocupação de configurar os campos literários das respectivas literaturas enquanto fenómenos nacionais, e a partir de instrumentais próprios, essas reflexões sempre tiveram como eixo de abordagem a questão crucial da dependência económica e cultural dos países da América Latina e a necessidade de afirmar as suas autonomias. Nessa matéria, a postura de Ana Pizarro (1994) é ilustrativa.

Pizarro defende aproximações comparativas como meio imprescindível para definir os campos literários das literaturas nacionais e seus problemas. Com um olhar para fora, visando enxergar dentro, essa postura inscreve-se na busca do que existe de próprio e de comum nas nossas culturas, remetendo para processos de construção identitária. Por outro lado, ao reflectir sobre as literaturas latino-americanas em particular – em contraponto com as metropolitanas –, Pizarro (*apud* Nitrini, 1997: 87) postula como uma das direcções das aproximações comparativas formas de relações estruturais: “formas de *apropriação* que um continente de formação económica dependente gera em sua recepção das literaturas metropolitanas”. Essas formas, obviamente, são as mais variadas, estando intrinsecamente ligadas à evolução histórica das relações estabelecidas pelas próprias literaturas latino-americanas com as europeias.

Trata-se de uma asserção igualmente válida para as literaturas africanas, não apenas na sua relação com as metropolitanas, mas também com as próprias latino-americanas que, como aquelas, nascem e desenvolvem-se sob o mesmo signo da periferia. É dessa condição que surge, em ambas as partes, o imperativo de romper com a dependência e afirmar uma identidade própria. Não sendo igual de parte a parte, nem linear em cada uma delas, esse imperativo é essencialmente marcado pela expressão de elementos de tensão, de conflito e de ruptura que sinalizam formações culturais arraigadas num desenvolvimento histórico-social similar. Sinal da comunhão de circunstâncias históricas e contextuais, tal expressão indicia, de facto, a existência de algo “de próprio e de comum” nas respectivas culturas, situação que tem levado estudiosos a desenvolver trabalhos comparativos entre as obras de João Guimarães Rosa e Mia Couto, por exemplo, ou Guimarães Rosa e Luandino Vieira.<sup>3</sup> É preciso lembrar, todavia, no que toca a Moçambique, que não é apenas Mia Couto que guarda

---

<sup>3</sup> Cf. “Luandino Vieira e Mia Couto – intertextualidades...”; “O mito da criação em Luandino e Guimarães” (Secco, 2003: 44-53 e 70-77, respectivamente); “Os rios e seus (dis) cursos em Rosa, Luandino e Mia Couto” (Macêdo, 2002: 95-105), entre outros.

similaridades com autores latino-americanos; outros escritores moçambicanos também evidenciam esse tipo de relação, designadamente, Ungulani Ba Ka Khosa.

Ungulani Ba Ka Khosa (n. 1957) é autor representativo da literatura moçambicana, na qual integra a primeira geração literária do pós-independência. A sua obra de ficção representa, de acordo com Francisco Noa (1998), uma das duas tendências mais fecundas dessa jovem literatura, podendo ser caracterizada, em traços gerais, por uma vigorosa reapropriação do acervo cultural de Moçambique, com base numa linguagem inusitada e ousada. Tal é a razão por que tem vindo a atrair a atenção de alguns críticos e estudiosos que, ainda que timidamente, se vêm debruçando sobre ela.

Russel Hamilton (1999; 2000a; 2000b), por exemplo, tem reiterado que Ungulani Ba Ka Khosa demonstra, tal como Couto, uma afinidade com o realismo mágico latino-americano. Hamilton associa essa afinidade ao facto de Khosa produzir obras de ficção que captam na escrita a expressão oral dos povos autóctones de Moçambique, tornando-a um discurso criouloizado. Maria Araújo (2004), por sua vez, ao analisar o discurso fantástico em *A varanda do frangipani* (1996), de Mia Couto, constata que esse género está presente no realismo mágico da narrativa hispano-americana contemporânea assim como nas narrativas moçambicanas de Couto e Khosa. Sobre Khosa, em particular, essa asserção é partilhada por Niyi Afolabi (2001), para quem Mia Couto se pauta pela reinvenção linguística e pelo realismo mágico, enquanto Khosa se afirma pelo “realismo fantástico”. Segundo Afolabi (2001: 172), Ungulani Ba Ka Khosa justifica a sua postura em função do imperativo que se coloca a cada escritor moçambicano de ter uma consciência regeneradora que deve ser procurada no interior da sua própria realidade cultural, da sua realidade mitológica. Mais fundo investe Gilberto Matusse (1998) que demonstra, a partir de uma análise minuciosa da presença de modelos da narrativa hispano-americana nas obras de Couto e Khosa, que estes autores não só têm uma série de afinidades entre si, como também com autores hispano-americanos, nomeadamente, com o colombiano Gabriel Garcia Márquez.

Nota-se uma certa discrepância na terminologia aqui usada para associar a escrita de Khosa às formas literárias geradas na América Latina. É uma atitude compreensível, tendo em conta que uma mesma obra pode conter diversas linhas de força estética, permitindo que se destaquem umas e/ou outras, de acordo com o propósito crítico. Mas, por outro lado, essa atitude também indicia um uso e uma aplicação indiscriminados dessas designações, situação que se arrasta desde a sua criação nas décadas de 30/40 por Jorge Luís Borges (*literatura*

*fantástica/realismo fantástico*) e Arturo Uslar Pietri (*realismo mágico*), ainda pairando sobre elas uma certa confusão. Lançadas por esses autores e popularizadas por professores, críticos e jornalistas nos meios académicos e na imprensa, essas fórmulas, incluindo aquela cunhada por Alejo Carpentier em 1948 (*real maravilhosamente americano*), são submetidas a análises rigorosas por Emir Rodríguez Monegal (1980) e Irlemar Chiampi (1980), visando dissipar, a partir de um ângulo estritamente literário, os equívocos e fraquezas que as norteiam. Apesar dessas diferenças, a ideia central que sobressai das abordagens feitas à obra de Khosa é de que ela se aproxima de produções literárias latino-americanas.

Noa (1998: 12), por exemplo, que não se vale de nenhuma designação específica que remeta a obra de Khosa àquela associação, salienta, todavia, que a sua escrita se caracteriza pela fragilidade de fronteiras entre o mundo virtual e o mundo empírico. É um aspecto crucial, pois propicia a instauração e ocorrência de relações assentes na não contradição dos opostos, nas obras desse autor. Segundo Chiampi (1980: 159), é esse traço, precisamente, que fundamenta o Realismo Maravilhoso.<sup>4</sup> Em última análise, Noa também coloca a obra de Khosa em estreita relação de afinidade com a chamada nova narrativa latino-americana.

### **3. Da fragilidade de fronteiras à criouldade: a transculturização**

De facto, quer nas obras de Khosa quer nas de Couto, a diluição de fronteiras, tanto a nível formal, da língua e organização compositiva, quanto dos significados, atinente ao universo ficcional representado, constitui uma constante. Em decorrência disso, salta à vista uma coexistência de elementos socioculturais de proveniência diversa, que se configura como seu traço capital. Se em Couto esse traço tem como pilar o uso desviante da língua portuguesa, alicerçado numa cuidadosa selecção, recriação e incorporação das alterações morfossintácticas, fonético-fonológicas e semânticas que se detectam no discurso corrente do português de Moçambique, em Khosa é alavancado por uma espécie de tradução literal e idiomática do mundo linguístico e cultural bantu para o português, idioma que este autor usa de acordo com a norma culta de padrão europeu.

Pese embora essa diferença fundamental, regista-se um ponto de intersecção entre ambos autores, designadamente, a reapropriação operada sobre a expressão da oralidade. Seja por via da recuperação das falas naturais dos grupos populacionais autóctones, como ocorre em Khosa, seja mesmo através do reaproveitamento das variações do português de

---

<sup>4</sup> Sobre o conceito do Realismo Maravilhoso, veja-se Chiampi (1980).

Moçambique, como em Couto, essa reapropriação joga um papel propulsor na organização compositiva e de significação das suas obras, ao marcá-las com aspectos que, sendo específicos da sociedade moçambicana – e responsáveis pelos seus indiscutíveis traços de originalidade – não deixam de se constituir no meio que permite a sua inserção num âmbito literário mais amplo, aproximando-as, por exemplo, de obras latino-americanas.<sup>5</sup> Creio que é em alusão a esse aspecto que Hamilton (2000a: 192) se refere à escrita de Couto e Khosa em termos de “discurso criouliizado e original”. Já Abdala Jr. (1989), que capta nesse fenómeno uma resposta à situação de dependência que envolveu os países africanos de língua portuguesa, serve-se, em termos mais genéricos, da expressão *crioulidade*.

Segundo este último, o vocábulo “crioulidade” traduz um processo de amalgamento resultante de um contacto cultural intenso, uma forma plural de nos imaginarmos com repertórios de várias culturas. No quadro da desigualdade colonial que assolou a África, a *aculturação* significou a assimilação do africano aos valores da metrópole, processo correspondido por uma *desculturação* em relação aos valores próprios, da nacionalidade. É no sentido inverso, em que se verifica uma recuperação desses valores, num processo de apropriação protagonizado por grupos sociais mais dinâmicos e progressistas, tendo como base as culturas nativas e as europeias, que Abdala Jr. (cf. 1989: 38-39) situa a criouliidade.

Afigura-se, todavia, que o termo *reapropriação*, por conter a ideia do movimento de recuperação de valores próprios, ajusta-se melhor à descrição desse processo, ao invés de *apropriação*. Sobretudo se levado em conta, como o faz notar o mesmo Abdala Jr., que são os valores próprios que constituem a dominante do discurso criouliizado. Mesmo levando em conta que o português, enquanto meio de expressão literária de alguns autores africanos, se apropria, de facto, do universo cultural indígena – que, em tese, lhe é alheio<sup>6</sup> –, a atitude assumida pelas produções literárias, enquanto formas simbólicas de representação cultural, aponta para uma homologação, nesse âmbito, do processo de *recuperação* de valores protagonizado por esses grupos sociais mais dinâmicos, de que os próprios escritores fazem

---

<sup>5</sup> Ao captar esse tipo de fenómeno em Guimarães Rosa e outros autores latino-americanos, Cândido (1999: 94) cunha a expressão *super-regionalismo*, em referência à fusão que aí se opera entre “a perspectiva local do regionalismo com os meios técnicos das vanguardas, para [se] chegar a uma escrita original e integrada”.

<sup>6</sup> Até 1996 mais de 95% da população moçambicana tinha como língua materna uma língua bantu. Só uma minoria que teve acesso à escola (25%) e que habita nos centros urbanos (17%) falava português (Gonçalves, 1996: 15). De facto, estes dados sugerem um universo cultural indígena veiculado e transmitido pelas línguas autóctones, cuja presença na comunicação quotidiana e nos eventos de tradição local é quase absoluta (cf. Firmino, 2002: 77-114). Dados posteriores mostram quão reduzida é a percentagem de falantes do português como língua materna em algumas regiões de Moçambique: cidade de Maputo 17,7%, depois do xichangana (31,8%) e do xironga (26,7%); províncias de Maputo e Inhambane: 10,3% e 3,8%, respectivamente. Sofala: 1,7%; Tete: 0,3%; Nampula: 0,9% e Niassa: 0,5% (cf. Lopes *et al.*, 2002: 3).

parte. Isso explica que alguns críticos captem nessa atitude uma tendência de *re-escrita* e de *re-invenção* da África, num processo *re-mitificador* da história (cf. Hamilton, 1999: 16-18).

Por outro lado, se considerarmos que a diluição de fronteiras que caracteriza as obras de Couto e Khosa é reveladora, na esteira de Fernando Ortiz (1991), de um processo de trânsito de culturas, de umas para as outras – etapa decisiva, afinal de contas, para que se opere o amalgamento referido por Abdala Jr. –, o conceito de *transculturação*, do mesmo Ortiz, parece mais adequado para captar e descrever tal processo, particularmente quando acrescido das contribuições de Ángel Rama (1982), respeitantes à capacidade selectiva e inventiva do escritor. Além das trocas, misturas e fusões que aí se operam, é nesse processo que também se registam as mais diversas reapropriações, perdas e incorporações resultantes da capacidade de observação e de acção do escritor sobre os diversos sistemas culturais em relação, dando lugar ao surgimento de novos fenómenos culturais, incluindo, em particular, novas formas de linguagem.

Por *transculturação*, Ortiz (1991: 24) designa “el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género”. De acordo com este autor, o vocábulo *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, quando comparado ao termo *acculturation* – e, por extensão, ao termo *crioulidade*, porque:

... no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.

Não parece que seja outra coisa o que tem sucedido em Moçambique e na América Latina desde que se deu o fenómeno da expansão e conquista coloniais, senão esse processo permanente de aquisição-perda-e-desenraizamento cultural. E não parece que pudesse ter sido de outra forma, uma vez que as culturas latino-americanas e moçambicanas são historicamente mestiças, como produto do contacto entre elementos indígenas – em si já bastante diversificados –, africanos e aluviões imigratórios europeus e asiáticos, na América

Latina, e de elementos indígenas – não menos diversificados que aqueles –, árabes, asiáticos e europeus em Moçambique. Essa realidade instaurou, em consequência, uma coexistência de elementos socioculturais substancialmente diferentes, dando lugar ao surgimento de novos fenómenos culturais. Essa situação vem sendo explorada por narrativas como as de Couto e Khosa que, no intuito de representar a conjugação dos imaginários e atitudes aí presentes, acabam por configurar processos transculturais de diversa natureza. Não correspondendo a cópias fiéis da realidade, dado que se orientam por uma óptica artístico-literária, esses processos tornam pertinente a consideração dos critérios concernentes à capacidade *selectiva* e *inventiva* do escritor avançados por Rama (1982: 38-39).

Desde logo, são critérios que enfatizam a criatividade artística do escritor que, não projectando apenas a realidade circundante nas suas obras, opera sobre ela todo um trabalho consciente de selecção dos materiais concernentes à configuração do seu sistema cultural, dando asas à sua capacidade *inventiva*. Assim procederam os autores independentistas na América Latina e assim também o fizeram os autores da geração de 50 em Moçambique. Visando a autonomia em relação aos modelos e sistemas hegemónicos produzidos nas metrópoles, esses autores seleccionavam, com base nesses modelos e sistemas, aqueles elementos que poderiam auxiliar na recusa da dominação, despojando-os do seu contexto original para torná-los seus de forma mais apropriada.

Esse procedimento, que não se aplica apenas a modelos e sistemas estrangeiros, mas principalmente aos próprios, onde se produzem as mais variadas destruições e perdas, continua a orientar a produção literária dos autores da periferia, cuja capacidade selectiva, não sendo aleatória, constitui uma busca de valores resistentes. São valores, na acepção de Alfredo Bosi (2002: 130), que exprimem o mundo não como uma variante da rotina social, um encadeamento de tempos vazios e inertes, mas como um objecto de busca, em si, que, numa perspectiva crítica imanente à escrita, traz para o interior do texto aqueles sentidos que escapam a homens entorpecidos ou automatizados pelos hábitos quotidianos. São esses valores da resistência que, sendo capazes, segundo Rama, de enfrentar as deteriorações da transculturização – a sua automatização –, colocam a capacidade selectiva e inventiva do escritor como parte fundamental da *neoculturação*, operando simultaneamente com as fontes culturais em contacto na produção de novos fenómenos culturais.

Embutida dessa capacidade, a neoculturação eleva o conceito de transculturização a uma plataforma mais abrangente, já que passa a contemplar, além de aquisições e perdas, também

redescobrimientos, selecções e diversas incorporações, operações concomitantes que se resolvem dentro de uma reestruturação geral do sistema cultural, função criadora mais alta que se cumpre num processo transculturante (cf. Rama, 1982: 39). Uma vez revestido dessa capacidade, o conceito de transculturização passa a constituir um instrumento teórico capaz de, de forma prática, permitir a captação e descrição dos diversos processos de trânsito de culturas que se verificam nas obras de ficção narrativa de autores como Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, de forma mais completa. Embora se manifeste em três níveis interligados, linguístico, compositivo e de significação, na abordagem que passo a fazer à obra de Khosa considero apenas o primeiro nível, linguístico.

#### **4. Transculturização e representatividade linguística**

Segundo Rama (1982: 40-41), o nível linguístico da transculturização diz respeito às atitudes assumidas pelos escritores em relação à língua, tomada esta como provedora da matéria-prima literária. Nesse nível, os transculturadores oscilam entre uma acomodação nas línguas autóctones ou no manejo das variações regionais das línguas peninsulares; ou, ainda, na adopção, pura e simplesmente, de uma língua estritamente literária na qual se reconhece a sua específica função criadora.

Relativamente à configuração dos campos literários das literaturas periféricas como fenómenos nacionais, e a conseqüente afirmação das respectivas identidades, qualquer dessas opções aponta para a projecção do princípio de representatividade. Postulado por Dom Andrés Bello na primeira metade do século XIX e, mais tarde, ratificado pelos românticos latino-americanos, o princípio de representatividade diz respeito à projecção, na imanência textual, da região de surgimento de uma determinada literatura. Instaurando-se por meio das múltiplas representações possíveis das singularidades regionais, esse princípio é também teorizado como condição da originalidade e independência literárias (cf. Rama, 1982: 13). Chiampi (1980: 135) sintetiza esse princípio em termos de “capacidade [artística] de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas integradora das várias faces do real”.

É aqui referido o prolongamento renovado operado pelos autores transculturadores sobre a linguagem outrora adoptada pelos *costumbristas*, particularmente os “crioulistas”, e mais tarde desenvolvida pelos regionalistas. Alternando a língua literária culta com o registo dos dialectos das personagens rurais, esses autores visavam uma ambientação realista da

narrativa. Para tanto, recorriam a um tipo de reconstrução das falas populares “sugerida por el manejo de un léxico regional, deformaciones fonéticas dialectales y, en menor grado, construcciones sintácticas locales” (Rama, 1982: 40). É um tipo de registo que se coloca num segundo nível, separado da língua culta do narrador, sendo marcado, na maioria dos casos, por aspas e por glossários inseridos nos apêndices das obras. Alguns regionalistas moçambicanos como João Dias, autor de *Godido e outros contos* (1952), cultivaram esse tipo de alternância, procurando conferir tons locais às suas narrativas:

Nos fragmentos de uma noite que a luz eléctrica dispersou, Godido sente a primeira embriaguez do Progresso. Automóveis sem pretos a puxar, casas-monstros de cimento e pedra, sem caniços nem barro! ”Preto fica como vinho, não sabi olhá não sabi como há-de fazeri. Vai nos casa de branco, dipôs fica no rua a andá, andá...” (Dias, 1988: 21)

De origem rural, a personagem Godido é marcada por essa fala distorcida, pejada de deformações fonéticas dialectais e construções sintácticas locais que, junto com a fala culta do narrador, produz dois níveis distintos de linguagem. Frequente em *Godido e outros contos*, obra que representa o racismo colonial e a repressão aos empregados domésticos no Moçambique dos finais de 40 e inícios de 50 – todos eles rapazes pretos saídos do campo à procura de emprego na cidade de cimento –, esse tipo de alternância pode ser detectado em várias outras passagens desse livro, onde as personagens populares, na sua grande maioria de origem camponesa, são marcadas por essa tentativa de registo regional.

Embora com menos frequência, nalguns casos com aspas, noutros sem, também é possível encontrar esse tipo de linguagem em *Nós matamos o cão tihoso* (1964), de Luís Bernardo Honwana. Aí também aparecem dois níveis distintos de linguagem:

O capataz dos moleques do Costa escondeu-se ainda mais no tronco de uma micaia e falou com os braços a voar para todos os lados:  
- A nós não tem curpa! Ele que veio pruguntar, e gente veio com ele para ver jimininu cum cão! A nós não tem curpa, só veio ver matar cão! Não tem curpa!...  
- Ah, negros cabrões! – O Quim apontou-lhes a Calibre 12 de Dois Canos.  
- Num mata nós, num tira, patrão... Hi – e desapareceram todos com um cagaçal medonho pelas micaias, a gritar «Hi!» e «Hê!». (Honwana, 1980: 29)

Além das falas do narrador e das personagens populares, essa dualidade linguística permite distinguir ainda as falas de personagens que podem ser consideradas, grosso modo, de origem urbana. Na verdade, são personagens que sugerem uma origem portuguesa ou

africana assimilada, sendo reconhecidas pelo alto nível de domínio da norma do português europeu. Tal como no caso do narrador, esse domínio acaba por distanciá-las das falas do povo, como ilustra a seguinte passagem:

O capataz surgiu da esquina do celeiro e aproximou-se com um cigarro na mão.  
- Olá, Maria! O que é que vieste cá fazer? Estás a engatar o Madala? Ao Madala não deve ser porque está muito cocuana... Talvez seja ao Djimo... Maria, tu estás a engatar o Djimo?..  
- Eu não está engatar Djimo... – respondeu Maria, tentando falar em português...  
(Honwana, 1980: 51)

Ao afirmar que Maria tentava falar em português, o narrador revela o fraco domínio desse idioma por parte da personagem, evidenciando a enorme distância que a separa do universo linguístico e cultural da língua dominante, o português. Outrossim, o domínio da norma por parte daquele, e da personagem do capataz, denuncia o distanciamento destes em relação às falas populares. Ao procurar vincar a identidade literária por intermédio de traços supostamente distintivos das falas locais, quer os regionalistas latino-americanos quer Dias e Honwana, outra coisa não fazem senão projectar nesse nível linguístico a ambiguidade da estrutura social na sua profunda estratificação e o lugar superior que nela ocupa o escritor. Sendo verdade que este visa, por meio desse tipo de registos, aproximar-se dos estratos inferiores da população, tal busca resulta sempre, porém, na confirmação linguística desse seu lugar elevado, “debido a su educación y a su conocimiento de las normas ideomáticas, que lo distancia [sic] del bajo pueblo” (Rama, 1982: 41). É em relação a essas posturas do escritor regionalista que os transculturadores, Ungulani Ba Ka Khosa inclusive, introduzem importantes modificações, com vista a melhor representar a sua realidade.

#### **4.1. Da redução das formas dialectais aos termos de uso corrente**

No respeitante às formas dialectais e termos estritamente locais, os transculturadores reduzem o seu campo de utilização, substituindo-os pelo uso confiante da sua própria fala, enquanto escritores inseridos num determinado contexto sociolinguístico. É dessa posição, mergulhados no seu próprio meio, que alguns deles seleccionam entre as palavras de uso corrente aquelas que passam a constituir a sua língua literária. Assim, ao mesmo tempo que se distanciam das fonografias populares, saindo do confinamento lexical regional, também encurtam a distância entre a língua culta do narrador e a das personagens de origem rural, o

que lhes permite operar uma renovação de extrema importância a nível estético: narradores e personagens passam a adoptar a mesma linguagem na totalidade textual, quebrando desse modo a dualidade linguística do texto literário, que rompe com a unidade artística da obra.

Esses autores também prescindem dos glossários, por considerarem que as palavras regionais que utilizam transmitem a sua significação dentro dos seus contextos, mesmo para quem não as conhece. Por um lado, essa atitude aponta para a afirmação da diferença, dada a inserção que operam num âmbito literário mais geral de termos específicos; mas é também dessa atitude que resulta, por outro, um dos elementos fundamentais para que essa inserção ocorra, ao instaurarem um estilo literário próprio, derivado do aproveitamento operado sobre essas palavras regionais, suas combinações e imaginários subjacentes. Neste sentido, enquadraram-se as palavras de Carpentier (1976: 35) quando afirma, a propósito:

Termináronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son *curiaras*, *polieras*, *arepas* o *cachazas*. Termináronse los tiempos de las novelas con llamadas al pie de página para explicarnos que el árbol llamado de tal modo se viste de flores encarnadas en el mes de mayo o de agosto. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal.

Tomada do ângulo da afirmação da identidade literária, esta postura reveste-se de extrema importância, porque acaba se constituindo na contribuição original dos autores transculturadores, considerado o seu papel na unificação linguística do texto e na projecção integrada do princípio de representatividade (Rama, 1982: 220). Ao assumir essa postura, esses autores não só derrubam a dualidade linguística do texto literário, resposta concreta ao rigor dos princípios de unificação artística, mas também transformam significativamente a língua literária, relativamente aos seus predecessores, ao substituírem uma língua literária composta e aprendida pela sua própria, derivada de contextos linguísticos próprios. Dessa perspectiva, os transculturadores introduzem, efectivamente, uma forma mais plausível de vincar a identidade literária, pois partem de formas linguísticas próprias, representativas, de certa maneira, não somente das suas personagens rurais, mas de toda a sua comunidade linguística – narradores inclusive –, subscrevendo desse modo a autenticidade a nível da língua. Cabe neste contexto a escolha linguística de Guimarães Rosa, Luandino e Couto, que, exactamente por terem optado pela palavra de uso corrente nos respectivos contextos

linguísticos, projectam nas suas obras as falas dos estratos populares do sertão de Minas, dos musseques de Luanda e das regiões urbanas e rurais de Moçambique, respectivamente.

#### **4.2. Do recurso às línguas nativas e suas estratégias: o caso de Ungulani Ba Ka Khosa**

Mas a unificação linguística do texto literário e a reintegração simbólica do escritor na sua comunidade releva de um outro processo paralelo, onde se ressalta a predominância do recurso às línguas nativas. Neste, os autores transculturadores optam por se acomodar, como ficou dito, no manejo das línguas autóctones, a partir das quais vão construindo a sua própria, literária. Tendo em conta que algumas das suas personagens se expressam nessas línguas, alguns autores procuram equivalências das suas falas dentro das línguas ibéricas, forjando assim uma língua artificial e literária. Recorrendo à sua capacidade selectiva e inventiva, também criam as suas próprias equivalências “sin quebrar la tonalidad unitaria de la obra”, aspecto que lhes permite estabelecer uma diferença substancial no idioma e na configuração estilística das obras. José María Arguedas, Augusto Roa Bastos e Manuel Scorza são alguns dos principais representantes desta linha na América Latina (cf. Rama, 1982: 41). Em Moçambique, é nesse contexto que situo a escrita de Ungulani ba ka Khosa.

##### **a) A unificação linguística**

Diferentemente de Rosa, Luandino e Couto, que se pautam pelo uso desviante da língua portuguesa, Khosa opta pelo seu uso normativo, estratégia que lhe permite, desde logo, distanciar-se das fonografias populares. Ao mesmo tempo, essa estratégia também lhe permite mergulhar profundamente nas falas comuns das camadas populares, operando, por sua vez, a reinserção simbólica do autor na sua comunidade linguística. Para tanto, Khosa apropria-se das falas naturais da sua comunidade, delas se servindo para construir a única camada de língua que usa nos seus textos literários, assim os unificando linguisticamente.

Tome-se o seguinte exemplo:

Aproximaram-se da cubata mais próxima e Ualalapi adiantou-se. Uma mulher de meia-idade, sentada defronte à casa, amamentava uma criança.

- O que se passa, mãe? – perguntou Ualalapi, agachando-se e pondo a lança ao alcance da mão direita.

- Os mochos teimaram em serendar sobre as casas, chiando a toda a hora e trazendo os espíritos há muito adormecidos que perturbaram as nossas mentes e deram a morte a alguns – disse a mulher com um ar cansado, preocupada com o filho que mexia

desordenadamente os pés e os olhos, tentando afastar as moscas que teimavam poisar. (Khosa, 1990: 25)<sup>7</sup>

É possível perceber, a partir deste exemplo, como uma mesma camada de língua vai sendo distribuída ao longo do texto, sem que ocorra nenhum tipo de variação significativa nas falas do narrador ou das personagens. Plasmada de acordo com as normas do português europeu, sem os desvios que se verificam em Rosa, Luandino ou Couto, ou mesmo nas falas comuns das comunidades linguísticas de Moçambique, essa linguagem permite, ao mesmo tempo, que Khosa se distancie das fonografias populares regionalistas e se insira nessas suas comunidades linguísticas. De um lado, as falas das personagens denotam um domínio de língua que dispensa quaisquer imitações fonográficas. Daí o distanciamento do autor em relação a esse tipo de registos. De outro, quando associadas às falas do narrador, sugerem estar a ser produzidas num sistema linguístico que é de pleno domínio de ambas entidades, sendo a partir desse sistema que o autor também se expressa. O termo “mãe”, por exemplo, dirigido a uma mulher de meia-idade que amamentava uma criança, no extracto acima, constitui indício dessa situação.

É comum, nas culturas bantu, que mulheres com as características acima descritas sejam tratadas dessa forma, em sinal de respeito e de afecto, sobretudo nessa situação particular em que a personagem se encontra em fase de lactação. Segundo Lopes *et al.* (2002: 89), também se usa essa forma com a intenção de persuadir, sendo utilizada mesmo entre interlocutores sem relação de parentesco. Levanta-se assim a hipótese de Khosa estar a expressar-se a partir desse universo bantu, situação que também se coloca numa outra passagem quando, ao descrever a doença fatal que leva à morte de uma das personagens, o narrador omite o termo chave que designa tal enfermidade em português, sugerindo, através de uma tradução idiomática, que a sua fala esteja a processar-se com origem num outro sistema linguístico, diferente: “Pécoras, bestas sem nome, eram elas que levavam no sacco histórias inventadas, dizendo que Damboia *sofria da doença do peito que faz vomitar sangue pela boca [...]*”. (U: 65)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> *Ualalapi*. Lisboa: Caminho, 1990. Doravante, as citações às obras deste autor serão feitas no corpo do texto através das siglas U, para *Ualalapi* e OL para *Orgia dos loucos* (Maputo: AEMO, 1990), seguidas do(s) número(s) de página e remetendo para estas edições.

<sup>8</sup> O negrito e os grifos nas citações às obras deste autor são meus.

Em ambos exemplos nota-se um certo distanciamento entre o universo cultural e linguístico das personagens e narradores, relativamente à língua portuguesa. Quer porque nesta língua o tratamento “mãe” é exclusivamente reservado para a relação de parentesco entre filho/filha e mãe – o que não ocorre no caso acima –, quer porque nessa mesma língua a doença descrita na segunda passagem é referida pelo termo *tuberculose*, que é de domínio público. Menos do que revelar um desconhecimento, a omissão dessa palavra, associada ao tratamento típico acabado de referir, indicia a sua provável ausência no sistema linguístico de origem que, obviamente, não pode ser o português. O mesmo se pode dizer da situação em que o narrador adopta uma particular descrição para referir um conjunto de tractores: “[...] como se isso não bastasse, *sabotavam as máquinas que levavam o nome de tractores* sob o olhar impassível do patrão [...]” (OL: 40)

Situação similar ainda pode ser observada no excerto seguinte, em que, já preso, e prestes a partir para o exílio, Ngungunhane, o protagonista de *Ualalapi*, se dirige à “multidão que o vaiava” com palavras carregadas, segundo o narrador, de uma “força premonitiva”:

As doenças nunca vistas tocar-vos-ão a todos, e não darão ouvidos ao curandeiro porque haverá *casas onde espetarão ferros no corpo*; e haverá *homens com vestes de mulher* que percorrerão campos e aldeias, obrigando-vos a confessar males cometidos e não cometidos, convencendo-vos de que os espíritos nada fazem, pois tudo o que existe na terra e nos céus está sob o comando do ser que ninguém conhece mas que acompanha os vossos passos e as vossas palavras e os vossos actos. (U: 119)

A conceptualização de *hospitais* e *padres* nesse trecho é feita por associações de ordem semântica que relevam das funções de curandeiro e dos espíritos na tradição cultural da personagem – e não pelos termos que os designam em português. Essa situação também concorre para sustentar a ideia de que Khosa parte de um sistema linguístico e cultural diferente do português. Por outro lado, e visto que essa língua também não apresenta as alterações que se verificam em Rosa, Luandino ou Couto, ou na variante do português de Moçambique, também se ressalta a ideia de que as personagens e narradores desse autor expressam-se de dentro desse outro universo linguístico e cultural, que é de sua pertença, inclusive, através do uso desembaraçado dos seus complexos recursos idiomáticos. É o que se

pode inferir da continuação do diálogo entre as personagens Ualalapi e a mulher que amamenta uma criança, a seguir:

- Quem mais é que morreu?
- Sabê-lo-ás. Os chefes como tu aguardam Mudungazi na praça.
- Certo. De que é que morreu o seu marido?
- De susto. Mas *que importância tem a formiga perante o elefante?*
- *Quantas vezes a formiga não matou o elefante, mãe?*
- *E quantas vezes o crocodilo saiu da água, homem?*
- Obrigado, *mamã* – disse Ualalapi, perturbado. Soergueu-se, agarrou na lança e virou-se para os guerreiros que o olhavam, cansados de esperar. (U: 26)

Além da reiteração do tratamento “mãe”, inclusive, na forma mais comum entre os falantes de xichangana, xironga e xitshwa, isto é, “mamã”, cuja origem aponta para o termo *mamani* que nessas línguas do Sul de Moçambique significa “mãe”, esse diálogo é encetado na base de expressões idiomáticas, situação que revela, ademais de um elevado domínio de língua por parte das personagens, também um conhecimento profundo do seu universo sociocultural. É sabido que esse tipo de expressões visa exprimir “verdades absolutas” por referência a situações que derivam de uma atenta observação da realidade circundante (cf. Holman e Harmon, 1986: 401, *apud* Matusse, 1998: 133). Desde logo, também acabam por expressar os imaginários aos quais se vincula a sua utilização.

Ao se pautar por esse tipo de falas, com recurso a formas linguísticas e discursivas tipicamente bantu, Khosa não só dá mostras de que elabora a sua linguagem a partir desse universo, evidência de que se expressa de dentro da sua comunidade linguística e cultural, como estabelece a unificação linguística do texto literário nos dois sentidos já referidos: pela reunião dos universos formal e cognitivo de línguas diferentes e pela uniformização das falas de narradores e personagens na totalidade textual.

Outros aspectos concorrem para sustentar esta perspectiva.

#### **b) A sobreposição da tarefa do tradutor à tarefa do escritor**

Perpétua Gonçalves (1996: 22) parece não ter dúvidas de que Ungulani Ba Ka Khosa “emprega estratégias estilísticas que introduzem no texto em Português essa outra realidade linguística (e cultural) nacional, constituída pelas línguas bantu”. Essa estudiosa reporta-se à forma como Khosa utiliza os empréstimos dessas línguas, ao incorporar no próprio texto, e não num glossário, além do termo emprestado, também a explicação do seu significado. Para

tal, vale-se da mesma linguagem que caracteriza o resto da narrativa. Considerando esta particularidade, de o termo emprestado ocorrer em simultâneo, e de modo inusitado, com a explicação do respectivo significado, designo este procedimento, na falta de melhor expressão, de *empréstimo de co-ocorrência*. Trata-se de uma estratégia bastante produtiva neste autor, que, além de ser muito recorrente, é elaborada de tal maneira que as suas obras dispensam a inserção de glossários ou notas de rodapé.

Logo no início da narrativa *Ualalapi* somos confrontados com a seguinte passagem:

“Ualalapi, à frente dos guerreiros, percorreu com o olhar a aldeia e pensou no *doro*, nome que leva o *pombe* preparado nestas terras dos mundau [...]” (U: 23) Este deve ser dos pouquíssimos casos em que Ungulani Ba Ka Khosa usa um outro termo de origem bantu, *pombe*, para explicar o primeiro. Ainda assim, nota-se que utiliza a mesma linguagem que caracteriza o resto da narrativa, ao longo da qual vai ficando claro que *doro*, ou *pombe*, é um tipo de bebida, o que dispensa explicações maiores: “Bebamos o *doro* pela minha ascensão ao poder deste império. - À tua saúde, Ngungunhane.” (U: 31)

É preciso referir, porém, que ao recorrer a um termo bantu para explicar outro termo bantu, Khosa aponta para o domínio da autenticidade, pois mostra a amplitude do espaço em que opera, o espaço *representado*, que, não se reduzindo a uma única povoação ou localidade, abrange todo um território linguístico e cultural. Segundo Lopes *et al.* (2002: 60, 125), *doro* significa cerveja tradicional de fabrico caseiro, em Manica, uma das províncias centrais do país. Nessa região também se usa o termo *pombe* com os mesmos propósitos.

Se, nesse caso particular, Khosa se restringe às línguas bantu, mesmo traduzindo, nos trechos que se seguem, que constituem o modelo predominante do autor nesse tipo de empréstimos, os termos incorporados são acompanhados dos respectivos significados na sua língua literária. Sendo verdade que Couto também se socorre desse recurso, trata-se, todavia, de uma prática relativamente menos produtiva quando considerada a quantidade de entradas que preenchem os glossários das suas obras e as notas de rodapé. Já em Khosa, quer pela ausência de apêndices explicativos, quer pela variação adoptada na incorporação dos significados de cada empréstimo, essa prática ganha traços de uma peculiar estilização:

[...] desde o dia em que seu pai [...] fora morto e retalhado por culpa da *rainha*, primeira mulher de Ngungunhane, que nestas terras leva o nome de *inkonsikazi* [...] (U: 45)

O rei outra coisa não fez que aceitar que submetessem Mputa ao mondzo, nome que leva o ordálio venenoso preparado nestas terras do império. (U: 50)

- Dá o nome da morte ao teu filho, gritou.

[...] Dois homens pegaram em Luandle que gritava e colocaram-no junto à mulher que soluçava, pegada ao filho que deveria ter o nome de Kufeni. (OL: 30)

[...] deixava os pretos que outrora se arrojavam a seus pés bradarem pelo kululeko, nome que a independência leva [...] (OL: 40)

Embora prescindida dos glossários, Khosa não reduz, porém, a utilização de termos estritamente locais, muito pelo contrário. Ele adota estratégias sofisticadas na sua inserção textual, sem quebrar a tonalidade unitária da narrativa. Para tal, recorre a um uso quase abusivo dos empréstimos de co-ocorrência e complexos.<sup>9</sup> Disso resulta um estilo literário próprio e original. Ao mesmo tempo que incorpora termos das línguas bantu, esse autor vai fornecendo de modo peculiar os respectivos significados, desempenhando, na prática, o trabalho de um tradutor. Neste, como é sabido, nem sempre é possível encontrar na língua alvo, a língua para a qual se traduz, o termo equivalente ao da língua de origem. Muitas vezes é necessário fornecer, mais do que o termo equivalente ou seu significado, todo um contexto de significação, de modo a se alcançar o objectivo da tradução. É o caso do trecho que se segue, em que o autor recorre a uma exaustiva descrição da realidade evocada, utilizando a mesma linguagem que usa para o resto da narrativa:

[...] durante aqueles dias em que o **nkuaia** (ritual anual e sagrado em que os súbditos, provenientes de todos os cantos do império, à corte se dirigiam, cantando e ofertando iguarias e outras coisas diversas ao soberano dos soberanos que tudo aceitava, no meio de cânticos de louvor ao imperador que no dia último do mês se dirigia ao **lhambelo**, nomeação do local sagrado, nu e acompanhado, para os rituais que culminavam com a matança de gado e de dois jovens, de ambos os sexos, que entrariam no prato mágico que revigoraria o império e lhes daria forças para a bebedeira que se seguia e ao untento da manhã seguinte onde tudo se discutia com o protocolo e a moderação na linguagem como nos actuais parlamentos e assembleias) não se realizou [...]. (U: 61)

Ademais de termos de origem bantu, desconhecidos de um sem número de leitores, e seus significados, Khosa incorpora na sua linguagem a descrição dos universos culturais a que esses termos se vinculam. Além de reforçar a ideia de que parte de um outro sistema

---

<sup>9</sup> Sobre a categoria dos *empréstimos complexos* veja-se mais adiante.

linguístico e cultural na elaboração da sua língua literária, essa atitude destaca a utilização de técnicas afins à tradução como complementos cruciais da sua construção de linguagem.

Pressupondo que a unificação linguística assenta na reunião das formas, na sua materialidade, quando levado em conta o postulado de Walter Benjamin (s/d: 13), segundo o qual “a tradução, em última instância, tem por fim (*zweckmässig*) exprimir a relação mais íntima entre as línguas”, facilmente se infere que as estratégias discursivas adoptadas por Khosa apontam para a expressão dessa relação. Elas não só permitem a incorporação de formas de origem bantu nos seus textos, mas também dos universos culturais aos quais se vinculam tais formas, assim se instaurando, por sobre a unificação linguística que se vai operando, também essa relação mais íntima entre as línguas bantu e a portuguesa.

Segundo Benjamin (s/d: 18 e 22), toda a tradução é, de certa maneira, uma forma provisória de medir a estranheza das línguas entre si. Todavia, quando revestida da “tarefa do escritor”, ela também pode consistir em encontrar na língua alvo uma “determinada intenção a partir da qual [...] é despertado o eco original” da língua de origem, isto é, a ressonância, a bem dizer, dos seus significados. Afigura-se que seja esse tipo de tradução que subjaz à linguagem de Khosa que, a par do domínio de língua apresentado pelas suas personagens e narradores, procura mostrar o “eco original” das suas falas, apontando, desse ângulo, para uma recuperação das línguas autóctones não apenas do ponto de vista das suas formas lexicais, mas de um ângulo mais abrangente, sociolinguístico.

Dessa perspectiva, pode-se afirmar que a língua literária de Khosa age livremente diante do sentido, “não para ressoar a sua *intentio* como reprodução, mas como harmonia, como complemento à língua em que a *intentio* se comunica, fazendo ressoar seu próprio modo da *intentio*” (Benjamin, s/d: 26).<sup>10</sup> É o que se pode observar no trecho que se segue, onde a explicação do termo *canhu* – que além do fruto do canhoeiro (*Sclerocarya caffra*) também designa a bebida proveniente da fermentação caseira do seu sumo – ressalta uma específica prática sociocultural tsonga, sendo acompanhada de toda uma atmosfera típica:

E tudo isto motivado pela teimosia em vender o **canhu**, bebida fermentada que nestas terras os tsongas oferecem aos viandantes, vizinhos e amigos, sem outra paga que o simples obrigado e sorrisos de satisfação e alegria incontida pela bebedeira que leva a desacatos inimagináveis, pois muito se afirma por estas terras, e as almas honradas o confirmam, que a bebida é um afrodisíaco, e as mulheres outra coisa não fazem que apartarem-se a toda a brida das bangas, porque outro fim não as espera que a triste

---

<sup>10</sup> Grifos do autor.

história que se passou com a Óxaca, mulher de invulgar beleza segundo se afirma, e fiel ao marido até ao dia em que apanhou um enfarte ao manter o primeiro e último acto adúltero que teve com um indivíduo embriagado pelo canhu que a obrigou a suportar-lhe o peso durante uma noite e uma manhã em que resfolgaram sem cessar sobre a esteira amolecida pelo suor que escorreu até ao cemitério familiar, cobrindo a campa do pai no preciso momento em que ela morreu e ele desmaiou. (OL: 46)

Em tese, o uso recorrente de empréstimos às línguas bantu em Khosa tem a ver, tal como o de neologismos em Rosa, Couto e Luandino, com a necessidade de se preencherem os vazios da língua ibérica relativamente a específicas realidades autóctones. Pelos mesmos motivos, Dias e Honwana já se socorriam da mesma estratégia. Mas quando considerada a forma particular com que Khosa explora esse recurso, nota-se que o seu uso ultrapassa esse factor, ganhando configurações de uma deliberada estilização da narrativa. E, de facto, nem sempre essa estratégia está associada ao preenchimento de vazios de língua nesse autor. Não raras vezes aponta para um particular aproveitamento das potencialidades oferecidas pelos termos emprestados no reforço à expressividade textual. Poder-se-ia falar, nesse caso, de uma sobreposição da “tarefa do tradutor” à “tarefa do escritor”, já que se observa uma expansão dos sentidos do termo emprestado para além da “fidelidade da palavra”, ao serem conduzidos, pelo génio criador, pelas veredas da “liberdade de reprodução do sentido”.<sup>11</sup>

Isso ocorre no trecho acima, onde a incorporação do termo *canhu* serve de pretexto ao autor para explorar a plasticidade não apenas da língua, mas do próprio acto de narrar. Com nítida maleabilidade, Khosa estende esse acto ao universo específico do *canhu*, sem quebrar a tonalidade unitária da narrativa; muito pelo contrário, usufrui dessa possibilidade para criar um nível narrativo encaixado, enriquecendo desse modo não só a linguagem, mas também a própria organização compositiva da obra. Tomadas como tendências opostas (cf. Benjamin, sd: 27), “fidelidade” e “liberdade” de tradução conciliam-se nesse autor, ao se configurarem como mecanismos interligados que se complementam mutuamente na tarefa de construir a linguagem e a obra. Benjamin (sd: 29) elucida esse processo nestes termos:

Como a tangente toca o círculo de passagem apenas e num único ponto, e, sendo esse contato, mas não o ponto, que prescreve a lei segundo a qual a tangente prossegue até o infinito em linha reta, assim a tradução toca de passagem o original e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido, para perseguir, de acordo com a lei da fidelidade, na liberdade do movimento verbal, sua rota mais apropriada.

---

<sup>11</sup> As expressões são de Walter Benjamin.

Tal é a situação no trecho que se segue, em que a incorporação sucessiva de vários termos de origem bantu parece ser movida mais pelo desejo de conferir um tipo específico de beleza e musicalidade à linguagem do que, propriamente, pelo preenchimento de um vazio de língua. Mesmo porque os termos usados possuem equivalentes em português. Essa situação sugere, pois, que a tradução aí presente seja um acto deliberado de busca de uma maior expressividade, o que é acentuado pelo aproveitamento particular da aliteração:

...como que surdindo das profundezas abissais dos espíritos, os sons foram entrando no corpo. Era o **chikhulu**, nome que o contrabaixo das marimbas leva nestas terras, ligando as peças soltas do corpo esfacelado pela dor; era o **chilanzane**, nomeação do soprano, abrindo as artérias do rio de sangue que os construtores da agonia estancaram com a certeza apocalíptica do fim do século; era o **debiinda**, nome que leva o baixo, reactivando o motor da rega enferrujado pelos tempos de suplício sem memória. [...] O **dole**, designação que leva o tenor, soltou-se do corpo e encheu a noite. Soergueu-se. (OL: 55)

### c) Entre a fidelidade e o sentido: o “eco original”

Uma outra estratégia empregue por Khosa, e que aponta para a introdução no texto em português da realidade linguística e sociocultural bantu – contribuindo também para o seu afastamento da fala ilhada do narrador regionalista e reintegrando-o simbolicamente nas suas comunidades linguísticas –, diz respeito à presença nas suas obras de “uma espécie de tradução literal de certas expressões e ditados populares” em que “o escritor elabora um discurso literário em Português, a partir do substracto linguístico bantu” (Gonçalves, 1996: 23). A ideia dessa elaboração discursiva remete-nos, uma vez mais, para a relação entre fidelidade e sentido na tradução.

Como nos alerta Benjamin, “a fidelidade na reprodução da forma – traço capital da literalidade – torna difícil a reprodução do sentido”. Por isso mesmo, na maioria dos casos, a tradução literal conduz ao ininteligível. É possível, todavia, reverter essa situação a partir da consideração de correlações mais pertinentes, vinculadas a esse tipo de tradução, que não se assemelhando ao sentido da língua de origem, relevam de um detalhe que se situa nessa língua e que traz para a língua alvo não uma semelhança de sentido, mas o próprio “modo-de-significar” naquela língua (cf. Benjamin, sd: 25-26). Creio que seja nesse “modo-de-significar” que Gonçalves identifica o “substracto linguístico bantu” no discurso de Khosa, isto é, um “eco original” das suas línguas.

É uma estratégia muito próxima da que se verifica em Couto em expressões como “acordando poeira” ou “nos meios-dias” que, por corresponderem a traduções literais das suas equivalentes nas línguas bantu e, apesar de cunhadas em português, conservarem os traços semânticos dessas línguas – muitas vezes estranhos à semântica do português –, designo-as de *empréstimos complexos*.<sup>12</sup> Esta estratégia difere, porém, da de Khosa porque enquanto aí cumpre a função de reforçar o uso desviante da língua, característica básica da linguagem de Couto, em Khosa parece cumprir, estritamente, a função de realçar as falas naturais bantu no que têm de específico e intransmissível, sem nenhum tipo de desvio, o que é feito, por isso mesmo, com recurso à projecção da atmosfera sociocultural indígena. Esta não só as envolve, como também, e sobretudo, as sustenta. É o que se pode constatar a partir do diálogo das personagens Ualalapi e a mulher que amamenta uma criança, acima.

Nesse diálogo, a insignificância da morte de uma pessoa comum, comparativamente a de um soberano, é referida na base de expressões idiomáticas que sugerem uma hierarquia social fincada nas raízes da tradição e que faz parte da sabedoria popular. O mesmo ocorre no trecho de *Ualalapi* em que neto e avô, a seguir, dialogam sobre a iminência da execução da personagem Mputa, acusada de haver proferido impropérios à rainha. Sustentado por máximas populares, esse diálogo não só ilustra o domínio que as personagens têm da língua em que se expressam, como sinaliza que o fazem a partir das profundezas do seu universo cultural. Matusse (1998: 135) afirma, a esse propósito, que ao confrontarem as suas opiniões dessa maneira, essas personagens procuram justificá-las à luz de um saber antigo e consagrado, veiculado pelos provérbios a que recorrem. Talvez, por isso, Khosa explora até à exaustão esse recurso, posto que, desse modo, também traz para a imanência textual esse “saber antigo e consagrado”, vinculado às línguas autóctones do seu país:

- Mputa esqueceu-se que a trovoadas produz a chuva, filho. Mulher de rei é sagrada.
- Porquê, avô? O que ela tem entre as coxas outra mulher não terá?
- Não fales assim, filho, não fales assim [...] Deixa o Mputa. Deixa-o! Ele esqueceu que quem agita a lagoa levanta o lodo.
- Mas cacarejar não é pôr ovo, avô?

---

<sup>12</sup> “Acordar poeira” (Couto, 1992: 10) é uma expressão comum entre falantes das línguas xichangana, xironga e xitshwa com pouco domínio do idioma português. Ao pretender fazer uso da expressão portuguesa “levantar poeira”, esses falantes tendem a traduzir literalmente expressões equivalentes das suas línguas, *kupfuxa lithuli* (xichangana e xironga) e *kuvhuxa lithuri* (xitshwa) que, nessas línguas, significam “levantar poeira”. Mas nessas línguas o verbo *kupfuka* (ou *kuvhuka* ou *kupfuxa*) também significa *acordar*, donde a derivação por generalização semântica para a expressão “acordando poeira”. Aqui evidenciam-se traços semânticos que, por se localizarem naquelas línguas, tornam esta expressão semanticamente estranha.

- Não fales mais, calemo-nos. Se Mputa tem razão sairá ileso, pois o macaco não se deixa vencer pela árvore. (U: 48-49)

Num outro trecho, o recurso a máximas populares e provérbios parece vincular-se a uma percepção mitológica do tempo, ao longo do qual as práticas tradicionais autóctones se vão configurando como mecanismos conformadores de atitudes e comportamentos que se transmitem de geração em geração através da “memória fértil dos velhos”. Aí também sobressai o “substrato linguístico bantu”, ou o seu “modo-de-significar”, que, vinculado à sua tradição oral, traz consigo, além dos sentidos da literalidade, o “eco original” das suas línguas que vão ganhando uma particular significação, dada a consideração dessas outras correlações:

Terás uma morte maldita, filho, disse-lhe, anos depois, o filho já adolescente, quando este recusava ir à escola, invocando razões já invocadas pelo avô, quando em redor do fogo que lançava chispas intermitentes à noite polvilhada de estrelas, afirmara que os pretos viveram séculos sem o quinino e o livro, e que a sua vitalidade ia de gerações em gerações, e a sua História corria na memória fértil dos velhos que habitaram estas terras antes dos homens da cor do cabrito esfolado entrarem com o barulho das suas armas, a sua língua e os seus livros.

- O tempo é outro, meu filho.

- *As raízes ainda assentam na terra mãe. Não me ensinaste há tempos que o elefante não esquece o lugar de repouso?*

- Tens razão. Mas afirmei também que *o que não acaba é um milagre*. Deves ir à escola, filho.

- Não vou, mãe. E não te esqueças que *uma galinha de poupa dá outras galinhas de poupa*.

- *O tambor deve estar esticado*, filho.

- Não te preocupes, mãe. (OL: 68-69)

Contribuindo para a projecção de uma particular moldagem da visão do mundo, esse recurso reforça o ideal de uma expressão produzida de dentro de um universo cultural próprio, arraigado no saber popular – de onde é arrancado –, sendo de pleno conhecimento e domínio do autor. Cabe referir, no entanto, que dado o facto de estarmos a operar a nível ficcional, não se pode menosprezar a capacidade inventiva deste autor que, tal como Rosa, Luandino e Couto, parte de uma específica realidade linguística para *criar* a sua própria, literária. Assim, não se pode esperar que os falantes moçambicanos se comuniquem dessa forma no seu quotidiano, mesmo considerando que nalguns contextos específicos, como em

cerimónias e jogos tradicionais, saudações e outras práticas vinculadas ao tronco sociocultural autóctone, essas formas de comunicação estejam presentes.

Como se pode notar, ao se acomodar nas línguas bantu, Khosa não está preocupado apenas com a sua recuperação, colocando-as, por intermédio das suas falas e outras formas mais marcantes da sua comunicação, em pé de igualdade com a língua portuguesa. As suas estratégias discursivas mostram uma preocupação também voltada para a recuperação e incorporação na sua produção literária do “modo-de-significar” dessas línguas e, por essa via, de todo um universo sociocultural assente numa variedade de outros sistemas culturais bantu a elas vinculados. Não é, pois, por acaso que nas obras desse autor se ressalta uma construção discursiva cuja linguagem se arraiga na combinação da escrita com a oralidade. É por via dessa oralidade que muitos desses outros sistemas ainda mantêm a sua vitalidade. Conforme já observou Matusse (1998: 120), no contexto moçambicano

as crenças, os sentimentos, o saber, as manifestações estéticas e todo o conjunto de valores simbólicos de carácter tradicional e de raízes rurais [...] só podem ser transmitidos oralmente, quanto mais não seja pelo facto de serem veiculados por línguas essencialmente orais – as línguas bantas.<sup>13</sup>

Daí que, tal como em Rosa, Luandino e Couto, seja possível descortinar na linguagem de Khosa inúmeras formas de expressão que, relevando dessa tradição ainda viva entre os moçambicanos, não só produzem efeitos estéticos inovadores, como também trazem para a imanência textual a projecção dessa realidade autóctone largamente escamoteada e que só, e somente, é veiculada pelas suas línguas vernáculas, essencialmente orais.

Entre outras estratégias discursivas de que Khosa se serve para resgatar a oralidade e, com esta, outros sistemas socioculturais autóctones, pode-se apontar aquela em que esse processo se dá como assunto tratado directamente no próprio discurso literário, seja através de uma exaltação do poder da palavra falada, ou por via de uma explícita dramatização da oralidade. Este último caso refere-se a uma espécie de encenação da oralidade por meio de uma descrição pormenorizada da sua performance.

---

<sup>13</sup> Alguns estudiosos, como Matusse, usam o termo *bantas* (ou *banta*) no mesmo sentido de *bantu*.

### e) A palavra falada

Sobre o primeiro aspecto pode-se citar o episódio em que os “maiores do reino”

...seguiram com mais atenção **as palavras** que desciam as escadas do reino e esbatiam-se no vulgo, nesses homens sem nome e préstimo. (U: 46)

Aqui a palavra falada é exaltada do ponto de vista do seu poder comunicativo, o que é sugerido pela trajectória traçada das escadas do reino ao vulgo, sendo atentamente seguida pelos “maiores do reino”. Mas é um tipo de palavra também revestida de um poder com rasgos políticos, associado à dominação, uma vez que desce as escadas do *reino* para se esbater sobre o *vulgo*. O factor dominação, no caso, é particularmente simbolizado pelas “escadas do reino” que, por associação metonímica, estabelecem uma diferença hierárquica em relação ao “vulgo”, na qual se ressalta o sentido vertical de um poder instituído por via oral. Fica patente, por outro lado, a sugestão da presença de formas de poder e organização política e social instituídas por via da palavra falada nas estruturas tradicionais africanas pré-coloniais. É uma perspectiva que ganha uma particular significação quando associada ao tratamento dos assuntos do império, que o imperador os resolvia “...com a voz e os gestos, pois papel não havia e as ordens eram escritas pela voz tonitroante que ressoava nas manhãs e tardes chuvosas e secas.” (U: 62)

Aqui também a palavra falada é associada ao seu poder comunicativo, ganhando forma na *voz* e nos *gestos*, dois aspectos que, vinculados à tradição oral, são contrapostos à escrita. Mas essa palavra está igualmente associada ao poder de dominação, factor que, por sua vez, se vincula às “*ordens escritas pela voz tonitroante*” do imperador.

A ideia de “escrever” por meio da “voz” aponta para uma permanência da oralidade no tempo, aspecto presente, aliás, no episódio em que o filho adolescente, dialogando com a mãe, recusa-se a ir à escola, “invocando razões já invocadas pelo avô”. Com base nessa “metáfora irónica” da *escrita* que se faz por meio da *voz*, a oralidade é inscrita na ordem das coisas que possuem a capacidade de se fixar e permanecer no tempo. Por força dessa ironia, já que “papel não havia”, esse aspecto acaba por reforçar a projecção da oralidade que, nas obras de Khosa, é feita por contraste e em oposição à escrita. Não raras vezes, a evocação da escrita nesse autor outra coisa não faz senão destacar a própria oralidade. É o que sucede, por exemplo, na passagem em que a exaltação da palavra falada se inscreve, por via dos

antepassados, na ordem das práticas tradicionais autóctones, sendo contraposta à escrita que, associada à violência e à imposição dos “homens da cor de cabrito esfolado”, é reduzida a “rabiscos”:

Estes homens da cor de cabrito esfolado que hoje aplaudis entrarão nas vossas aldeias com o barulho das suas armas e o chicote do comprimento da jibóia. Chamarão pessoa por pessoa, *registando-vos em papéis que enlouqueceram Manua e que vos aprisionarão*. Os nomes que vêm dos vossos antepassados esquecidos morrerão por todo o sempre, porque dar-vos-ão os nomes que bem lhes aprouver, chamando-vos merda e vocês agradecendo. *Exigir-vos-ão papéis até na retrete*, como se não bastasse a palavra, a palavra que vem dos nossos antepassados, a palavra que impôs a ordem nestas terras sem ordem, a palavra que tirou crianças dos ventres das vossas mães e mulheres. O papel com rabiscos norteará a vossa vida e a vossa morte, filhos das trevas. (U: 118)

Enquanto a escrita, simbolizada pelos papéis, é associada à loucura, à clausura e, quando útil, à retrete, a palavra falada, pelo contrário, vai ganhando atributos positivos, tais como uma identidade inscrita na tradição dos antepassados e um poder de dominação atinente à manutenção da ordem estabelecida. Contrariamente à desvalorização da escrita, estes atributos contribuem sobremaneira para valorizar e projectar a oralidade.

Mas se nesses casos a exaltação da palavra falada está associada à sua capacidade de comunicar e dominar, prestando-se, por isso mesmo, para a manutenção da ordem e das estruturas tradicionais, ela também aparece associada a um poder subversivo, conforme já o observou Matusse (1998: 143), sem nunca perder o seu lado comunicativo. Neste caso, ela é nos apresentada como uma arma dos dominados na subversão da ordem instituída, que tiram proveito da sua capacidade de se alastrar e pela rapidez com que o faz. É o que se pode deduzir das palavras de uma das testemunhas que serve de fonte ao narrador, a propósito de um dos episódios insólitos ocorridos durante a estranha doença que matou Damboia:

A pior coisa que aconteceu durante aqueles meses foram as palavras, homem! Elas cresciam de minuto a minuto e entravam em todas as casas, escancarando portas e paredes, e mudavam de tom consoante a pessoa que encontravam. *A violência que Ngungunhane [o imperador] utilizou para sustá-las não surtiu efeito*. Elas percorriam as distâncias à velocidade do vento. E tudo por causa dessas tinlhoco – nomeação em tsonga dos servos – que saíam da casa de Damboia com os sacos cheios de palavras que as lançavam ao vento. (U: 65)

Aqui, os esforços de Ngungunhane para ocultar aos súbditos a natureza da doença que atingia Damboia, mulher muito influente da sua corte, são gorados, precisamente, pelo poder comunicativo e subversivo da palavra falada. Curiosamente, é exactamente à palavra falada que Khosa recorre na sua escrita, subvertendo os modelos pré-estabelecidos sobre uma pretensa “pureza da língua” ou sobre a linearidade discursiva da narrativa.

#### **f) A dramatização da oralidade**

No que toca à dramatização da oralidade, é preciso lembrar, primeiro, que formas de expressão como os movimentos faciais e corporais, assim como a entoação e intensidade vocálicas, entre outras, são parte da performance oral. São essas formas, precisamente, que ao serem submetidas a uma descrição pormenorizada nas obras de Khosa configuram-se como uma espécie de encenação da oralidade, projectando-a. É o que sucede no episódio em que a personagem Mputa, acusada de proferir improperios à rainha, não só se submete ao mondzo – ritual em que deve ingerir esse ordálio venenoso – para provar a sua inocência, como procura reforçar a veracidade dessa inocência recorrendo a essas formas, que fazem parte dos códigos da linguagem oral: “... antes de me matarem, peço que me submeta ao mondzo para que a minha inocência fique provada perante o seu povo. E mais não disse, pois *os olhos, com um brilho indiscreto, carregavam toda a verdade que as palavras não conseguiam exprimir.*” (U: 50)

O mesmo se pode dizer do trecho em que, também visando conferir veracidade às suas palavras, Ngungunhane recorre à intensidade da voz e aos movimentos faciais e corporais, reforçados pela emoção que transparece das suas mãos trémulas, “ao ritmo das palavras”:

[...] e *gritou* como nunca, silenciando as aves e o vento galerno, petrificando os homens e as mulheres com as palavras que saíam em catadupa e que percorreram, em outras bocas, gerações e gerações em noites de vigília e insónias, dada a força premonitiva que carregavam nessa manhã sem outro registo que o mar sem ondas, o pacote atracado, o Sol com a mesma cor, as nuvens de todos os tempos, a multidão concentrada, Ngungunhane falando, e o corpo bojudado oscilando para a direita e para a esquerda, enquanto os olhos reluziam e as mãos tremiam ao ritmo das palavras que cresciam, de minuto a minuto [...]. (U: 115)

Um primeiro aspecto a observar nesta passagem diz respeito à presença, uma vez mais, da ideia da permanência da oralidade no tempo, que nos é sugerida pela imagem do percurso das palavras “em outras bocas, gerações e gerações”, colocando em evidência a sua

vitalidade. Por outro lado, e apesar das reiterações ao termo “palavras”, com todas as adjectivações adjacentes, nota-se que é sobre a encenação da performance das personagens que Khosa concentra a projecção da oralidade. Assim se depreende que é, de facto, no resgate da oralidade que ele finca uma das suas principais estratégias discursivas, à qual muitas vezes recorre para, colocando-a como dominante do seu processo de construção de linguagem, instaurar situações insólitas. É o que se pode verificar no excerto que se segue, em que a encenação da expressão oral é elevada a um tal grau de dramatização que acaba por sugerir não só a vitalidade da oralidade e a sua permanência no tempo – dada a sua capacidade de sobrevivência para além da morte –, mas também o papel da performance oral como complemento imprescindível da palavra falada em culturas de oralidade:

De manhã, ao entrar na sua cubata, vi-o deitado ao comprido, olhando o tecto. Falava. A voz tocava-me profundamente. Durante horas seguidas ouvi-o falar. Quis acordá-lo, pois já era tarde. Ao tocá-lo notei que o corpo estava frio. Há muito que tinha morrido. Tiveram que o enterrar imediatamente para que os vizinhos não nos chamassem feiticeiros. E o nosso espanto foi ouvir a voz saindo da cova, uma voz como que vinda de escarpas abissais. O meu pai teve que sentar-se sobre a sepultura e acompanhar, movimentando a boca, a voz do defunto. Os vizinhos e outros familiares distantes sentiram pena do meu pai, pois pensaram que estivesse louco. Noite e dia, durante uma semana e meia, o meu pai abria e fechava a boca. (U: 117)

Por último, é preciso referir que, exactamente por se enraizar na palavra falada, a linguagem de Ungulani ba ka Khosa também apresenta zonas de tensão na sua enunciação, resultantes dos constantes jorros de fala que o seu discurso produz. Alguns trechos vistos ao longo deste ensaio são exemplos disso, como nos casos em que o autor recorre a longas descrições para fornecer os significados dos termos *nkuaia* e *canhu*. Representando uma obstinada busca de termos apropriados para exprimir realidades intrincadas, essas construções, alicerçadas na frase longa, acabam, na maior parte das vezes, por produzir um “intricado labirinto” em que a palavra falada, ao se valer das mais diversas combinações – nas quais avultam a metáfora e a metonímia –, outra coisa não faz senão estabelecer a sua própria realidade, um insólito, na verdade, que se localiza na própria forma de linguagem, na materialidade linguística da obra. Sinalizando o inconformismo do autor relativamente a modelos narrativos pré-estabelecidos, baseados na linearidade discursiva e numa pretensa “pureza da língua”, essas construções apontam como produto final da linguagem de Khosa um barroquismo descritivo essencialmente assente nessa frase longa, e que se manifesta por

via da proliferação de significantes. Através destes e outros mecanismos de linguagem associados a estratégias discursivas inovadoras, Ungulani Ba Ka Khosa não só questiona como também rompe com os esquemas tradicionais do discurso realista, colocando-se desse modo ao lado de outros autores que, como referido no início deste texto, servem-se de recursos aproximados, assim contribuindo para a demarcação dos campos literários das literaturas periféricas e a consequente afirmação das respectivas identidades.

### Referências bibliográficas

- ABDALA JR., Benjamin (2003), *De vãos e ilhas. Literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- ABDALA JR., Benjamin (1996), “Necessidade e solidariedade nos estudos de literatura comparada”, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 3, 87-95.
- ABDALA JR., Benjamin (1989), *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática.
- AFOLABI, Niyi (2001), *The golden cage: regeneration in lusophone african literature and culture*. Trenton, Asmara: Africa World Press, Inc.
- ARAÚJO, Maria Manuela (2004), “O *Dis-cursus* do Fantástico em *A Varanda do Frangipani*”. Acedido a 21/04/04, <http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Odiscursusdofantastico.htm>.
- BENJAMIN, Walter (s/d), “A tarefa do tradutor”, *Cadernos do Mestrado*, 8-32. Revisão da tradução: Johannes Kretschmer.
- BOSI, Alfredo (2002), *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CÂNDIDO, António (1999), *Iniciação à literatura brasileira*, 3ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.
- CARPENTIER, Alejo (1976), *Tientos e diferencias*. Buenos Aires: Calicanto.
- CHIAMPI, Irlemar (1980), *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva.
- COUTO, Mia (1992), *Terra sonâmbula*. Lisboa: Caminho.
- DIAS, João (1988), *Godido e outros contos*. Maputo: AEMO [1952].
- FIRMINO, Gregório (2002), *A “questão linguística” na África pós-colonial: o caso do português e das línguas autóctones em Moçambique*. Maputo: Promédia.
- GONÇALVES, Perpétua (1996), *Português de Moçambique: uma variedade em formação*. Maputo: Livraria Universitária e Faculdade de Letras da UEM.

- HAMILTON, Russel (2000a), “A literatura dos países africanos de língua portuguesa”, *Metamorfozes*, 1, 187-198.
- HAMILTON, Russel (2000b), “Introdução”, in Maria do Carmos Sepúlveda; Maria Teresa Salgado (org.). *África & Brasil. Letras em Laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 11-35.
- HAMILTON, Russel (1999), “A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial”, *Via Atlântica*, 3, 12-22.
- HONWANA, Luís Bernardo (1980), *Nós matamos o cão tinhoso*. 2ª ed. Maputo: INLD [1964].
- KHOSA, Ungulani Ba Ka 1990 [1987], *Ualalapi*. Lisboa: Caminho.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka (1990), *Orgia dos loucos*. Maputo: AEMO.
- LOPES, Armando Jorge; SITO, Salvador Júlio; NHAMUENDE, Paulino José. (2002), *Moçambicanismos. Para um léxico de usos do português moçambicano*. Maputo: Livraria Universitária, UEM.
- MACÊDO, Tania (2002), *Angola e Brasil – Estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência.
- MATUSSE, Gilberto (1998), *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani ba ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária, UEM.
- MONEGAL, Emir Rodríguez (1980), *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva.
- NITRINI, Sandra (1997), *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp.
- NOA, Francisco (1998), *A escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária, UEM.
- ORTIZ, Fernando (1991), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Habana: Letras Cubanas [1940].
- PIZARRO, Ana (1994), *De ostras y canibales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Santiago-Chile: Editorial de la Universidad de Santiago.
- RAMA, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo veintiuno editores.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; ALMEIDA FILHO, Naomar (2008), *A universidade no século XXI: para uma universidade nova*. Coimbra: Almedina.
- SECCO, Carmen Lúcia (2003), *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/Barroso Produções Editoriais.