

## Quando contar esta aqui? – relações entre conto e história em “Quem manda aqui?”, de Paulina Chiziane

When do you tell this one? – Relations between short story and history in “Quem manda aqui?”, by Paulina Chiziane

Marcos Vinicius Caetano da Silva

Universidade de Brasília  
marcostata007@msn.com

**Palavras-chave:** conto, história, romance histórico, colonialismo, Paulina Chiziane.  
**Keywords:** short story, history, historic novel, colonialism, Paulina Chiziane.

### Introdução

O sonho de grandeza do império colonial português, partindo de sua formação nacional, se reflete na sociedade moçambicana até hoje por meio de mecanismos capazes de modelamento e manipulação das realidades coloniais (Cabaço, 2009, p. 21). Porém, o modo como o dualismo das sociedades coloniais é percebido se torna essencial para entender essa interdependência sem se deter num ou noutro extremo. A totalidade da história colonial, assim, é possível sem se render somente à objetividade da ciência da história, numa conexão que é viável por meio das formas do romance e do conto históricos.

Essas formas, cujo desenvolvimento se fez desde a epopeia grega até o estabelecimento das três grandes vertentes da prosa moderna (romance, conto e novela), estabelecem conexões a respeito do passado colonizatório, desde o estabelecimento dos portugueses e a intensa exploração dos recursos naturais, aos vínculos ainda presentes em período pós-colonial. Em outras palavras, não só dão a ver a história do império colonial português, mas também a história do homem em seu caráter totalizante.

A percepção destas conexões das literaturas pós-coloniais para com a história é fundamental não só em termos de literaturas nacionais, principalmente no que toca o processo colonizatório, mas também em razão da perda da experiência da narração, associada aos progressos científico e tecnológico, conforme afirma Walter Benjamin (2012, p. 251), o que culmina na falta de profunda dimensão

social do mundo em razão da atomização do indivíduo diante da comunidade e dos seus valores. O conto, enquanto narrativa moderna associada ao sentido ontológico das sociedades, é responsável por recuperar tal experiência histórica, assim como o romance. Este, em critérios mais objetivos, por centrar-se na ação, “permanece fiel à vocação de elaborar conscientemente uma realidade humana” (Candido, 2009, p. 429) operando sobre a realidade particular em relação à universal, apesar de seu caráter cada vez mais particular e individual.

O conto de língua portuguesa opera em várias classificações, utilizadas por autores, editores e público. Sua relação com a história se torna clara a partir da seguinte fala:

A língua portuguesa utiliza, para designar os gêneros literários, termos muito variados que se prestam a confusões. É o caso da palavra portuguesa “conto” que refere simultaneamente o conto oral, tradicional, e o conto de autor, podendo este também ser designado por “conto moderno”, “conto literário”, “estória”, “história” e “short story”. (Afonso, 2004, p. 79)

O que se trata como “confusão”, nas palavras da autora, na verdade diz respeito a uma dialética fundamental para a ficção, que seria a contradição entre ficção e verdade. Por isso, o conto faz jus não só de um tratamento realista, mas também de uma poética histórica. Seu caráter tradicional em constante transformação também registra os tempos do passado e do presente em mudança. A perda da experiência e a rigidez dos veículos comunicativos que o comportam fizeram com que a sua frequência fosse menor, ainda quando a forma se detém a uma posição periférica na crítica.

Desse modo, a poética histórica como um todo, principalmente a partir do romance histórico lukacsiano, faz convergir a ficção e a história em várias formas, inclusive nos âmbitos colonial e imperial, em especial na história que envolve a comunidade de países de língua portuguesa. O conto “Quem manda aqui?” (2013), da escritora moçambicana Paulina Chiziane, ao figurar o momento de dominação dos povos da região de Gaza pelo imperador Ngungunhana, parece ser dotado de poética histórica similar à encontrada nos romances históricos. Assim sendo, este trabalho pretende averiguar tal suspeita.

## Metodologia

A narrativa histórica atinge seu auge a partir do estudo do romance, gênero abrangente e capaz de comportar a realidade em sua totalidade, a partir de seus aspectos mais contraditórios. A capacidade de figurar a vida em seu conteúdo (Lukács, 2011, pp. 201-202) relaciona-se à discussão entre arte e verdade, na qual Aristóteles distingue as tarefas do poeta e do historiador:

não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim,

em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (1451 a)

Portanto, a ideia de arte e verdade está dialeticamente relacionada a partir da verossimilhança. Por serem literatura e realidade social dialeticamente relacionados, haveria uma auto-referencialidade implícita ao texto literário (função poética), o que invoca o par dialético de forma e conteúdo como aspecto diferenciador. A relação entre textos incluídos no mundo, inclusive, é fonte para a discussão acerca da função prevalecte, ou da consolidação social e ideológica.

Ao gênero romance histórico cabe a figuração do passado de forma a figurar o passado de forma que seu movimento adquira maior relevo em relação ao conhecimento do presente. A principal obra para o seu estudo se dá pela publicação *Romance histórico* (1936-1937) do filósofo húngaro György Lukács. O personagem, enquanto motor da ação da narrativa romanesca, atinge a tipicidade entre a figuração de um tempo passado e a ficcionalização do mesmo, mas também assume um papel mediador diante das transformações. A dramaticidade dos conflitos particulares, unidos aos acontecimentos de ordem coletiva, garantem a organicidade que explique o tom clássico inerente ao romance histórico clássico, classificação representada por uma tradição a partir das obras do escocês Walter Scott. Essa tradição inspirou vários modelos modernos de ficcionalização da história nacional, na figura de autores como Valter Hugo e Alexandre Herculano. Seu desenvolvimento contemporâneo é marcado por uma preferência por personagens advindos das massas, suscitando novos modos de enxergar a história e também um caráter cada vez mais prospectivo e engajado. O novo romance histórico latino-americano parece influenciar também a periferia europeia e os países africanos no modo como compõem a ficcionalização de conteúdos relativos as suas respectivas nações, com seus conflitos e particularidades.

Sendo assim, pretende-se, num primeiro momento, discutir as influências da dominação colonial, em seus contornos imperialistas, na formação da história nacional moçambicana, de forma a justificar um revisionismo histórico. Depois, opta-se por uma breve exposição acerca do conto, sua relação com a realidade e com a História. Em seguida, explorar a ficção moçambicana contemporânea a partir de suas primeiras manifestações, em especial nos contos, e sua relação com a história nacional. Por fim, pretende-se analisar o conto contemplado no *corpus* deste trabalho a partir das categorias do romance histórico lukácsiano.

## O império colonial e a história nacional

A atuação de uma tradição literária portuguesa em colônias com povos de diferentes etnias, caracterizadas por línguas, costumes, culturas e religiões próprios, de acordo com o crítico brasileiro Antonio Candido (1987, p. 164-165), veio

a suscitar como resultado final a expressão de novas realidades, por meio das suas respectivas literaturas nacionais. Na verdade, considerando o exemplo brasileiro,

Historicamente a literatura do período colonial foi algo imposto, inevitavelmente imposto, como o resto do equipamento cultural dos portugueses. E este fato nada tem de negativo em si, desde que focalizemos a colonização, não pelo que poderia ter sido, mas pelo que realmente foi como processo de criação do País, com todas as suas misérias e grandezas. (Candido, 1987, p. 176)

O que foi o processo colonizatório nas ex-colônias, que constituíram o império português, entretanto, gera um sentimento de “(...) incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas (...)” (Said, 2011, p. 34). Afinal, há um potencial acúmulo de tensões impressas ainda hoje nas relações sociais das ex-colônias portuguesas, mesmo após suas independências, conforme atesta o historiador e escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho (2003, pp. 175-176), no que tange principalmente a Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. O estado colonial, inserido no império português, fez com que mesmo durante

(...) A tendência da globalização para um mundo sem fronteiras, não obstante, não implica desconsiderar a existência concreta desse mesmo Estado e seus instrumentos de poder, que continuavam e continuam a atuar na vida social. (Abdala Junior, 2007, p. 19)

A literatura e a cultura, ligadas aos processos de formação nacional, exerciam poder de forma a atestar a subalternização do outro, tornando-se instrumentos de cunho civilizacional que mais enalteciam os poderes metropolitanos e, por consequência, diminuía os sujeitos colonizados. A negação dos valores locais destaca a crueldade do processo colonial. Porém, apesar do caráter atroz que a colonização pode assumir desde sua fase mercantil até o sistema de corporações multinacionais com o neocolonialismo, admite-se que o caráter total desse processo pode ser assumido e problematizado, considerando as literaturas pós-coloniais, na concepção do moçambicano Francisco Noa (2016, pp. 30-31), sendo que a quebra da rigidez dos valores coloniais é necessária a um progresso do gênero humano<sup>1</sup>, seja por parte de quem foi colonizado, seja por parte de quem foi colonizador. Como afirma Noa,

Quer para os que colonizaram quer para os que foram colonizados, revisitar as criações de espírito que têm a ver não só com um determinado segmento da história que os ligou, como também com todo um imaginário que subsiste sob formas mais ou menos elaboradas, mais ou menos dissimuladas, torna-se um imperativo que tem tanto de moral como de pedagógico (...). (Noa, 2016, p. 31)

<sup>1</sup> Essa expressão é própria da concepção humanista do marxismo, da qual o caráter social da personalidade humana determina o aspecto histórico da obra de arte, de acordo com Celso Frederico (2013, p. 137), com base na teoria estética marxista de György Lukács.

Um reexame histórico deve

(...) considerar outras possibilidades de consciência e de conduta, em que, por exemplo, a dicotomia do bem e do mal ganha novos particularismos. E, é assim que, cada uma dessas sociedades, dada a abertura que, de modo virtual ou efetivo, aí se desenvolve, consegue viver e enfrentar os processos traumáticos e moralmente condenáveis que ela própria desencadeou, protagonizou ou sofreu. (Noa, 2016, p. 31)

Afinal, a divisão imposta entre colonizados e colonizadores, inseridos num plano cultural de ordem imperialista, conforme a coesão de tal domínio, é reverberada nas interpretações tanto de uns como de outros “(...) tendo se introduzido na realidade de centenas de milhões de pessoas, na qual sua existência como memória coletiva e trama altamente conflituosa de cultura, ideologia e política ainda exerce enorme força” (Said, 2011, p. 46). A cultura que alimentou o sentimento e a lógica imperialista deve ser analisada com o máximo de cuidado, uma vez que a resposta à violência do processo colonial se dá com a mesma força mas de diferentes maneiras.

Pensar o conto como figuração do arcaico e o moderno, considerando a sua tradição oral e a sua escrita moderna, faz desses polos essenciais à compreensão da contística da autora aqui apresentada, Paulina. Isso não se restringe, é claro, à formação da nação, das culturas e do sistema literário a que pertence, pois dão o contorno das transformações históricas do momento da escrita, da tradição em que se inscrevem e da sua junção à história nacional; e, por que não, mundial.

A modernidade, associada ao desenvolvimento do capitalismo, tem como resultado os países ditos desenvolvidos e os subdesenvolvidos, numa configuração ainda em destaque nos dias de hoje. Suas influências ocorrem não só na formação das nações, mas também na relação do homem com a sua própria história. Ao tempo em que a modernidade se instaura, o homem passa a distanciar-se de uma visão totalizante da realidade, que define o espírito absoluto, nos termos de Lukács (2011a, p. 54), e a arte adquire autonomia em relação a outros modos de ver a realidade, como a ciência, a religião e a filosofia. Apesar da independência então adquirida da arte, a distância desta em relação aos outros domínios é sinônimo de alguma perda.

O progresso, então, tem seus contrapontos. O mesmo acontece com o conto, cujas tradições não podem manter os similares elementos performáticos e coletivos, por necessidade de ceder espaço à autoria, à individualidade e à imanência da escrita. O mesmo se verifica em relação às cidades, cujo modo de organização ascendente é sinônimo de modernidade. Outra e decisiva característica para esse tipo de progresso é que ele não ocorre para todos, mas somente para aqueles que detêm os meios de produção, por conseguinte, os meios para a sua realização artística.

A divisão entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos não acontece ao mero acaso. As relações entre o centro do Ocidente e aqueles que sofrem sua influência permitem que o escrevente da história mundial, papel geralmente interpretado pelas classes superiores, exerça interferência no ordenamento da vida social constatada até mesmo em níveis epistemológicos. Tal verificação,

entretanto, não permite visualizar exatamente os impasses que movem tais definições. Um dos maiores talvez seja a questão colonial, que,

Segundo a sua demonstração, se reveste de dois aspectos: o de um “regime de exploração desenfreiada de imensas massas humanas que tem a sua origem na violência e só se sustém pela violência”, e o de uma “forma moderna de pilhagem”. Sendo o genocídio a lógica normal, o colonialismo é portador de racismo. E é nesta gigantesca *cartasis* colectiva que o colonialismo desciviliza simultaneamente o colonizador e o colonizado. (Andrade, 1978, p. 7)

Essas gerações, nas palavras de Cesáire (1978, p. 13), definem que uma civilização “incapaz de resolver os problemas que seu funcionamento suscita, é uma civilização decadente”. Enquanto que “essa Europa acusada no tribunal da ‘razão’ como no tribunal da ‘consciência’, se vê impotente para se justificar; e se refugia, cada vez mais, numa hipocrisia tanto mais odiosa quanto menos susceptível de ludibriar” (Cesáire, 1978, p. 13), com foco nas estratégias de dominação cristãs que abomina (cristianismo = civilização, paganismo = selvageria), Cesáire pergunta-se até que ponto o contato com a Europa, em sua lógica de superioridade inatacável, foi bom para os países colonizados. Ele responde que

(...) da colonização à civilização a distância é infinita; que, de todas as expedições coloniais acumuladas de todos os estatutos coloniais elaborados, de todas as circulares ministeriais expedidas, é impossível resultar um só valor humano. (Cesáire, 1978, p. 16)

Dito isso, a experiência após a colonização, cujo processo fora interrompido pela independência, fez com que a modernidade chegasse para vários povos e nações, cuja conexão com o cenário internacional fez-se tardiamente pela então velha lógica de nação. O que é sinônimo de modernidade, em sua conquista, faz-se identidade do atraso e da disposição subalterna do país em relação à economia mundial.

Um dos modos para se pensar as relações entre o arcaico e o moderno se faz pela dialética entre localismo e cosmopolitismo, sendo que o dado local, marcado na forma estética pela expressão, faz comunicação com a forma da tradição europeia, da qual a literatura brasileira, entre outras, originárias do estatuto colonial, a princípio, fez-se imitar (Candido, 2010, p. 117).

Existem diversas maneiras de tratar essa dialética, cujo resultado de equilíbrio é a obra literária. Mas a tensão entre o dado local e os moldes europeus é o eixo principal para problematizar essas questões, que dizem respeito à superação, principalmente ao intelectual subalterno, de questões como meio, raça e história, fazendo constantes os conflitos entre o coletivo e o individual, não deixando de evidenciar os impasses ainda presentes, em razão da relação com o colonizador (Candido, 2010, p. 118-119).

O conto aparece como gênero preferencial para os escritores africanos por razões políticas. Se a imprensa é tida como um espaço de produção literária, também se faz veículo ligado às reivindicações político-sociais (Afonso, 2004, p. 71). Esse caráter duplo confere ao gênero maior diversidade de temas, máximo

entrelaçamento de linguagens, mais acessibilidade das classes sociais desfavorecidas, caracterizando-o como suporte literário de maior criatividade. Na verdade,

Mais do que um simples criador, o escritor africano aparece como um actor que toma partido num mundo opressor, proclamando a dimensão intertextual da sua palavra, a libertação do jugo colonial e da alienação cultural. (Afonso, 2004, p. 78)

Se a África de língua portuguesa fora recém-descoberta pelo restante do mundo, isso revela, na verdade, certo grau de superficialidade com que é tratada. Sua literatura oral pré-colonial foi a que primeiro surgiu no continente africano, o que revela sua profunda conexão com a verdadeira história do continente africano (Afonso, 2004, p. 67).

Moçambique, país africano cuja modernidade precária é inspirada no modelo europeu, vem, às duras penas, adquirindo contornos identitários próprios, visíveis na produção de Paulina Chiziane.

Desde o movimento dos povos bantu ao processo de consolidação da nação moçambicana, o país tem como marco os contrastes entre a tradição e a modernidade. Muitas dessas estruturas tradicionais fundiram-se aos instrumentos de dominação colonial, como ocorre no entendimento sobre a figura de Ngungunhana. Desde a independência tardia a revisitação dessas linhas de tensão tem sido alvo da atual ficção moçambicana.

## Quem conta um conto revela outro ponto

“Um conto sempre conta duas histórias”, de acordo com o contista argentino Ricardo Piglia (2001, p. 89). Pensar num relato futuro e não escrito como cisão dos acontecimentos revela-nos uma dupla função do conto, fazendo da história secreta “a chave para a forma do conto e de suas variantes” (Piglia, 2001, p. 91). Piglia define que

A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia.

Surpresas, epifanias, visões. Na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida. (Piglia, 2001, p. 114)

Descobrir uma narrativa dentro da outra, ou declarar que há narrativas constituintes dessas narrativas, é o que separa Edgar Allan Poe de outros contistas e teóricos modernos. Em seu famoso texto “Filosofia da composição” (1848), o pressuposto de um “efeito único” (Poe, 2009, p. 114) é formado pela combinação entre os incidentes e o tom, dar-se-á a originalidade almejada pelo autor.

A intenção de um efeito poético, ligado a uma unidade de efeito, ou à totalidade, que tem como contraponto a extensão da obra, tem associação com o belo artístico, à harmonia ou à verdade atingível, trazendo à baila a ideia de tom. O resultado, que se faz pelo efeito da variação da aplicação, também ocorre entre o clímax esperado e a gradativa combinação do refrão com as situações. A ampli-

ficação do efeito destaca uma geometria de caráter fechado, que não deve ser confundida com a unidade de lugar, apesar de também introduzir ideias (Poe, 2009, pp. 123-127). Isso também diz respeito ao que está contido e ao que não está contido nos limites do real, assim como à complexidade ou à adaptação de sentidos, e da mesma forma, a sugestividade ou a falta de sentidos.

Esse gênero, no entanto, adquiriu verdadeiramente o sentido de forma literária a partir dos contos dos irmãos Grimm (Jolles, 1976, p. 181), durante o século XIX. Tais contos tinham como expressão essencial lendas ou fábulas conhecidas, de cunho tradicional e narrativo. Neles encontramos uma expressão essencial que diz respeito ao conto. Ao buscar as forças que sustentavam a beleza interior da realidade popular nacional alemã (Jolles, 1976, p. 182), durante o seu período romântico, havia um diálogo entre a poesia popular e antiga, que se origina do coração da coletividade germânica<sup>2</sup>, ou melhor, um trabalho artístico, cujo princípio moderno se faz na alma individual autoral. Se a poesia antiga é caracterizada como fechada e imutável, em razão de uma menor experiência dos povos, maior é a sua homogeneidade em relação aos contos. Por isso, o poeta deve ter como referencial ascendente o povo, cujas obras maiores são a religião e a poesia antiga (Jolles, 1976, pp. 184-185). Por outro lado, a poesia natural é tida como espontânea, individual, e com maior capacidade de refletir a realidade de forma mais profunda.

Ao enumerar as distinções mais analíticas entre a novela e o conto, André Jolles (1976) percebe na elaboração da primeira uma liberdade maior em seus autores, que buscam o verdadeiro e o natural, ao garantir maior liberdade de escolha, a partir da realidade empírica por se aplicar a esse universo. No caso do conto, que é tido como forma simples, natural e espontânea, tem como fonte a tradição popular, e mostra-se um amálgama entre o verdadeiro e o natural, e o anseio pelo maravilhoso. Por isso, o âmbito empírico é inerente ao conto, e não o contrário, pois o conto é transportado para o mundo e transforma-se, seguindo somente os princípios que o regem<sup>3</sup>. Enquanto criação espontânea, o

<sup>2</sup> Considera Jolles que, sendo o conto uma forma artística, há a crença de que “o contador de histórias autêntico é um profeta do futuro” (1976, p. 191), algo aceitável para o nacionalismo romântico da época, em prol da unificação alemã.

<sup>3</sup> Comparando à novela, Jolles (1976) explica o processo da forma conto da seguinte maneira: Se examinarmos em seu todo o domínio do Conto, aí encontraremos também uma infinidade de fatos das mais diversas espécies, todos eles ligados, ao que parece, por certa maneira de representar as coisas. Mas desde que se procure aplicar igualmente essa forma ao universo, sente-se que é impossível: não é que os fatos tenham de ser forçosamente maravilhosos no Conto, ao passo que não o são no universo; trata-se, antes, de que os fatos, tal como os encontramos no Conto, só podem ser concebidos no Conto. Numa palavra: pode aplicar-se o universo ao conto e não o conto ao universo.

Se analisarmos a atividade da novela, vemo-la exercer no universo, dar-lhe sua configuração, fixar uma parte desse universo, liga-la de modo tal que a parte só recebe da forma sua representação final e absoluta. Ora, se falarmos da atividade do conto, veremos que ele trata de compor, primeiro, sua própria fisionomia, antes de se dispor a refletir o universo dela.

Tudo isto pode ser resumido da seguinte maneira: A Novela e o Conto são igualmente Formas; entretanto, as leis formativas da novela são tais que ela pode dar uma fisionomia



conto afirma-se também aberto, móvel, plural e de caráter renovável, considerando a sua força poética.

Se o mundo deve se adequar ao conto, há uma disposição mental do conto que é inerente às formas simples. A antinomia entre o conto e o acontecimento real sugere uma busca por justiça ou a recusa por um objeto de referência, podendo satisfazer também a moral ingênua. Tal aniquilamento tem um efeito aos moldes do maravilhoso, que é percebido como natural, o que faz de eventos tendenciosos ao extraordinário derivados de milagres ou lendas. Quando adquire traços da história, perde parte de sua força por se associar à realidade imoral. O ímpeto ao maravilhoso, então, é dissolvido. Se o gesto verbal se mostra como ação, eis um meio de luta importante contra a realidade imoral. O conto, por isso, mostra-se um registro literário opositivo a um acontecimento real, fazendo de seus próprios objetos irreconhecíveis e adequados às necessidades da moral ingênua (Jolles, 1976, p. 204).

Ao se ligar à vida, e também à História, o conto é comparado ao romance e ao cinema, cuja captação da realidade

(...) mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se precede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de elemento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além de um argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (Cortázar, 2011, pp. 151-152)

Seu caráter incisivo faz com que, apesar da enorme profundidade, o conto se atenha a uma pouca extensão. Friedman destaca que a razão do conto ser curto se deve ao fato de sua ação ser “intrinsecamente curta, ou porque sua ação, sendo longa, é reduzida em tamanho por meio de recursos de seleção, escala ou ponto de vista” (Friedman, 2004, p. 230).

Sem tentar ser prescritivo, Friedman pensa nos princípios do conto com foco na razão e nos meios de manter a sua brevidade. Aspectos a serem destacados para qualquer análise, em vista do principal elemento de valoração do gênero,

---

coerente a todo o incidente narrado, seja real ou inventado, porque tem como característica específica ser impressionante; as leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este transforma-se *de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela* (p. 193-194). [Grifo do autor]

Assim, percebe-se a verossimilhança do conto como que formada a partir de algum dado relacionado ao mundo empírico necessariamente, diferente da novela e do romance, que podem ter, ou não, esse dado. Tal princípio, claro, é dialético.

que é a brevidade, em detrimento da ação, cuja interferência dá-se no caráter da narrativa, que pode ser estática ou dinâmica<sup>4</sup>.

Recluso à imprensa periódica, o conto escrito ainda se prova potencial espaço narrativo que registra a sua própria degradação da forma, a tradição de contar sobre quem o produz e sobre quem o lê, e também sobre ele mesmo enquanto gênero. Isso acontece mesmo com distância entre o narrador e a matéria narrada, em razão da evolução dos meios de produção. Sua renovação, no entanto, é importante instrumento de rearranjo da memória histórica da cultura, o que implica “o esquecimento da violência e dos aspectos traumáticos” (Leite, 2014, p. 106), na demanda em prol da construção da nação moderna, males que, em nações colonizadas, não são simplesmente esquecidos ou negligenciados por grandes escritores da narrativa curta.

### A ficção moçambicana: teias narrativas em tensão histórica

“A ficção narrativa de raiz marcadamente moçambicana ocorre na segunda metade do século XX”, de acordo com Nelson Saúte (2001, p. 13), em sua antologia de contos moçambicanos *As mãos dos pretos*, cujo título remete a um conto de Luís Bernardo Honwana, também autor da incontornável obra fundadora da ficção moçambicana: *Nós matamos o cão tinhoso* (1964). Em seu período pré-independência, a prosa de ficção moçambicana exprime-se por meio de casos isolados (manifestações literárias), como não só o caso do livro de contos de Honwana, mas também a obra *Contos e lendas* (1974), de Carneiro Gonçalves.

O evento da independência do país tornou-se marco não só político, mas também um importante acontecimento cultural que propiciou uma tradição literária digna da constituição de um sistema literário próprio. A dinamicidade da imprensa e o contato com a vida social e política dos novos tempos fez com que a preocupação com o advento da modernidade e a tradição da oralidade adquirissem um tom diferente, sem tradição ainda no romance<sup>5</sup> (Afonso, 2004, p. 158). Por possuir barreiras artificiais entre os gêneros, na concepção do autor Mia Couto, o conto tornou-se gênero libertário e mais próximo da poesia, o que possibilitou, durante a década de 1980, o surgimento de autores como Albino Magaia, Aníbal Aleluia, Calane da Silva, Hélder Muteia, Isaac Zita, Ungulani Ba Ka Khosa, Suleiman Cassamo e o próprio Mia Couto.

Se há resistência às tendências da contemporaneidade pós-nacional, como se vê na escrita de Aldino Muinga e Paulina Chiziane, caracterizadas pelo pertencimento a um lugar determinado, identificável em tempo anacrônico (Noa,

<sup>4</sup> Friedman (2004, p. 224) diz ser a narrativa estática aquela que apresenta uma única situação com pouca extensão. Acerca da narrativa dinâmica, seria aquela que apresenta a sucessão de duas ou mais situações e muitas etapas casuais, o que acarreta diversas consequências.

<sup>5</sup> As casas editoriais em Moçambique tem sua história a partir da independência, período no qual o país pode implantá-las. Restritas à publicação de antologias poéticas e livros de contos já estampados em jornais e revistas, a cultura do romance ainda tem dificuldade de inserção no país, pois exige maior mercado para consumo do gênero. Hoje, é claro, as dificuldades são um pouco menores, em comparação ao final dos anos 1970 e durante a década de 1980.

2015, p. 33), existe também a liberdade estética, subjetiva e temática, que caracteriza a reinvenção dos padrões, tanto culturais como literários, já estabelecidos e relacionados a uma atualidade “muitas vezes submersa e que representa um diálogo com as tradições e com uma determinada memória coletiva” (Noa, 2015, p. 30). Mas sem deixar de ter a sua fisionomia própria, como se observa na escrita de Ungulani Ba Ka Khosa e de Mia Couto, dedicadas à reinvenção da tradição de narrar (Noa, 2015, p. 62).

O livro *As andorinhas* (2013) busca, em seu conto central, a relação com o processo histórico moçambicano a partir de suas peculiaridades sem deixar que a ficção fique calada.

As sociedades africanas têm como matriz histórica e diegética a oralidade, modalidade ligada a visões de mundo homogêneas e mitificadas. O conto tinha, em sua expressão arcaica (oral), a função de transmitir a herança cultural, assumindo uma condição didática explícita. Afinal, “o conto oral se enraíza nas origens mais profundas das culturas africanas de que representa verdadeiramente a permanência e o movimento” (Afonso, 2004, p. 67). Mesmo com sua insistência “em escapar à armadilha impiedosa do progresso” (Afonso, 2004, p. 68), o conto moderno tende a realizar uma ruptura e reequacionar o passado, mantendo com o tempo atual as exigências técnicas da escrita, cuja marcas são os intertextos e a herança da oralidade manifesta em traços coletivos e particulares reconhecíveis em seus artífices (Afonso, 2004, p. 69).

## A demanda por uma nova história

À forma do romance histórico atribui-se a capacidade de figuração do tempo histórico passado, possibilitando um diálogo com o presente da escrita e a projeção de um futuro. Em suma, seria uma grande e verdadeira história do presente, a qual envolve a consciência do autor em relação ao seu tempo e à vida social (Lukács, 2011b, pp. 208-210). Sua disposição tradicional encontra expressão máxima na figura do escritor escocês Walter Scott, em consonância com o desenvolvimento britânico, cujo modelo de escrita serviu como modelo revolucionário de desenvolvimento e afirmação da nacionalidade a Victor Hugo, no caso francês (Lukács, 2011b, p. 47), e conseqüentemente ao português Alexandre Herculano. Também ligado à poética histórica, o conto histórico se propõe à figuração de eventos históricos de forma não só a evidenciar um sentido histórico tradicional, ligado à formação e à história nacionais, como também a destacar uma história possível nos mesmos termos que o romance histórico, mas de forma menos extensa e mais intensa, tal como aponta as características da forma conto.

O projeto literário de escrita de Alexandre Herculano se dá pelas narrativas históricas, cujas forças adquiriram grande efervescência durante o romantismo europeu. Estas deram base à afirmação da nacionalidade portuguesa por meio de eventos históricos determinantes à sua formação nacional. Ao enaltecer a história de sua nação, Herculano reconhece as lacunas de seu trabalho posteriormente estimado: “A poesia onde não cabe; a poesia na ciência é absurda. A imaginativa tem mais próprios objetos da sua fecundidade (...)” (Herculano, 2007, p. 38). Destas formulações do passado, cabíveis de questionamento nos dias

de hoje, encontram-se romances e contos de caráter histórico capazes de revelar os particularismos das formações nacionais de cada uma das nações e literaturas nacionais em que se inserem.

No conto “Quem manda aqui?” (2013), de Paulina Chiziane, percebe-se uma ligação com a personagem de Ngungunhane, mas sem grandes destaques dentro da narrativa, mesmo apresentado ao início do conto como que “de boa raça” (Chiziane, 2013, p. 9) devido ao seu requinte pela comida. Seu poder no ambiente é explicado em seu descanso: “Poisa os olhos no horizonte criador” (p. 9), e em seguida “Contempla a sua obra e suspira com orgulho – fui eu quem transformou tudo isto em vida”. O discurso indireto-livre, é claro, adquire dupla função em relação ao trabalho e às crenças humanas, apropriados pelo poder de dominação, que é exibida a seguir:

Quando aqui cheguei, a terra era selvagem e era macho. Domestiquei-a. Tornei-a fêmea, é toda minha, faço o que quero. Dá-me bons frutos, cereais gado. Dá-me sol e chuva. Nesta terra fêmea, os homens me servem de joelhos, porque já não são homens. Sou o único macho na superfície da terra. (Chiziane, 2013, p. 9)

Uma andorinha livre libera excrementos, que caem na cabeça do imperador, que não suportou tal absurdo a sua pessoa, “que ngungunhou tudo à sua medida” (p. 10). Ignorando o conhecimento tradicional acerca desses animais, que fora anunciado por um filósofo, o imperador manda silenciar todas as andorinhas “para que todas as aves do mundo saibam quem manda aqui” (p. 11). Mesmo com questionamentos, Ngungunhane procedeu à investida, atribuindo a tarefa de organizar uma expedição para acabar com as Andorinhas a Nguyuza. O imperador, “Era ele Mudungazi, o Nhungunhana! Que ngungunhana homens e mulheres. Por isso, o mundo lhe pertence” (p. 13).

A segunda parte da narrativa é marcada pelo questionamento de Nguyuza, que se pergunta a respeito de seus feitos, reconhecidos como do imperador, e não seus. “De onde me veio a cegueira, a ponto de me deixar montar como um cavalo louco, a ponto de aperfeiçoar a arte de aceitar a mentira como verdade” (p. 14)? – se pergunta. As palavras do imperador tem seu poder constatado: “A língua do homem mata mais do que as balas dos portugueses” (p. 14). O absurdo do imperador fez surgir mais questionamentos: “De onde veio a ilusão de preservar a própria vida, matando outras? Eu devia ser outro e não este. Talvez seja eu que ainda pode vir a nascer” (p. 14). Isso é refletido ainda os vários integrantes da comunidade subordinada ao imperador.

Essa investida é comparada a uma luta anterior, na qual os guerreiros deveriam silenciar hipopótamos. Muitos morreram, e Nguyuza, observando as andorinhas, “levanta os olhos e observa atentamente. Talvez queira descobrir a que logrou a maior proeza da história. Sorri” (p. 15). Se pergunta: “Com que armas se irão defender as andorinhas?”. Em sonho, apaixonado por uma andorinha, voou entre as nuvens até encontrar o reino das andorinhas, uma fortaleza sem paredes. Um velhinho, junto à fortaleza, lhe diz que há de encontra-la se se tornar um homem livre (p. 16).

A terceira parte da narrativa começa com Nguyuza contando seu sonho a uma sacerdotisa, que diz que ele é um homem de sorte pois “Só as almas aben-

çadas vencem o peso, voam no alto e alcançam a sagrada dimensão” (p. 16), e revela residir nesse sonho a chave de seu destino. Ela diz que esse lugar, Zulwine, existe, que ele já esteve lá e que é o útero da vida. Ele pede a ela que ensine o caminho, e ela se transforma na andorinha do sonho, e ele num homem livre. Nasce as mais belas palavras, e ela diz para partirem antes do nascer do som. Com a leveza de criança a caçar andorinhas, o general confronta-se com a realidade:

Os olhos proféticos do general abandonam o sorriso e desenham clarividências. No espelho de futuro, tudo se reflete. Na voz do general, o lamento do tempo perdido. Meu pobre imperador: a geração que vem buscará a nossa grandeza em monumentos de pedra, sem perceber que nós, antepassados, escrevemos a nossa história em monumentos de sangue. Os nossos descendentes rir-se-ão das nossas crenças, das nossas rezas, comerão peixe e todos os insetos marinhos, sem se importarem com a nossa realeza, tudo muda, ah, meu gordo imperador! (Chiziane, 2013, p. 18)

Na quarta parte, todas as famílias se mobilizam para ir com suas tarefas divididas a partir de sua tradicional estrutura social. No evento,

O imperador manda soltar os tambores de guerra, para celebrar a partida dos guerreiros. Cobre os ouvidos dos homens com palavras de ordem, mesmo sabendo que não se tratava de missão nenhuma. Era simples testro. Diversão. Gozando dos poderes que tem, pondo gente em movimento, por atividade nenhuma. (Chiziane, 2013, p. 19)

Uma das ordens foi a de que ‘nhungunhassem’ os povos chopes. Insubmissos a deus desígnios, o imperador suspeitava de que tivessem enfeitado os pássaros para humilhá-lo. Porém, sabe-se que “na máscara de ódio camuflava o secreto sentimento de temor e respeito pelos Chopes, esses rebeldes machos de arco de flecha” (Chiziane, 2013, p. 20). O imperador os incitou a transformá-los em ‘fêmeas’ “para que a grandeza do império se reconheça à distância. Para que os bastardos exibam no corpo a falta de virilidade” (Chiziane, 2013, p. 21).

A quinta parte do conto, dedicada ao caminho tomado pela expedição, inicia-se da seguinte forma: “É velha a marcha desta vida. Nova é a meta e o mote, o culto do eu dissolveu o tino” (Chiziane, 2013, p. 21). O espírito das andorinhas os incitava a avançar na marcha. Até mesmo a paisagem muda, de modo a conhecer os caminhos. Alguns queriam atacar as andorinhas, mas Nguyuza incentiva a empatia com as aves, tal como eles, e a vivência por meio dos recursos naturais. Ao informar o destino, o solo sagrado das andorinhas, uma mulher acusa Nguyuza de louco. Com receio a uma rebelião, ele decide disciplinar o grupo utilizando-se de sua autoridade de general. Ordena o chicoteamento de um dos membros do grupo, e atribui a todos a tarefa de se disciplinarem. “Mas todos lamentam. Somos todos iguais nesta marcha. Todos submissos ao mesmo tirano. São as mesmas ordens que nos arrancaram os pés da terra para nos remeter ao espaço” (Chiziane, 2013, p. 26). Fez a todos repetirem uma estória sobre a morte do rei dos Chopes, como se todos tivessem sua parte na estória.

Os homens estão estarecidos de medo. O general era terrível. Protegidos pelo céu e pela terra, fez das guerras seu pedestal. Tem uma sombra perigosa,

preciosa. Até o imperador o teme. Era ele, o verdadeiro autor de todas as vitórias do império (Chiziane, 2013, p. 27).

Sem medo do impossível, os ânimos da expedição foram renovados. Mesmo com fome, eles avançam e largam os mantimentos pelo caminho. O general os incita a rezarem, e estes repetem: “Deuses, que dai de comer aos pássaros, dai-nos de comer também” (Chiziane, 2013, p. 29). Questionado por Lumbulule sobre o destino a se alcançar, o general responde ser o país das Andorinhas. Nguyuzu pergunta sobre o que seria a liberdade para Lumbulule, e este fica em silêncio. Nguyuzu diz que ele tem razão: “A liberdade não se expressa. Vive-se (Chiziane, 2013, p. 29).

A sexta e breve parte do conto volta-se à inquietude do imperador diante da demora do general e sua guarnição. Na sétima parte, cujo foco narrativo volta-se à jornada do grupo já distante do Império de Gaza, os povos encontram terra “aguardando a fecundação dos braços viris de um povo macho. (...) Os contornos do monte se desenham com exatidão e elegância. Lugar ideal para a construção de um sonho antigo” (Chiziane, 2013, p. 31). Finalmente haviam encontrado a terra prometida! “Todos conheciam, afinal, este lugar. Fazia parte dos sonhos. Sem saber que ele existia na realidade. Também não sabiam que um dia a ele chegariam nas asas de uma andorinha” (Chiziane, 2013, p. 32). Perguntaram ao general:

- Por que não nos disse a verdade, General?
- Eu menti?
- Não, mas...
- As grandes mentiras incubam grandes verdades.
- E as andorinhas, general?
- Se queres conhecer a liberdade, segue o rastro das andorinhas (Chiziane, 2013, p. 32)

Terminado o diálogo neste ditado chope, epígrafe com que o conto se inicia, Nguyuzu e a sacerdotisa sobem ao trono como rei e rainha, e o protagonista tem o seu primeiro beijo e a descoberta do verdadeiro amor, que “é uma viagem curta para dentro de si próprio” (Chiziane, 2013, p. 33).

Na oitava parte, tendo como referencial as andorinhas, desenha-se uma nova gênese do mundo em que elas são percebidas como seres que celebram a nova vida. “Se, na ordem da criação, as andorinhas são mais velhas que a humanidade, como pode um simples mortal pretender silenciar o seu superior, na hierarquia da existência?” (Chiziane, 2013, p. 34).

A nona e última parte volta-se ao imperador, que ainda espera a comitiva para salvá-lo da ameaça portuguesa, e que também refugia o rei ronga. Ngungunhana manda mensageiros, chamando os guerreiros de volta, mas o conselheiro alerta: “As vozes humanas não atingem o horizonte” (Chiziane, 2013, p. 36). Ainda assim, depois do evento da batalha de Coolela, em que houve o confronto entre as tropas portuguesas e a resistência de Ngungunhana, os portugueses aprisionaram o imperador sem resistência. Humilham-no perante um novo poder, e este resiste reafirmando-se rei numa terra fecundada pela liberdade. Julga-se o povo, e demonstra o desejo de voar junto às “andorinhas para mais depressa trazer novas primaveras nesta terra” (Chiziane, 2013, p. 39). Ainda, o imperador ameaça: “E eu hei de voltar. Com outra forma, noutro tempo, encarnado na outra geração, mas

hei-de voltar!” (Chiziane, 2013, p. 40). Depois ele foi exilado, “ganhou um nome novo, batizaram-no e obrigaram-no a comer bacalhau e azeitonas” (Chiziane, 2013, p. 41). Questionados sobre as maldições de Ngungunhana, alguns soldados enlouqueceram e um enforcou-se. Anos depois, as crianças perguntavam-se sobre um “ser tão monumental, com quatro patas, duas cabeças, uma de animal e outra humana com pele branca”, se referindo a Mouzinho de Albuquerque, que havia prendido Ngungunhana, aquele que havia cantado um hino à liberdade.

O conto analisado apresenta a figura histórica de Ngungunhana, muito presente na ficção moçambicana contemporânea, primeiramente marcado pelo descrição de um ser hipócrita para com o seu povo, a partir de seu poder instituído. Seu contraste com o general Ngyuza é latente: vindo das massas populares e reconhecendo-se a partir de tal, Ngyuza condiziu seu povo ao novo local, a terra em que teriam a liberdade de construir uma nova sociedade. Uma grande contradição presente nas duas figuras, a dependência do modelo bipolar da colonização, se mostra no castigo de um dos membros da expedição. Assim como havia uma semelhança entre a natureza e o homem, estimulada por Ngyuza na mesma parte, deveria haver uma unidade entre o indivíduo e o grupo para atingir determinado fim. Essa é uma face da dominação lutando contra si própria, cujo resultado é a constituição de uma narrativa conjunta, tal como acontecera durante o trajeto. No entanto, essa face fora distinta das partes cujo foco era o imperador Ngungunhana. Declarar-se diferente ao meio natural era algo estranho aos povos tradicionais de raiz bantu, o que culminou em seu auto-exílio e, por fim, rendição. A crença somente nos instrumentos de dominação fizera-o tardiamente perceber sua condição diante da iminente ameaça portuguesa, uma guerra que não poderia vencer. Mesmo com um final de tom satírico, tal como fora delineado o personagem ao início do conto, a tragédia de sua rendição fizera-o distinto do discurso satírico para uma história de resistência, provando ser a liberdade valor intrínseco ao domínio colonial a ser cumprido inexoravelmente. Isso é marcado pela ação da andorinha, ao defecar no imperador ao início e ao fim do conto. O confronto entre o discurso oficial e o discurso ficcional é ‘negociado’ de forma a reconhecer na estátua de Mouzinho não sua figura, mas a resistência de Ngungunhana diante do domínio português na região de Gaza. Ainda, de distinguir as liberdades essenciais a partir do indivíduo, o imperador, e a partir do coletivo, no caso da expedição de rebeldes. Esse contraponto separa a figura do líder da figura do povo, de maneira que é possível perceber a verdadeira necessidade de progresso histórico (Lukács, 2011, p. 47) e um caminho de manutenção do domínio, apesar da mudança de orientação.

O caminho mediano (Lukács, 2011b, p. 48), entre os extremos de luta, foi tomado pela expedição, na figura de seu mentor, o general Ngyuza, revelando uma das etapas mais importantes da história do homem africano, a sua ligação com os elementos naturais. Ngyuza reconhece suas raízes sociais (Lukács, 2011b, p. 50) não só ao perceber o absurdo do pedido do imperador, mas principalmente pela previsão da sacerdotisa. Ocorre uma elevação da situação histórica presente em que as determinações sociais tornaram-se ricas. Ou seja, a liberdade foi percebida não como algo meramente contado, mas sim como valor essencial. Seu silêncio, ao restante da narrativa, foi consolidado nos termos da própria narra-

tiva: a liberdade fora vivida. Fora uma necessidade histórica, um resultado de um processo profundo das circunstâncias em seu processo de transformação (Lukács, 2011b, p. 79). O confronto entre o futuro e/ou a liberdade alcançada, e a prisão da dominação colonial, é o que define o contraponto das transformações que se julgam verdadeiras (Lukács, 2011b, p. 83-84), gerador de um efeito catártico em torno da sociedade moçambicana que é percebido nos detalhes prosaicos de uma sociedade periférica ainda em processo de modernização. O caráter público dos conflitos, que faz emergir temas universais, como a liberdade inerente ao humanismo e à associação entre homem e natureza. A racionalização e a demanda do capital, entretanto, distinguem as sociedades primitivas das modernas de forma que atribuem valor entre as suas manifestações, privando-as da real dimensão humana em seus contornos particulares e individuais. O modo como se intensificam as suas contradições (Lukács, 2011b, p. 162) tem grande relação com o efeito único do conto, de maneira que seu efeito poético tem não só contornos sociais mas também aspectos novos e peculiares. A autenticidade dos dramas históricos, portanto, são possíveis de figuração no conto, assim como aconteceu à figura conhecida de Nhungunhana, à história da dominação portuguesa na região de Gaza, e também à busca possível e essencial à liberdade enquanto valor inerente a todos os seres humanos, moçambicanos ou não.

## Conclusões

De maneira diversa, o conto “Quem manda aqui?” (2013), da moçambicana Paulina Chiziane, trata de uma revolução do povo contra os desígnios do imperador Ngungunhane, na figura de seus generais. O conceito de verdade está dialeticamente relacionado à ficção, cujas assimetrias movimentam as narrativas. No que tange o conto de Chiziane escrito em 2013, o tempo colonial é figurado de forma a questionar a própria história da nação moçambicana numa posição declaradamente pós-colonial. O antes e o depois destacam um diálogo e um movimento próprios à forma do conto escrito por Chiziane, que encontra várias semelhanças com a forma do romance histórico. A amplificação da realidade, marca que traduz o efeito único do conto na concepção de Noa (2015, p. 61), parte da tradição das literaturas africanas tradicionais, e faz com que seu caráter, apesar de fragmentário, tenha maior significação para com o todo da realidade e da história do homem moçambicano, a partir de momentos críticos, mesmo na brevidade do conto.

Se ao romance e ao conto históricos, na figuração do movimento histórico, é atribuída a utilização do tempo passado para dar dimensão a esse movimento e moldar o nacionalismo português, admite-se os pontos de contato deste projeto às outras literaturas de língua portuguesa, de forma que outras maneiras de ver, perceber e escrever a história sejam valorizadas, e não somente os pontos de quem manda aqui, ou acolá.

## Referências bibliográficas

Afonso, M. F. (2004). *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho.



- Andrade, M. P. (1978). Prefácio. In A. Cesaire. *Discurso sobre o colonizador* (pp. 5-11). Traduzido por Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa.
- Aristóteles (2010). *Poética*. Traduzido por Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Benjamin, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (8ª ed.). Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Borges Coelho, J. P. (2003). Da Violência Colonial Ordenada à Ordem Pós-Colonial Violenta: Sobre um Legado das Guerras Coloniais nas Ex-Colônias Portuguesas. *Lusotopie*. Paris: Karthala, 175-193. Recuperado de <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/borges2003.pdf>
- Cabaço, J. L. (2009). *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP.
- Candido, A. (1987). *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- Candido, A. (2009). *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (12ª ed.). Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/FAPESP.
- Candido, A. (2010). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (11ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Cesaire, A. (1978). *Discurso sobre o colonizador*. Prefácio de Mário Pinto de Andrade. Traduzido por Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa.
- Chiziane, P. (2013). Quem manda aqui? *As andorinhas* (pp. 9-44). Belo Horizonte: Nandyala.
- Cortázar, J. (2013). *Valise de Cronocópio*. Traduzido por Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva.
- Frederico, C. (2013). *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular.
- Friedman, N. (2004). O que faz um conto ser curto? *Revista USP*, 63, 219-230. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i63p219-230>
- Herculano, A. (2007). *História de Portugal* (Tomo I). Lisboa: Bertrand.
- Jolles, A. (1976). *Formas simples*. Traduzido por Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix.
- Abdala Junior, B. (2012). *Literatura comparada & relações comunitárias, hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Abdala Junior, B. (2007). *Literatura, história e política* (2ª ed.). São Paulo: Ateliê.
- Leite, A. M. (2012). *Oralidades africanas & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Lukács, G. (2011a). *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. (2ª ed.). Organizado, apresentado e traduzido por Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Ed. Rio de Janeiro: Editora UERJ.
- Lukács, G. (2011b). *O romance histórico*. Traduzido por Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo.
- Mattoso, J. (2007). Prefácio. In A. Herculano. *História de Portugal* (Tomo I, pp. 9-31). Lisboa: Bertrand.
- Noa, F. (2016). *Império, mito e miopia: ensaios sobre literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana.
- Noa, F. (2015). *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Editora Kapulana.
- Piglia, R. (2004). *Formas Breves*. Traduzido por José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras.
- Poe, E. A. (2009). Filosofia da composição. *Poemas e ensaios* (pp. 113-128). Traduzido por Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo.
- Said, E. (2011). Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas. *Cultura e imperialismo* (pp. 34-116). Traduzido por Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.
- Saute, N. (Ed.) (2001). Prefácio. *As mãos dos pretos: Antologia do conto moçambicano* (3ª ed., pp. 13-22). Lisboa: Dom Quixote.

## Resumo

Pretende-se discutir as intermitências do elemento histórico no conto, em especial na obra “Quem manda aqui?” da moçambicana Paulina Chiziane, com o elemento poético. O objeto analisado, escrito em 2013, trata de uma revolução do povo contra os desígnios do imperador Ngungunhana, na figura de seus generais. O conto, de temática claramente colonial, tem

como horizonte a história, visto a presença de Chiziane na ficção moçambicana contemporânea. Entretanto, considerando se tratar da forma conto, não se pode ignorar a limitação da brevidade. O entendimento do conto moçambicano e das teorias do romance e do romance histórico lukácsianos são a chave para aprofundar a questão e pensar acerca do fenômeno apesar da fronteira, mesmo que fina, entre os gêneros modernos, e também acerca do movimento histórico de que a obra de Chiziane é produto.

### **Abstract**

It is intended to discuss the gaps between historic and poetic elements in short stories, namely “Quem manda aqui?”, written by Mozambican Paulina Chiziane. The analysed object, written in 2013, focus on a people’s revolution against emperor Ngununhana’s purposes, figured in his generals. This colonial short story has the History as a horizon, according to Chiziane’s position on contemporary Mozambican fiction. However, considering short story form, the extent limitation cannot be overlooked. The understanding of Mozambican short story and Lukacs’ theories of novel and historical novel are the key to deepen this question and to think about the phenomenon in spite of the border, even though thin, between modern genres, and also about the historical movement which resulted on Chiziane’s work.