



DAS TELAS DE CINEMA À TERRA QUE SE FAZ TINTA: UNGULANI BA KA KHOSA ENTRE AS ESTÓRIAS DE MOÇAMBIQUE E A HISTÓRIA MOÇAMBICANA

Vanessa Ribeiro Teixeira¹

Eduardo Galeano, no texto “A linguagem arte”, nos conta a história de Chinolope, um menino que

(...) vendia jornais e engraxava sapatos em Havana. Para deixar de ser pobre, foi-se embora para Nova Iorque. Lá, alguém deu de presente a ele uma máquina de fotografia. Chinolope nunca tinha segurado uma câmara nas mãos, mas disseram a ele que era fácil.

– Você olha por aqui e aperta ali.

E ele começou a andar pelas ruas. Tinha andado pouco quando escutou tiros e se meteu num barbeiro e levantou a câmara e olhou por aqui e apertou ali.

Na barbearia tinham baleado o gângster Joe Anastasia, que estava fazendo a barba, e aquela foi a primeira foto da vida profissional de Chinolope.

Pagaram uma fortuna por ela. A foto era uma façanha. Chinolope tinha conseguido fotografar a morte. A morte estava ali: não no morto, nem no matador. A morte estava na cara do barbeiro que a viu. (GALEANO, 2000, p. 25)

Nas páginas a seguir, refletiremos sobre as formas singulares de transfiguração artística da realidade moçambicana que costuram o discurso diegético de *Entre memórias silenciadas*, o mais recente texto de Ungulani Ba Ka Khosa.

Francisco Esaú Cossa, ou Ungulani Ba Ka Khosa – epíteto de origem *tsonga* – é um dos mais respeitados ficcionistas moçambicanos, representante de uma safra que transita entre os séculos XX e XXI. Ao lado de escritores como Mia Couto, João Paulo Borges Coelho e Paulina Chiziane, entre outros, Khosa constrói sua escrita sobre os trilhos da crítica social, da reconstrução alegórica da História e da reinvenção literária, exercitando com frequência instigantes jogos intertextuais.

Sua estreia como escritor é marcada pela publicação de *Ualalapi*, em 1987. Nesse romance, deparamo-nos com um processo de revisitação crítica da história moçambicana, tomando como centro diegético os últimos anos do império de Gaza, na segunda metade

¹Doutora em Letras pela UFRJ. Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



do século XIX. Ao longo das linhas de *Ualalapi*, somos apresentados a uma imagem dessacralizada de Ngungunhane, último imperador e Gaza e figura mítica reconhecida como herói da resistência à presença portuguesa no território, reverenciado pelas frentes de libertação nacional organizadas na segunda metade do século XX. Ngungunhane é revisto sob a ótica daqueles que a ele estavam subjugados, tanto dentro quanto fora do seu território. As “certezas” da nação e da ficção são postas em xeque.

Na sequência de sua produção, vem a público *Orgia dos loucos*, de 1990. A obra, composta por nove contos tem como plano central a imagem de Moçambique independente, mergulhado na guerra civil e marcado pela escassez, pela pobreza e pelo aviltamento da cultura endógena. Os textos khoseanos esmeram-se em criticar as diversas formas de sufocamento das individualidades em prol das exigências do poder ao longo de obras como *Histórias de amor e espanto* (1993), *No reino dos abutres* (2002) e *Os sobreviventes da noite* (2005). Já em *Choriro*, romance publicado em 2009, Ungulani volta a dar asas à revisitação histórica ao se debruçar sobre a complexidade cultural do interior de Moçambique ao longo do século XIX. *O rei mocho* (2012), um conto tradicional readaptado, marca a estreia de Ba Ka Khosa pelo universo das histórias infanto-juvenis.

Neste momento, interessa-me investigar sua obra mais recente. Falo de *Entre memórias silenciadas*, publicado em 2013. Esse texto surge como o substituto “mais bem acabado”, nas palavras do autor, do texto de 2002, *No reino dos abutres*– texto, aliás, que Ungulani decidiu “expulsar” da sua bibliografia¹. Recuperando, reinventando e reescrevendo os contornos de suas discussões fundamentais e as histórias dos principais personagens, a narrativa de 2013 me levou a investigar se as mudanças estariam condicionadas por um simples amadurecimento da escrita ficcional – o que relegaria o primeiro texto à condição de “rascunho” – ou, aproveitando como mote os argumentos alinhados na obra de 2002, Khosa não estaria desenvolvendo, na narrativa mais recente, uma profunda revisão/reflexão sobre as certezas que circulavam no texto “primeiro”.

Ao renegar para reescrever, Khosa levou-me a reconsiderar as palavras de Antoine Compagnon, apoiado em Roland Barthes, quando se atém à definição do “escriptível”, isto é, o texto que nos seduz para a reescrita:



(...) quais são os textos que, ao escrever, eu desejaria reescrever? Aqueles que Roland Barthes chamava de “escriptíveis” (...). Há sempre um livro com o qual desejo que minha escrita mantenha uma relação privilegiada, “relação” em seu duplo sentido, o da narrativa (da recitação) e o da ligação (da afinidade eletiva). Isso não quer dizer que eu teria gostado de escrever esse livro, que o invejo, que o recopiar de bom grado ou o retomaria por minha conta, como modelo, que o imitaria, que o atualizaria ou citaria *por extenso* se pudesse; isso também não demonstraria o meu amor por esse livro. Não, o texto que é para mim “escriptível” é aquele cuja postura de enunciação me convém (o que cita como eu). É por isso que esse texto não é nunca o mesmo livro, é por isso que o Quijote, de Menard, é também um outro Quixote. (COMPAGNON, 1996, p. 43)

Ao que parece, *No reino dos abutres* não é aquele texto que se “recopiar de bom grado”, mas está no horizonte de uma “postura de enunciação que convém”, ainda que seja para ser negada.

Entre 2002 e 2013, as formas de lidar com a pluralidade da realidade social moçambicana são repensadas com profundidade. Entre o campo e a cidade, encenando um vertiginoso caleidoscópio cultural, a trajetória do primeiro texto é feita de cortes bruscos e experiências fragmentadas. A sensação que se tem é a de que não há espaço de intersecção possível entre essas duas realidades. Podemos ilustrá-lo já nos momentos iniciais da narrativa. A trama de *No reino dos abutres* – pelo menos uma delas – começa com os mistérios que cercam a vida e o espaço da velha Feniassa. Representando a existência no campo, numa terra que serviu de morada ao seus ancestrais, a mais velha, acompanhada de seu neto Jonasse, pressente os “ventos da mudança” e decide libertar das cercanias do seu curral os “espíritos” familiares:

(...) A velha falava com seu neto Lotasse, um boi possante de cor castanha. O diálogo reportava-se aos tempos em que ainda tinha paciência e saúde de se sentar à fogueira e contar histórias de ogres, animais e tudo, ante o espanto dos netos que a olhavam, incrédulos, medrosos, acobardados. (...)

Filipana aproximou-se, passou a língua pelas omoplatas da velha. Vai, Filipana, afasta-te! Sai do curral! A mão da velha embateu na garupa da Filipana. Ela saiu do curral. Mas porquê vovó? É preciso sangue novo Lotasse. Sangue!... Não percebo. Já viste um rio velho? Já! O sangue também chega a esse ponto. Não consegue transpor as pedras. Tem dificuldades em comer as areias que vão encurtando as margens; os troncos vão-se acumulando no leito, as plantas resistentes vão ocupando espaço, a luz já não vai ao fundo; os peixes de cores vivas e alegres fogem da zona... E a música, aquela música encantatória, já não a ouves com a mesma sonoridade. O rio começa a ter os tons fúnebres da noite. Os bichos acoitam-se nos locais mais profundos e escuros. Os maus espíritos passeiam à vontade; tocam os batuques do mal, acercam-se das casas, matam, comem. A paz deixa de existir.



- E por que é que são os jovens os escolhidos?
 - Os ramos tenros são abatidos na poda.
 - Ah!
- E agora vai, Lotasse, vagueia pela noite até ao dia da luz. E o boi abandonou a cauda e saiu do curral. (KHOSA, 2002, 11)

A citação é longa, mas indispensável. Nesse texto de Ba Ka Khosa, a articulação de uma escrita insidiosamente fragmentada parece garantir um efeito de estranhamento que ilustra as difíceis relações entre experiências culturais distintas. O “encontro” entre o fim do primeiro capítulo e o início do segundo, reverberando “verdades” singulares, denuncia o choque:

Josefa, atrasada como sempre, mal teve tempo de retocar o baton dos lábios quando deixou o apartamento e às escadas se atirou em direção à faculdade de medicina. Sabia que só chegaria às sete e quinze. Corria o mês de maio. Os touros andavam à solta e marravam em qualquer esquina. Olhou para o relógio: sete e sete. Daí a uma semana viriam os testes finais, o sorriso de repteis dos professores, a choradeira das meninas de bem, a aflição dos caça-canudos, os salamaleques à Gatsi Lucere aos diretores e professores, as directas sem sentido, a maçada de sempre, pensou. (KHOSA, 2002, p. 13)

29

Entre o “primitivismo” da vida de Feniase e a “modernidade” da vivência de Josefa, parece que um fosso se abre. No entanto, esses dois mundos são esquadrihados pelos “bois” da mais velha e pelos “touros” da mais nova. É importante ressaltar que, simbolicamente, o boi, evoca a calma, a docilidade, a harmonia e a força pacífica, enquanto o touro pode vir a representar a ideia de irresistível força, de urgência e de arrebatamento. Apesar de pertencerem à mesma espécie, esses animais estão associados a perspectivas culturais e possibilidades inter-relacionais bem diferentes.

Lembremos que Lotasse era o nome de um dos filhos ausentes da velha Feniase e, de maneira a preencher essa ausência, um dos bois do curral é batizado com seu nome. Reconhecemos aí um processo metafórico de animalização dessa existência. Algo comum num ambiente em que as relações não se medem *entre* o homem e a natureza, o homem é a natureza. É justamente esse “boi-personagem”, transmutado, graças à sabedoria ancestral, da memória familiar para o corpo animal, que vai deslindar o fio do diálogo possível entre tradição e modernidade, entre campo e cidade, que será desencadeado no texto de 2013, *Entre memórias silenciadas*. O abismo que percebíamos entre os mundos



de Feniasse e Josefa será agora reconstruído dentro de uma perspectiva de continuidade narrativa, tanto formal quanto diegeticamente.

Recriado no romance de 2013, Lotasse é novamente humano e sofre justamente pelo sacrifício de um animal. Ao invés da liberdade, o boi de Lotasse encontra a morte para atender à tradição:

A vida interior de Lotasse deixou de ter sentido nos vastos campos de pastoreio. O abate do mpepo [seu “boi de estimação”], a alegria no corte medido da carne, o desfrute de nacos assados em fogueiras de histórias e risos, a oferta ritual da carne aos tinguluve, nome genérico dos antepassados, na árvore sagrada, despertaram no imaginário adolescente mugidos tresloucados do mpepo em trotes desconjuntados sobre solos inexistentes, ante o olhar condoído e impotente de reses vizinhas, vendo sangue jorrando em borbotões fumegantes que iam implodindo ao ritmo da queda, o riso patético de homens com facas gotejando sangue no esartejamento do boi que fora campeão de inúmeras contendadas na imensidão da savana, os gestos e vozes sem sentido dos que aguardavam pelos nacos de carne assados em brasas que se multiplicavam a longo de um vasto terreiro, onde bois de outros pastos se acotovelavam em homenagem sentida ao herói das batalhas campais em prolongados urros de dor e choro. Fugiu das imagens, isolou-se, chorou. (KHOSA, 2013, p. 24)

30

O saber ancestral que libertou o boi Lotasse, na trama de 2002, caminha com a tradição que atravessa o coração do menino, sacrificando o seu bicho de estimação. Lotasse, humano e menino, não resiste à lógica daquela violência e o que decide para o seu destino torna-se resposta à necessidade de afastamento de um espaço de dor e sofrimento. A saída é caminhar para um lugar diferente, mergulhado num confronto com o ambiente de onde emigra. Lotasse vai para a cidade:

Sem ninguém a avisar, Lotasse deixou o campo e emigrou para a crescente cidade, empregando-se como trabalhador doméstico em quintais (...). Passados anos, poucos, fruto de uma escolarização rudimentar e nocturna em mãos católicas e de uma excessiva curiosidade por matérias novas e díspares, conseguiu, pela mão condescendente de Manuel Rodrigues, seu patrão, então empresário colonial ligado ao mundo de espetáculos e do cinema em Lourenço Marques, capital da colónia de Moçambique, ocupar um posto de assistente de projecionista no cinema Gil Vicente, à época sala de referência, porque erguida em alvenaria, com uma lotação para mil pessoas, nos idos anos vinte e três, dez anos após a inauguração, ocorrida em Setembro de 1913, em substituição ao velho Tembe, preto que trabalhara com Manuel Rodrigues no cinematographo (como na época se grafava) Salão Edison, barracão concorrente de outro cinematographo da pertença do pioneiro da área, o construtor civil José Onofre, que em ano da graça de 1907 inaugurara a casa Onofre, primeiro cinematographo da colónia do Índico. (KHOSA, 2013, p. 24-25)



Lotasse escolhe a cidade e, dentro dela, “a sua mais completa tradução”. No novo cenário de modernidade trazido pelo século XX, o cinema surge como uma forma de arte que não só traduz a velocidade e as excessivas sensações de uma vida fragmentada. O cinema só existe, só é qualquer coisa a partir da articulação dessas ideias fragmentadas. Ao longo da escrita de *Entre memórias silenciadas*, curiosamente, o narrador consegue dar conta de um contato menos fragmentado, menos brusco, em termos de realização na escrita, entre campo e cidade, investindo na apresentação do caminhar de Lotasse pelos dois espaços. Não podemos esquecer que, em *No reino dos abutres*, foi necessário criar um capítulo para a tradição e outro para a modernidade; capítulos esses que pareciam distantes e impermeáveis. Resumindo: o cinema, arte da fragmentação, surge na diegese justamente no momento em que a escrita se quer mais fluida. O que pode parecer um tanto quanto contraditório ou, até mesmo, paradoxal.

A laureada sétima arte, como representação emblemática da ideia de progresso no vigésimo século, acaba se transformando em instrumento de sedução e alienação do elemento subalterno. A vida ideal, disseminada no grande ecrã, se tornaria a nova arma de conquista:

O cinema mudo, para desconhecimento de muitos, entrara nas colónias com o findar dos chamados anos de pacificação, levando, sem tiros, o imaginário dos pretos a levantar-se da ancestralidade e a entrar na roda imaginária do mundo branco. A grande globalização, sem a cruz e o chicote, marcava os primeiros passos. Só que ao tempo, o colono, manietado à grandeza da arma que tinha em mãos, reservou para si o prazer a que os pretos, décadas depois, finda a segunda grande guerra, desfrutariam, mediante prova dada à bilheteria de que não eram indígenas mas assimilados ou filhos de assimilados, facto por si revelador da não partilha dos benefícios tecnológicos na celeridade dos tempos não atreitos a mentalidades empedernidas a valores que se esvaíam com o mundo tornado mais pequeno na geografia dos conhecimentos.

– Os brancos não exorcizam os seus fantasmas. Eles vendem-nos ao preço de muita procura, disse Lotasse, já inteirado do universo de sombras e luzes que os laboratórios da Pathé distribuíam pelo mundo em fitas que tomavam vida nos enormes projectores que roncavam nas tardes de matineé e nas sessões da noite. (KHOSA, 2013, p. 26-27)

Ao longo de sua trajetória na sala de cinema, Lotasse inventa seus próprios filmes e é tragado pela atmosfera de sonhos, ilusões e ideais de guerra construídos para



“pacificar”. Incapaz de compreender o verdadeiro enredo das relações coloniais, o rapaz vai construindo realidades possíveis de aproximação entre mundos mutuamente excludentes, o dos brancos e o dos pretos:

A cada filme que rodava, Lotasse erigia o seu próprio, com cenários que o sonho edificava na savana distante da sua adolescência. As palhotas viravam casas de construção sólida; os carreiros, avenidas largas e medidas; os pretos, homens, vestiam fatos e andavam descalços. As mulheres, ainda não tinham o direito de sair das casas de construções sólidas. Os poucos brancos que mantinham o cabelo corrido, continuavam patrões e andavam em carros à manivela ou em jarretes puxadas por pretos. (KHOSA, 2013, p. 27)

Longe de perceber os propósitos políticos da empreitada cinematográfica na colônia, Lotasse é enredado pela tela gigante e pelas múltiplas formas de ver o mundo, de reconhecer o outro, sobretudo aquele que se esconde para além das águas do Índico. Por outro lado, por detrás da ilusão de esclarecimento e aprendizagem, pensamos, acompanhando as considerações de Theodor W. Adorno, que a referida personagem, juntamente com as massas que lotam a sala de cinema, atua como elemento-símbolo de passividade diante das negociações entre a indústria e o poder. Para Adorno, no célebre texto “A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”:

(...) a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço. (...) A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo da sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. (...) Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos dos seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 113-114)

O narrador do romance de Ungulani Ba Ka Khosa já havia sentenciado: “A grande globalização, sem a cruz e o chicote, marcava os primeiros passos.” Lotasse entrega-se com gosto a essa amizade de aço. Seu mundo é reconstruído no seu entorno. O problema é que, assim como os mais velhos da sua tradição de origem escolheram o mpepo para o



sacrifício, o destino escolhera o cinema Gil Vicente para desafiar a força da sétima arte. Um incêndio, provocado pela mesma tecnologia que sustenta a gigante tela, acaba com os sonhos do andarilho:

(...) Por entre os destroços da casa que assumira como sua, Lotasse sentiu, com a tarde a findar, o mundo da sua vida a cindir-se tal como as paredes exteriores laterais do cinema que se encontravam fendidas de alto a baixo. Sentiu que o mundo mudara de rumo! Só, completamente só, Lotasse abandonou o local quando as autoridades da cidade, já ao entrar da noite, se fizeram ao sinistro com ar pesaroso que só elas carregam desde que o poder fez a diferença no mundo. (KHOSA, 2013, p. 29)

A publicação da notícia nos fornece uma interessante forma de olhar para a tragédia: “Na manhã seguinte, segunda-feira, 2 de Novembro de 1931, o jornal Notícias, diário da manhã, grafava em título, na página 3: ‘O teatro Gil Vicente devorado por um incêndio’.” (KHOSA, 2013, p. 29). Outrora, mpepo fora devorado pelos homens, em nome dos ancestrais. Agora, o cinema é devorado pelo destino, acompanhado por uma modernidade mal gerida. Lotasse é vitimado pela aura mítica que envolve as relações de poder e que parece mantê-lo sempre num lugar sem lugar, um eterno deslocado. Podemos incorporar, aqui, as considerações do professor Alexandre Fernandez Vaz acerca dos discursos de Adorno, Horkheimer e Walter Benjamin que se dobram sobre a falácia da indústria cultural:

Se o mito é registro da repetição e do destino, mas também da natureza tornada objeto, é porque ele se afigura (...) como *sempre igual*, realização do sofrimento e da não liberdade, ou, para se dizer com Adorno, da *identidade* e do *estado falso*. (...) ‘Enquanto houver um só mendigo, ainda sobreviverá o mito’ [palavras de Adorno]. Na medida em que o sofrimento (somático, corporal) permanecer, ainda estaremos no contexto da não liberdade, de um esclarecimento ainda não esclarecido, da barbárie, mesmo que racionalmente instituída. (VAZ, 2006, p. 45)

O texto de Ba Ka Khosa transita por entre as várias realidades de Moçambique, esquadrihando os espaços da barbárie, sobretudo aquela “racionalmente instituída”. É assim que, num romance como *Entre memórias silenciadas*, encontramos o símbolo maior da degenerescência da ideia de Progresso: os famigerados campos de reeducação. Lugar de formação do “homem novo” – conhecedora soberania pátria e dos valores comunistas, após a Independência do jugo colonial – esses campos receberam todos os



elementos indesejáveis à construção de um novo país, livre de “vícios sociais”, sejam eles endógenos ou exógenos. Artistas, prostitutas, profissionais liberais, homossexuais, curandeiros, opositores do regime, todos são levados para “reaprender” a ser gente. O campo ressurgue na narrativa não como espaço de contato com a cultura ancestral, mas como o cárcere da diversidade, trazendo, junto ao precário cultivo da terra, um nauseante cheiro de morte. Todos são mendigos subjugados pelo mito do Progresso, sejam eles comandantes ou comandados.

Nesse cenário, destaca-se a figura do velho Tomás, o homem que traduz o limite entre a vida e a morte no campo:

(...) É o homem mais antigo do campo. O comandante há muito que o reformara das atividades obrigatórias do campo. E para ocupar o seu tempo vai pintando, nas palhotas dos mortos, cruces de tamanho e cores diferentes. A quantidade de mortos é tão elevada que as cruces se sobrepõem em configurações geométricas tão ou mais abstractas que as telas da nossa pintora Bertina Lopes. (KHOSA, 2013, p. 50)

34

O fazer do velho intriga a todos os recém-chegados ao campo, questionam a sua sanidade, mas Armando, outro narrador do mosaico de vozes que se insurgem na trama de Khosa, justifica a sua arte:

De princípio acharam-no louco, mas depressa se aperceberam que o único cemitério que tínhamos eram as casas; elas eram os nossos cenotáfios, porque os cadáveres, esses, iam a enterrar no milheiral. E por cada planta que despontava na infundável plantação, sabíamos que o húmus que a fazia crescer vinha dos nossos mortos. E não era raro, no decorrer das refeições, tentarmos adivinhar, num permanente jogo de incerteza e de alto exercício à memória que se definhava em muitos, se o sabor do milho assado ou cozido vinha da carne feita húmus do João ou Francisco ou José. E perdíamos horas, em grupos de amigos, discutindo o sabor que teríamos quando feitos estrume forçado. (KHOSA, 2013, p. 50)

Entre a morte anunciada e a vida que se mantém a partir dela, o velho Tomás cria para os seus companheiros um único espaço digno para a lembrança, para a valorização do indivíduo subjugado aos interesses da Pátria, cada vez mais “padrasta”. A ideia de massa manipulável e descartável é um dos motivos centrais da escrita khoseana. Para tentar burlar a homogeneização dos “mendigos” do novo discurso de poder, o velho Tomás recorre às potencialidades da terra, a fim de garimpar as cores necessárias (“...)



que faltavam à monotonia do verde e o castanho sob o azul do céu que se manchava, com frequência, da plúmbea cor anunciadora da chuva que caía pesada e abruptamente sobre as terras”. (KHOSA, 2013, p. 51). A arte que decora a morte, concedendo cores à vida que ainda resta traz de volta ao campo, por alguns instantes, a sua cosmogonia simbólica:

(...) Faz as tintas com as areias e os pincéis com casca de maçaroca ou ramo de árvore apropriada. Durante a manhã e parte da tarde, o velho passava de palhota em palhota, exercitando o seu talento de restaurador na precisão milimétrica que dava ao traço caracterizador da personalidade do defunto. (KHOSA, 2013, p. 51)

A referência à obra de Bertina Lopes, pintora moçambicana falecida em 2012, não é aleatória. Reconhecida internacionalmente pela intensidade de suas cores e pela abstração sobre a figuração do humano, Bertina parece imprimir em suas obras um bocado da angústia resultante da anulação do indivíduo em prol da coletividade, da homogeneização das vontades e das existências, fazendo do corpo de um a continuação do corpo do outro:

35



Sem Título. Óleo sobre cartolina. 94x72. 1960



A postura dos indivíduos retratados pela tinta de Bertina Lopes remete a uma súplica pungente e anônima. A aproximação entre os tons de vermelho, laranja e amarelo dão profundidade às perspectivas homogeneizantes, além de criar uma complementaridade entre os homens e a terra. As pinceladas em azul indicam a diferenciação mínima possível, marcada pelas vestes. Em meio à massa informe, descartável, suplicante, existe uma preocupação com a singularidade.

Entre os mundos destruídos de Lotasse e a construção, muito embora arruinada, do homem novo no campo do velho Tomás, *Entre memórias silenciadas* encontra na arte um lugar possível para o ser simplesmente ser.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. 7 ed. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Caminho, 1990.
- _____. *Orgia dos loucos*. Maputo: AEMO, 1990.
- _____. *Histórias de amor e espanto*. Maputo: s.e., 1999.
- _____. *No reino dos abutres*. Maputo: Imprensa Universitária, 2002.
- _____. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Texto Editores, 2008.
- _____. *Choriro*. Maputo: Alcance Editores, 2009.
- _____. *O rei mocho*. Maputo: Alcance Editores, 2012.
- _____. *Entre memórias silenciadas*. Maputo: Alcance Editores, 2013.
- VAZ, Alexandre Fernandez. Memória e progresso: sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In: SOARES, Carmen (org.). *Corpo e História*. 3 ed. Campinas: Autores Associados, 2006, pp. 43-60.

ⁱ Sobre esse processo “crítico” de reescrita ficcional inerente à própria obra khoseana, fiz alguns apontamentos no texto intitulado “Das certezas às indagações: Ungulani Ba Ka Khosa entre abutres e silêncios”, apresentado no IX Encontro do NEPA – UFF/2015.