

A encenação da memória como ato de imaginação (re)criador da identidade cultural moçambicana em *Palestra para um morto*, de Suleiman Cassamo

Cleonice Aparecida Machado de Freitas*

RESUMO

O artigo propõe uma leitura do romance *Palestra para um morto*, de Suleiman Cassamo, que privilegia a encenação da memória como ato de imaginação (re)criador da identidade cultural moçambicana. Preliminarmente, retoma a noção do ser humano como “espécie fabuladora”, e sua capacidade de se deslocar ao passado e ao futuro por meio de narrativas. Em momento posterior, aborda como as ficções ajudam-nos na criação do eu e qual é o papel da memória nessa elaboração. Entrando enfim no romance, analisa algumas estratégias de encenação presentes na obra, a saber: a escolha narrativa de manter duas cenas enunciativas na construção do romance, uma fixa e outra móvel, ambas, porém, regidas pelo narrador. Em seguida, aborda o mito bíblico da Criação para tratar da associação entre forma e conteúdo no romance, destacando a função do número sete na composição da obra. Na sequência, faz uma discussão sobre memória oficial e memória coletiva para compreender quais memórias são encenadas no livro. Por fim, retoma, ciclo a ciclo, o modo a partir do qual a encenação da memória dá-se no romance estudado.

*Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-MG. <https://orcid.org/0000-0002-7740-3401>

Nesse ponto, defende-se que a identidade cultural moçambicana pode ser mais bem trabalhada se as memórias dos dois períodos de guerra – colonial e civil – pelos quais o país passou, forem narradas e, a partir dessa estratégia, ressignificadas e recriadas.

Palavras-chave: Literatura moçambicana; memória; identidade cultural; encenação; Suleiman Cassamo.

The staging of memory as an imaginative act of (re)creating Mozambican cultural identity in *Palestra para um morto*, by Suleiman Cassamo

Abstract

The article proposes a reading of the novel *Palestra para um morto*, by Suleiman Cassamo, focusing on the staging of memory as an act of imagination that (re)creates Mozambican cultural identity. Initially, it revisits the idea of the human being as a “fabulating species” and its ability to move between past and future through narratives. Later on, it examines how fiction contributes to the construction of the self, and the role of memory in this process. Turning to the novel itself, the analysis explores certain staging strategies employed in the work, namely: the narrative choice to maintain two enunciative scenes in the novel’s structure—one fixed and the other mobile—both, however, controlled by the narrator. Next, it addresses the biblical myth of Creation to investigate the relationship between form and content in the novel, emphasizing the role of the number seven in its composition. Subsequently, it delves into the concepts of official memory and collective memory to determine which memories are staged in the book. Finally, it revisits, cycle by cycle, how the staging of memory unfolds in the novel. At this point, it argues that Mozambican cultural identity can be more effectively explored if the memories of the country’s two war periods—colonial and civil—are narrated and, through this approach, reinterpreted and reimagined.

Keywords: Mozambican literature; memory; cultural identity; staging; Suleiman Cassamo.

Recebido em: 18/03/2025 /Aceito em 19/10/2025

Introdução

Podemos dizer, amparados por Huston (2010), que dotar o real de sentido é uma prerrogativa humana. A autora também nos define como espécie fabuladora, isto é, uma espécie que, por meio da narratividade, desloca-se para o passado e projeta-se para o futuro. Em outras palavras, Huston acredita que os seres humanos, na busca de sentido para o real, são capazes de sentir nostalgia, ao recordarem o passado, e esperança, ao pensarem no porvir. Isso é possível porque a construção das ficções e de nossa própria constituição enquanto sujeitos elabora-se desde um processo ininterrupto de permuta no qual “penetrando no nosso cérebro, as ficções o formam e o transformam. [Assim,] mais do que nós as fabricamos, elas nos fabricam – arranjam para cada um de nós, ao longo dos nossos primeiros anos de vida, um *ego*” (Huston, 2010, p. 23).

A construção do *ego* começa no dia de nosso nascimento e perdura por toda a vida, uma vez que “tornar-se um eu – ou melhor, confeccionar-se um ego – é ativar, a partir de um dado contexto familiar e cultural, sempre particular, o mecanismo da narração” (Huston, 2010, p. 23). Como nosso cérebro atua por intermédio da fabulação, estamos em constante processo de (re) constituição. Esse ativar da narração como processo criador do eu tem estreita relação com a memória, pois, de certo modo, esta, também uma ficção, serve de borracha no processo de elaborar o eu. Diz Huston (2010) que a memória apaga o que impediria a conservação do *ego*. Assim, ao dizer que a memória é uma ficção, ressaltamos sua característica de “passa[r] o tempo todo ordenando, associando, articulando, selecionando, excluindo, esquecendo, ou seja, construindo, fabulando” (Huston, 2010, p. 23).

Nesse ponto, é válido dizer que a tentativa de dar sentido ao real por meio de narrativas — a constituição do eu — e os atos criadores da memória são processos relativos “à experiência subjetiva dos sujeitos que se colocam e se situam na e pela linguagem” (Benveniste, 2006, p. 68). Isso se dá, ensina-nos ainda Benveniste (2006), no exercício da linguagem, isto é, no ato de discurso, a pessoa se coloca em sua individualidade, institui-se eu por oposição a um tu e ele. Aliando os estudos de Huston aos do linguista, pode-se dizer que a pessoa que fala numa determinada circunstância de enunciação sempre ocupará o espaço textual do eu. Este eu que, por sua vez, é uma ficção, ativada pela memória, no discurso. Vale ressaltar porém que, fora dele, Benveniste considera o pronome uma forma vazia sem conexão com nenhum conceito ou objeto, já que “recebe sua realidade e substância somente no discurso” (Benveniste, 2006, p. 69). Embora, investidos do eu pelo exercício da língua, possamos evocar o passado e, em prospecção, mirar o futuro, o tempo da fala é sempre o presente, isto é, a ordenação do tempo feita pela língua se dá na instância do discurso, no agora, no momento da enunciação. É a partir desse lugar que o eu relata a sua percepção do tempo. Esta não segue uma linha cronológica, mas sim a ideia de significação, o quanto a experiência significou para o sujeito. Isso define sua duração para ele nos arranjos (re) feitos pelos atos de imaginação da memória.

Com isso em mente, far-se-á, neste trabalho¹, uma leitura do romance *Palestra para um morto*, de Suleiman Cassamo, que aponte a encenação da memória como ato de imaginação (re) criador da identidade cultural moçambicana. Para isso, estudam-

¹ Este artigo tem como base parte do primeiro e do quarto capítulos da minha dissertação de mestrado, intitulada “A encenação da identidade cultural moçambicana em *Palestra para um morto*, de Suleiman Cassamo”, disponível em: https://bib.pucminas.br/teses/Letras_CleoniceAparecidaMachadoDeFreitas_1323.pdf.

se de início algumas estratégias de encenação usadas na obra, em especial as de duas cenas enunciativas. A seguir, aborda-se o mito da Criação para tratar da associação entre forma e conteúdo no romance, destacando a função do número sete em sua composição. Por fim, discutem-se a memória oficial e a memória coletiva para compreender quais memórias são encenadas no livro em comento e aborda-se, passando pelos sete capítulos da obra, o modo a partir do qual a encenação da memória dá-se no romance. Nesse ponto, defende-se que a identidade cultural moçambicana pode ser mais bem trabalhada se as memórias dos períodos de guerra — colonial e civil — pelos quais o país passou, forem narradas e, a partir dessa estratégia, ressignificadas.

O cenário da memória

Em *Palestra para um morto*, de Cassamo, das palavras, que são o adubo do romance, temos um narrador que surge do centro do texto, de igual modo que o morto para quem ele palestra surge do chão, para orquestrar seus medos, contradições e lembranças, em duas cenas enunciativas que percorrem o livro. Essas duas cenas não são independentes; uma puxa a outra para o texto, como que numa estrutura de encaixe; assim como o narrador ter encontrado o morto insepulto rege a sua vida. Para relatar seu encontro com o morto, o narrador reelabora, numa cena enunciativa que remete ao passado, memórias concernentes àquele episódio.

No que tange às cenas enunciativas de relevo no romance, uma é fixa: a que transcorre no presente e em que o narrador se dirige diretamente ao morto, por meio de questionamentos, como o momento em que indaga ao morto o porquê deste não

ter saído da toca onde se escondia e na qual, provavelmente, fora vítima de um comboio:

A toca driblou raízes, cabriolou, avançou, até que, um dia, forçaste o teco do túnel e cabeceaste o ar.

Os animais esperavam ver-te a correr, lançado, não diria na imensidão da noite, no vazio da liberdade. Nada. Tipo caranguejo, às arrecuas, sumiste outra vez, no chão.

Medo da responsabilidade da liberdade? Pena de abandonar tão suado buraco? Escolha de ser acuado que fugitivo? Ou o hábito de toupeira? Ou nem hábito, nem nada?

Mas continuavas a espiar no bambu. Sempre o cipaio, cada vez e cada vez mais. Fie-da-mãe: estava escrito assim, o gajo a vigiar-te e, tu, a apodreceres tocaiado com essa medonha ferida trazida, ou foi uma bala na hora de te escapulires? do chibalo. A apodrecer, quando tinhas o túnel... (Cassamo, 1999, p. 30).

A outra cena enunciativa remete ao passado e altera-se a cada novo ciclo/capítulo² em que são introduzidas outras personagens na obra, o que assegura certa ideia de movimento da narrativa. Na segunda cena enunciativa, temos por exemplo a introdução da personagem Biana, o que ocorre no quinto ciclo: “Tinha uma mulher no meio do destino, no meio do destino havia uma mulher”. Biana é a mulher por quem o narrador nutrira um amor desde a época em que fora pastor de cabras até quando se enterra com o morto, no sétimo ciclo do romance. Ao lançar mão dessa cena enunciativa, que remete ao passado, o narrador busca articulá-la com a cena presente, ou seja, com o fato de que,

² No livro em análise, os capítulos são denominados “ciclos”. Por este motivo, neste trabalho, utilizar-se-á de ambos os termos para se referir às divisões internas do romance.

mesmo após conquistar a independência, Moçambique ainda é um país dominado pela recapitulação de práticas de exploração advindas do processo colonial.

Em relação ao morto, o narrador não está em movimento porque ambos estão juntos. Porém, em relação à narrativa, de modo geral, o narrador está em constante peregrinação. Ele se desloca da cena em que se encontra com o morto para as cenas passadas de sua vida, durante todo o trajeto. Nesse percurso, não somos apresentados, pelo narrador, a um passado absoluto, mas a um passado revisitado. Tal lembrança do passado cumpre o papel de transpor, para o mundo ficcional, dados que nos remetem à realidade moçambicana. Assim, o próprio fato de o narrador pautar-se na incerteza da veracidade do que narra salienta o ato de lembrar, de recordar. Contar uma história envolve, concomitantemente, o ato de lembrar e de criar. É o que vemos, por exemplo, no terceiro ciclo do romance. Nele o narrador nos alerta sobre sua incerteza em relação àquilo que conta ao inserir um episódio que ganha relevo na segunda cena enunciativa, na qual relata a história de Júlio Queface, um morto que encontrou enquanto fugia por ter perdido as cabras de seu tio:

A ndjinga furava a noite. Por pouco, íamos contra uma banda de cactos. Corríamos mais do que a luz do nosso próprio farol. A terra escurecida semeada de pirilampos, ou seriam estrelas?, corria, lá em baixo, e nós, muito acima da esponjosa substância da noite, talvez já em outra galáxia, quem sabe, indo, indo e indo.

A bem dizer, não estou, até hoje, de todo, certo dessa aventureira boleia. Pode ser que sonhei. Mas terei de conceder em que o alado pedalador me contaminou o sono. Pois, um buraco no entendimento, e dou comigo

frente a um olho de fogo no ventre de um restolho. Fibra a fibra, as línguas do lume foram subindo, pedindo lascas, lenha, troncos, subindo. (Cassamo, 1999, p. 39).

Não temos no romance o passado absoluto, imutável, das antigas epopeias; temos um passado lembrado, sonhado e – por que não? – criado. Na perspectiva de que “palavras criam coisas” (Vansina, 1982, p. 157), Cassamo cria seu texto, nos moldes de uma palestra, como tentativa de recriar uma situação de oralidade em que busca cantar não os feitos dos heróis épicos, mas sim o processo de constituição da nação Moçambicana, que se faz desde o degustar do “sabor do ronga de Pháti” (Cassamo, 1999, p. 70) até o enterro do narrador e do morto, que faz com que o narrador encontre a “verdadeira escada do céu” (Cassamo, 1999, p. 95). Esse é um processo doloroso, que passa não só pelo sonhar uma nação, mas também pelo enterrar um passado que desconsiderava a existência dessa nação. Assim, quando o narrador, no sétimo ciclo, fala sobre a morte e insulta o morto, podemos associar tal fato a uma tentativa de enterrar um passado colonial para que, a partir daí, possa nascer uma nação.

A morte é uma cooperativa. Hoje, sou eu; amanhã, és tu. A maior cooperativa que se conhece. Uma lágrima, uma quota. Este invento é o fim da cooperativa. O fim, entendes? Acabou. Cada um passa a enterrar-se a si próprio. Assim, nunca mais o teu caso, de impotente incógnito insepulto. Se te insultei? Repito: impotente; repito: incógnito; repito: insepulto. E longe de retirar, reitero. Ao peso duma palavra, acrescento o da outra. Para prostrar-te de uma vez por todas. Se insultar não compensa, não deixava de ser justo chamar-te qualquer coisa feia da tua mãe, e de igual envergadura do teu pai, carga no fardo, merecida canga. Pois, cuspiste na minha sina, e a minha vida não vingou. Era de todo o direito. (Cassamo, 1999, p. 88-89).

Nessa perspectiva, de um romance que encena a constituição de uma nação, é útil voltar-se à própria estruturação do romance. Sua divisão em sete ciclos remete à crença de que “a alma dos mortos permanece junto ao túmulo durante sete dias” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 829). Se a simbologia do sete for transposta ao âmbito literário, notaremos que a alma do morto permanece junto do narrador e impressa no texto durante sete ciclos. Dentre a miríada de sentidos atribuídos ao número sete, destaca-se também o que respeita ao mito da Criação, relatado no livro de Gênesis:

Inicialmente observou-se que o sete é o número da conclusão cíclica e da sua renovação. Tendo criado o mundo em seis dias, no sétimo Deus descansou e fez dele um dia santo: portanto, o sabá não é realmente um repouso exterior à criação, mas o seu coroamento, a sua conclusão na perfeição. (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 827).

Numa perspectiva de criação literária, os sete ciclos ou capítulos do romance podem ser lidos como uma tentativa de Cassamo de um texto que, em sua finitude – o sétimo ciclo –, encerre, na ficção, a passagem de Moçambique de um período colonial para um período pós-independência. Assim, o último ciclo do livro, intitulado “A escada do céu”, significaria não apenas a ascensão do incógnito morto e do narrador, mas também a passagem do país africano da condição de colônia portuguesa à condição de nação.

Elevador a pairar no buraco da mina de ouro do John do início do século, girafa truncada esbatida no luar, geringonça de pau no véu de cacimbo, esguio cabeçudo quadrúpede, caixa de líquidas arestas em cima de patas de cavalo, quase assim quase assado, sabe-se lá se bicho ou engenho ou o que era aquilo.

Provido dessa riqueza da estranheza de mais parecer do que ser, imóvel, isso sim, mas só de posição. Pois, era mutação constante, coisas na coisa. Como estar à janela do olho de um camaleão, e as imagens se revezassem cada vez que ele fecha e abre a comporta do olho. Ademais, o entendimento, mais lento que o revezamento, escorregadio. Tipo sapo a escapular-se da boca duma cobra, eu que te trinco, eu que pulo, e mudo, a presa a virar outro batráquio a cada investida do predador. (Cassamo, 1999, p. 79).

Ainda à luz da simbologia do sete, é possível ler o sétimo capítulo como o lugar, no texto, em que mais claramente se articula a presença da vida, representada pelo narrador, e a da morte, pelo incógnito morto. Ao enterrar-se com o morto, o narrador simbolizaria que essas duas instâncias são indissociáveis. Sabe-se que

na África, também o sete é um símbolo de perfeição e de unidade. Para os dogons, como o sete é a soma de 4, símbolo da feminilidade, com 3, símbolo da masculinidade, ele representa a perfeição humana (GRIE). Os dogons consideram o número 7 o símbolo da união dos contrários, da resolução do dualismo, portanto, símbolo de unicidade e, por isso, de perfeição. Mas esta união dos contrários – que inclui a dos sexos – é também símbolo de fecundação. (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 830).

Assim, no sétimo ciclo, tem-se a sugestão da resolução do dualismo que percorre a narrativa: um vivo que falou a um morto durante seis ciclos agora se une a ele. E as palavras dessa palestra, semeadas ao longo dos ciclos, fecundaram o texto escrito, para que um romance fosse gerado.

As flutuações da memória

Em *Palestra para um morto*, ao recuperar e criar suas memórias – que são também memórias de Moçambique –, o narrador busca recuperar sua identidade e um conhecimento mais profundo de si e do seu mundo, porque a memória, além de consolidar o sentimento identitário, é fator essencial para que se possa organizar o conhecimento acerca de algo externo a si e conferir-lhe sentido.

A memória organiza “os traços do passado em função dos engajamentos do presente e logo por demandas do futuro”, [por isso] devemos ver nela menos “uma função de conservação automática investida por uma consciência sobreposta” do que um modo essencial da consciência mesma, o que caracteriza a interioridade das condutas. A lembrança não “contém” a consciência, mas a evidencia e manifesta, é a “consciência mesma que experimenta no presente a dimensão do seu passado”. (Candau, 2011, p. 63).

Sob esse viés, a noção de memória dá-se no trânsito entre passado, presente e futuro, o que reforça que a memória seja um artigo caro às forças sociais que disputam o poder:

tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (Le Goff, 1990, p. 368).

Historicamente, percebe-se que a memória oficial recalca a memória individual porque há a necessidade, por parte dos governos, de criar uma memória que sustente um ideal político o menos manchado possível. Para isso, busca-se, muitas

vezes, justificar atrocidades tentando imprimir, na memória coletiva, a necessidade desses atos para atingir um bem maior. Esse trabalho de construção da memória comum parece ser o adotado por governos totalitaristas e países colonizadores ao longo dos anos. E um ranço desse modo de lidar com as memórias pode permanecer mesmo depois que um país se livra do regime totalitário e, no caso dos países colonizados, depois que conquistam sua independência. No primeiro caso, podemos citar, conforme Pollak (1989), o caso do Leste Europeu, que teve dificuldades para rearticular o processo de construção da memória de modo a promover uma “desestalinização” depois que Stálin foi destituído. A imagem de um Stálin “pai dos pobres” ficou tão impressa no imaginário popular que custou às pessoas para retirar-lhe a condição de mito.

No caso dos países que já foram colônias, às vezes acontece de terem sido tão marcados pelo processo de colonização que a memória oficial vigente no período colonial os estigmatiza a ponto de, já no pós-independência, reiterarem práticas coloniais. Inicialmente, entende-se, neste trabalho, a memória oficial como pertencente a Portugal, país que colonizou Moçambique. Porém, lembra-se que, mais tarde, no pós-independência, a elite moçambicana que à época detinha o poder também buscou a instauração de uma memória oficial, desta vez definida a partir das ações da Frente de Libertação de Moçambique — Frelimo — em seu ideário de modernizar o país abrindo mão das tradições moçambicanas e, não raro, prejudicando o processo de construção da subjetividade dos indivíduos desse país.

Dentre os artifícios usados pelos europeus, no processo colonial, para submeter os africanos à exploração, estava o de exaltar as práticas culturais portuguesas e, mais que isso,

tentar convencer os moçambicanos de que deveriam adotar tais práticas porque eram as “certas”. Desse processo, as memórias moçambicanas propriamente ditas não saíram ilesas. Foram recalçadas, abafadas, já que Portugal tencionava um apagamento das memórias sociais e culturais nativas de Moçambique para que não interferissem nas negociações a partir das quais se desejava moldar a memória oficial portuguesa, que deveria ser adotada pela colônia como a única. Nessa conjuntura, não só a memória social de Moçambique foi afetada como também a memória individual de seus habitantes.

Nesse ponto, é importante atentar para que o processo de construção da memória é, por sua vez, um processo gradual, marcado pelas escolhas de cada indivíduo, pois a memória é seletiva:

a memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. (Pollak, 1992, p. 4).

Quando falamos de memória herdada, somos de imediato levados à noção de que ela seja, em todos os níveis, um fenômeno construído social e individualmente. E há, neste trabalho, o que se poderia chamar de uma ligação entre a memória e o sentimento de identidade.

Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também

para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (Pollak, 1992, p. 5).

Vale lembrar, contudo, que a identidade individual não se constitui sem que se possa levar em consideração a existência do outro. A alteridade não pode ser desconsiderada nesse processo porque

se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com os outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. (Pollak, 1992, p. 5).

Esse processo de negociação da identidade, quando se trata de pessoas que vivem em países que foram colonizados, ainda enfrenta outro problema: é complicado definir-se, identitariamente em relação a um país que encontra, ele próprio, dificuldades para se definir, para firmar uma imagem identitária e delimitar sua expressão sociocultural. Além disso, ainda há, no processo de construção da identidade, o embate entre a memória coletiva – para o propósito deste trabalho, referimo-nos de modo específico à memória oficial – e as memórias individuais.

Há certa recusa, mesmo que inconsciente, do indivíduo em moldar sua identidade conforme o postulado pela memória oficial, imposta pelo país responsável por uma infinidade de

eventos ruins que aconteceram no seu país nativo. No caso do narrador nesse romance, percebe-se a sugestão de uma dupla recusa: a da memória oficial imposta por Portugal, durante o período colonial, e a da memória oficial imposta pela ditadura da Frelimo, a qual, inicialmente, fora criada para lutar pela independência moçambicana, mas que, depois de conquistado esse objetivo, acabou rumando por ideais tão prejudiciais a Moçambique quanto os dos portugueses, levando o país a uma guerra civil.

A respeito do período de guerras vivido por Moçambique, que compreende o período colonial e a guerra civil que se seguiu à independência, Macêdo e Maquêa (2007) observam que, após a conquista da independência, as utopias que impulsionaram as lutas de libertação nacional cederam lugar a disputas políticas pelo poder entre forças opostas. Nesse cenário, tem-se, então, conforme as autoras, uma guerra travada entre o governo da Frelimo e seus opositores da Frente de Libertação de Moçambique – Renamo.

Face ao exposto, considerando que “o estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história” (Le Goff, 1990, p. 422), objetiva-se, partindo das reminiscências do narrador de *Palestra para um morto*, de Cassamo, fazer uma leitura da memória social e cultural de Moçambique que privilegie não a memória oficial, mas a recalcada, a memória silenciada que pode ser aludida, no romance, pela presença do morto para quem o narrador palestra.

Representações do passado: narrativas de identidade

Ao recuperar, nos sete ciclos ou capítulos do romance, fragmentos de memória, o narrador pode intentar encenar uma proposta de apresentação das flutuações da memória na construção de sua identidade e da identidade moçambicana.

No primeiro capítulo – “A incrível ascensão de um estranho rebento humano, ao encontro da aura solar” –, o narrador recupera a memória de quando encontrara o morto, e também tenta situar geograficamente, pela encenação, a terra em que se passa a narrativa. Assim, quando o morto surge do chão, emerge junto com ele para o texto, “na mesma respiração” (Cassamo, 1999, p. 19), uma plethora de “árvores, chagas e pântanos no chão do vale, bichos subentendidos no aconchego da mata, bichinhos do calor a incandescer o ar, céu redondo e azul” (Cassamo, 1999, p. 19). No tempo da enunciação, o narrador questiona o morto sobre esse evento, que se dera muito antes de quando foi narrado, o que, aliado aos artifícios criativos usados para conjugar texto e imagens por ele (re)inventadas, o classifica como memória encenada: “Homem, quem eras tu nessa tarde perdida, a crescer do mesmo lugar do chão como um estranho rebento, como nunca crescem os cogumelos?” (Cassamo, 1999, p. 19-20).

Esse ciclo é construído intercalando o detalhamento da aparição do morto e a caracterização, teatralizada, do povoado. Ao mesmo tempo em que expõe a maneira de andar do morto, o narrador encena traços das atividades diárias das pessoas que vivem no povoado:

um pouco e outro pouco, o tronco de fora, e o pequeno alongando o pescoço, espiando, a calar-lhe fundo a titânica ascensão, à espera de perguntas cheias de

cansaços, pois quererias saber do caminho de Pháti, afinal isso é como pedir água, coisa de viajante.

Pháti, pela maneira que andas, como se tivesses os pés cheios de matequenha, fica a dois dias e duas noites. Indo assim, de cara para o vento. É a tua cabra que se perdeu? Então, andaste em vão. Aqui não, estes são domésticos do meu tio. Disseste vaca? Vá ver nos bois do Uíngé, descendo e seguindo o rio. É procurar sossegado que aqui não se come coisa de dono. Mas se procuras o povoado, não percebo como é que passaste por ele. Além de cego, precisavas de ser surdo. Pois, mesmo daqui se ouve o pilão, o riso das mulheres no poço, os remos contra a água, o vozerio dos pescadores que estendem a rede com a linha da ondulação fluida nos testículos, porque aqui, creio que na vossa terra há-de ser o mesmo, cada um faz pela vida. (Cassamo, 1999, p.20).

Dentre as funções do pilão, destaca-se a de separar grãos de cascas. O ato de pilar se parece com o trabalho de seleção da memória que é feito nos sete ciclos do livro pelo narrador. Ele recolhe episódios essenciais para, por meio da imaginação, recriar sua própria identidade e, por extensão, recriar a identidade cultural de Moçambique.

No segundo ciclo do romance – “Eventual explicação do morto incógnito” –, o narrador relata que, quando o cadáver do morto apareceu, ninguém solicitou o corpo, o que fez que o Padre ficasse intrigado e perguntasse a quem pertencia o morto.

Mas o Padre não se cansava. O morto? É de Deus, diriam. Mas, nada. Todos olhavam para mim. A palavra, disseram, é do rapaz. Ele que o achou, coisa de três dias. Se ainda não lhe demos enterro, como manda a Sagrada Escritura, foi do susto do comboio, que parou a terra. Só ouvimos o barulho de um desconhecido animal. Não passou tempo. Bufa-que-bufa, bufa-que-bufa, o

Makalanhana subiu na terra. Pelo que foi daí, Padre, do susto, o nosso pecado. A gente também espera ouvir do rapaz.

O pequeno pastor de cabras olhou para ti, embaraçado. E tu estavas na chacota, o sorriso rangido e duro. Olhando a areia fresca da cova, o rapaz disse, visionário:

— Foi o Comboio.

Mas já o Padre se embravecia. Que o pequeno não só não devia falar como até devia ser poupado do espetáculo da morte. (Cassamo, 1999, p. 28).

O pastor de cabras citado no trecho anterior era o narrador. Neste capítulo, ele encena não só a lembrança da inabilidade das pessoas ao lidarem com o cadáver, mas também o fato dele mesmo, narrador, não ter o direito de opinar. Quando tenta teorizar sobre o porquê da morte do cadáver que havia encontrado, é repreendido pelo Padre, que lhe diz que ele deveria ser poupado de falar sobre coisas relacionadas à morte.

Enquanto isso, o morto estava “na chacota, o sorriso rangido e duro”. O sorriso do morto, aí, parece um tanto quanto irônico. Naquela situação em que os vivos estavam tensos, preocupados em encontrar quem soubesse a quem pertencia o cadáver, ele sorria. A dúvida instaurada pela falta de um dono para o cadáver parece ser o motivo do sorriso entrevisto em seu rosto. Assim, da mesma forma que o morto vaga sem rumo à procura de Pháti, impossibilitado de encontrar seu destino na cidade, também o seu corpo encontra-se à deriva. Se o perambular sem rumo do morto evidencia a impossibilidade de estabelecer relações de pertencimento no espaço por ele percorrido, o sorriso em seu

rosto sinaliza essa mesma evidência – embora o narrador, ao que parece, não se dê conta disso.

Nessa perspectiva, o sorriso rangido e duro no rosto do morto pode ser lido como uma “ironia dramática”, resultante da disparidade entre a compreensão que as pessoas do lugar têm, de que o corpo pertence ao pastor, e a incapacidade deste de reconhecer-se na situação de dono do corpo que a comunidade lhe impõe. Em Morgado encontra-se a seguinte explicação para a ironia dramática:

a verdadeira ironia dramática provém da cumplicidade que, em determinado momento, se estabelece entre um personagem ou um grupo de personagens e o público, ou seja, a ironia dramática resulta do jogo feito entre o que o público sabe sobre uma personagem ou situação e o desconhecimento desta personagem ou personagens dessas mesmas situações ou factos. [...] Mas o que verdadeiramente dá sentido à ironia dramática e lhe transmite um carácter cómico/trágico é a identificação que existe entre o público e o personagem, o facto de sentirmos que poderia ser cada um de nós a viver aquela determinada situação. (Morgado, 2009).

Dessa incompreensão do pastor, portanto, é que parece rir-se o morto. Se lembrarmos que o morto acompanha o narrador por toda a vida, desde o seu encontro, compreenderemos também nós, leitores, o sorriso do morto. Mais ainda: se lembrarmos que nesse encontro o morto emerge do chão trazendo consigo a terra moçambicana, como já sugerido, poderemos pensar que não apenas o morto continua ao lado do narrador como um fantasma, mas que também a terra que ele traz consigo persegue o narrador de maneira fantasmática. O sorriso no rosto do morto põe em jogo uma questão: se o morto busca Pháti como quem busca

uma tradição moçambicana suprimida pelas guerras colonial e civil, é essa mesma tradição que sua presença fantasmática perto do pastor lhe imporá. Mas disso o pastor ainda não tem consciência quando, ainda garoto, depara-se com o morto. Essa consciência só lhe virá ao longo da vida, enquanto atravessa um país marcado por escombros e ruínas deixados pelas guerras e evidenciados nos próximos ciclos do romance.

No terceiro ciclo – “A estória de um morto indômito pela boca do próprio” –, vemos que, depois de perder as cabras do tio, ao ter se assustado com o cadáver, o narrador fugiu para a cidade. Nesse percurso, ele encontra-se com o morto Júlio Queface. Este, por mais que trabalhasse, via que “o dinheiro duro de ganhar, orgulhosos engatadores perdulários, dissolviam-se como o sal” (Cassamo, 1999, p. 40). Foi quando decidiu dar vazão à sua paixão pelos pássaros e partiu para conhecer novos lugares. Entretanto, não conseguiu viver o bastante para transitar por todos os lugares que desejava, pois o vitimou “uma facada mortal dum fie-da-mãe dum tsotsi, olha, aqui, no coração” (Cassamo, 1999, p. 42). Sabe-se que *tsotsi* é uma palavra ronga que significa “bandido, criminoso”. Ao recuperar esse episódio, o narrador sinaliza para um problema que assola Moçambique no pós-independência, em razão dos períodos de guerra já citados: a desvalorização da vida. Sabemos que na luta pela independência do país houve inúmeras mortes; entretanto, aquelas mortes eram, de certa forma, um sacrifício por uma causa, a liberdade. Por outro lado, a morte do personagem Júlio Queface alegoriza uma morte injustificável, decorrente da instalação de um estado de violência típico de espaços politicamente desorganizados.

No quarto capítulo do livro – “De como a viúva resistiu à inexorável combustão do tempo, jogando ntchua com o filho

paralítico até o jogo raiar pelo incesto” –, o narrador vai até a casa da viúva do morto e a encontra junto com o filho. Conforme relatado, o morto nem chegou a conhecer o filho, como se pode perceber no trecho: “o mais que posso, agora, já que terás deixado grávida a Canguéia, é partilhar contigo a memória que guardo de Malaquias” (Cassamo, 1999, p. 48).

O narrador gasta um tempo maior descrevendo o dia a dia do filho e da esposa do morto:

isto eu vi com os próprios olhos. Posso dizer com perdoável exagero que Canguéia seguiu mudando-lhe as fraldas quando já tinha pelos brancos. Terá sido esta a razão por que não mais teve homem, de como manteve a sua castidade de viúva. Terá sido esta. Não por respeito pela tua memória. Essa disciplina de freira, foi da moléstia do filho.

E, sem querer ofender-te, arrisco mais: Canguéia tinha ciúmes. Não fosse a sombra da mãe a atrapalhar, Malaquias era nas mulheres mais que esses engatadores de meia tigela, abotoados de ouro falso, o cabelo cheio de brilhantina. Ela dava amiúde com cartas, bordados, amendoim torrado, lencinhos e pulseiras de alumínio.

— Quem são que querem matar o meu filho?

Pode parecer, com isto, que Malaquias era para a mãe tua imagem e saudosa lembrança. Esquece. Canguéia nunca te mencionou. Nem sequer para colorir a sua refinada verborreia. (Cassamo, 1999, p.48).

Conforme a leitura que o narrador fez do que viu na casa, a esposa e o filho mantinham uma relação incestuosa. É sintomático que as lembranças que o morto suscita no narrador sejam um tanto polêmicas. E talvez seja porque o corpo instigue

um debate sobre diversas situações delicadas relacionadas a Moçambique que ninguém reclamou o cadáver. Por outro lado, o narrador reclama essas memórias para a sua palestra.

O único capítulo do romance em que o narrador recupera uma memória da qual o morto, de alguma forma, não se faz presente, é o quinto – “Tinha uma mulher no meio do destino, no meio do destino havia uma mulher”. Nele, o narrador fala sobre Biana, uma mulher por quem se apaixonara quando ainda era um pastor de cabras, mas com a qual não pôde ter um relacionamento. Em um primeiro momento, o narrador não pôde se relacionar com a mulher porque ela era mantida como “posse” do pai, que tinha uma relação incestuosa com ela e, mais tarde, porque, mediante negócio com o pai dela, o tio do pastor acabou tomando-a por esposa. A relação de Biana com o pai e o tio do pastor evidenciam a dialética da colonização, marcando um lugar de submissão da personagem feminina que alegoriza a herança de exploração da terra assumida pelos próprios moçambicanos no pós-independência.

No sexto capítulo do livro – “Acolhido debaixo do tecto do ex-pastor de cabras, bem servido tudo, eis que um estranho vindo da chuva cospe no prato” –, o narrador e a esposa, num certo dia chuvoso, hospedam um homem faminto e cansado. Depois, esse homem rouba os poucos bens que o casal conseguira juntar em vinte e nove anos. Quando o homem finalmente saiu,

marido e mulher fomos até à porta, sabendo que tudo aquilo não passava de um mau sonho. E mais: tive a grata ilusão de que não eram nossos bens que iam embora, mas o teu fêretro, na carroça. Mesmo quando o vulto do homem mais o burro e mais a carroça abarrotada subiram na neblina, até ao Dia de São Nunca. (Cassamo, 1999, p. 73).

O narrador queria que, em vez de seus bens, o homem tivesse levado o cadáver do morto, que o perseguia desde a juventude. Contudo, o fato de o cadáver ainda permanecer por perto do narrador mostra que as memórias a que seu corpo aludia não podiam simplesmente ir embora; precisavam ser postas em cena, para, então, se organizarem.

O sétimo e último ciclo – “A escada do céu” – é o de maior extensão. Nele, o narrador chega à conclusão de que, para livrar-se do cadáver do morto, teria de se enterrar junto com ele. O ciclo tem como foco as reflexões do narrador acerca do fato de sua vida ter adquirido novos moldes a partir do seu encontro com o morto, como se pode perceber quando o narrador encena uma pretensa tentativa de diálogo com o morto sobre o projeto de enterrá-lo:

mas eis que uma sombra se espraia. Furtiva, em esparramado avanço. Avulsa, sem donde nem dono. Não era difícil de concluir: não perdes a hora. Ardiloso mentor de toda a tribulância da minha vida, tu. De facto, outra coisa não podias já ser, senão sombra, vergada ao golpe da luz terminal. Olheiro, espiando de longe os trabalhos, mirone da minha azáfama, pacientaste. Veja que só nasci de verdade no dia do teu fantasma. Agora, ali estavas, de novo, exacto que nem relógio suíço. (Cassamo, 1999, p. 87-88).

Assim como relógio marca as horas, o morto demarcou os caminhos pelos quais o narrador, ex-pastor de cabras, passou desde seu encontro com ele. Pode-se dizer que o morto funciona como um “relógio” no decorrer do romance, uma vez que a noção de tempo é apresentada, em todos os sete ciclos, tendo em mente a dinâmica do antes e depois do encontro entre narrador e morto.

O morto estar de algum modo presente em quase todas as memórias descritas pelo narrador aponta para a noção de que, assim como a identidade de um “eu” é constituída em relação a um “tu”, as memórias de um indivíduo se constituem e se organizam em relação a um “outro”. Afinal,

ninguém se recorda exclusivamente de si mesmo, e a exigência de fidelidade, que é inerente à recordação, incita ao testemunho do *outro*; e, muitas vezes, a *anamnesis pessoal* é recepção de recordações contadas por outros e só a sua inserção em narrativas colectivas – comumente reavivadas por liturgias de recordação – lhes dá sentido. (Catroga, 2001, p. 45).

Em *Palestra para um morto*, quase todos os fatos recordados pelo narrador têm ligação com o morto. Mesmo nas situações com as quais o morto não tem relação direta, contudo, o narrador é apresentado consoante as suas atitudes perante aqueles que aparecem no capítulo, o que reforça a ideia de que a identidade “é uma construção social, de certa maneira, sempre em devir, no quadro de uma relação dialógica entre o eu e o outro”. (Catroga, 2001, p. 50). Por essa óptica, quando posto em relação ao tio, o narrador era o sobrinho e o pastor de cabras; quando em relação a Biana, era o pastor de cabras de coração partido; quando em diálogo com Queface, era o pastor de cabras, com o coração partido, e que almejava a tentar vida nova na cidade, após ter perdido as cabras do tio; quando, finalmente, posto junto com sua esposa diante de um homem a quem ajudam e que depois os rouba, era um homem que, mais uma vez, perdia tudo o que tinha. O narrador do romance é um homem que passou por muitas perdas – tal qual o morto que anda com ele, que perdera o caminho de Pháti. Por isso, ao palestrar para um morto, ele

pode reelaborar as memórias das suas perdas e empenhar-se na reconstrução de si como indivíduo.

Depois do trauma: a reorganização da memória

Ao falar sobre o processo de constituição e manutenção da memória, Pollak (1992) aponta o seguinte: quando a memória e a identidade são efetivamente constituídas – o “constituídas”, aqui, é para representar uma certa estabilidade e não um produto, pois o processo constitutivo da memória e da identidade é, de algum modo, permanente –, os questionamentos que elas sofrem por grupos externos à sua constituição é menor, porque elas atingem um nível de organização maior, o que diminui a recepção de problemas não relacionados ao grupo.

Gostaria de enfatizar que, quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder a reorganizações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da individual. Quando a memória e a identidade trabalham por si sós, isso corresponde àquilo que eu chamaria de conjunturas ou períodos calmos, em que diminui a preocupação com a memória e a identidade. (Pollak, 1992, p. 7).

Como já visto antes, a memória e a identidade do narrador, e por extensão de Moçambique, não passam por “períodos calmos”. Ao contrário, foram recalcadas pelo poder oficial, representado antes por Portugal e depois pela elite moçambicana que assume o poder no pós-independência. Nessa óptica, as memórias encenadas no romance são memórias que a história

silenciou.

As dificuldades surgidas no processo de negociação que visa à emergência dessas memórias podem ser visualizadas, no romance, a partir dos trechos já citados, uma vez que em nenhum dos ciclos o narrador recupera lembranças felizes porque nem ele as tem, nem Moçambique. Ele tem de trabalhar na reconstrução de suas memórias e, por conseguinte, de sua identidade, a partir de ruínas. Ele, assim como Moçambique, precisa de reelaborar sua subjetividade após o traumático período de guerras pelas quais passou.

Ao falar do problema da subjetividade e das fontes de pesquisas que envolvem entrevistas, Pollak (1992) pontua que a dificuldade das pessoas entrevistadas em usar o pronome “eu” demonstra a própria dificuldade do indivíduo em definir-se subjetivamente depois de passar por experiências traumáticas.

O narrador de *Palestra para um morto*, no segundo ciclo do livro, ao falar sobre seu encontro com o morto, inicialmente adota um discurso distanciado, e fala de si mesmo usando expressões na terceira pessoa do discurso, como “o rapaz”, “o pequeno pastor de cabras” e “o pastor” (Cassamo, 1999, p. 28). Para ele, o encontro com o morto e, principalmente, o rumo que sua vida tomou depois disso, conscientizam-no em relação ao trauma da identidade perdida, o que torna difícil para ele narrar os escombros que se põem no lugar dessa identidade sem assumir certa distância da situação e de si mesmo.

Essa subjetivação do personagem e a construção de sua identidade complicam-se ainda mais pelo personagem estar, quase sempre, num local de trânsito. Estava de passagem pelas estradas, mas não pretendia fixar-se nelas, pois seu destino era o “irresistível apelo da cidade” (Cassamo, 1999, p. 42). Essa

situação impõe um problema: “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (Augé, 1994, p.73).

Os não lugares são, nas palavras de Augé (1994, p. 36) “tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta”. A noção de não lugares demonstra que é necessário reaprender a pensar o espaço. No romance sob análise, os lugares “de passagem”, assim como os elencados por Augé, aparecem na narrativa. O narrador vê Biana, a mulher por quem se apaixona mas com quem não se envolve, na estrada, numa carroça. Quando encontra o cadáver do morto, o narrador está na estrada. Quando se encontra com Queface, também está numa estrada.

O narrador se encontra, muitas vezes, em não lugares. Sua passagem pelos não lugares se dá pela necessidade de percorrer os caminhos da memória e procurar por lembranças que lhe permitam encenar a constituição de uma identidade. Desse modo, ele empreende uma busca pelo sangue que “vem de muito longe” (Cassamo, 1991, p. 91). Na mesma pegada, a mobilidade é a responsável por instaurar, no texto, a figura do morto.

A noite caía, não teriam casa nem abrigo. Mesmo assim, sem escutar o canto das codornizes que era como o apelo da própria terra, avançaram, tchê-dê, tchê-dê, tchê-dê, superando-se subindo e descendo e voltando a subir as colinas, mais lesto que o crepúsculo, novamente um como no começo, nem homem nem cão, único, oscilando na aura da tarde, ponto no poente, átomo, pó de Deus ao encontro do Sol. (Cassamo, 1999, p. 22).

A imagem do morto se locomovendo torna-se mais intensa na medida em que ele é descrito como “pó de Deus ao encontro do Sol”. Entretanto, o morto “de costas para Pháti, fundar caminho” (Cassamo, 1999, p. 22), proporciona um deslocamento da tradição. É significativo que o morto ande de costas para Pháti quando parece almejá-la. Ao fazê-lo, ele sente também uma repulsa por ela. Sua postura tem certa semelhança com uma situação analisada por Benjamin num ensaio famoso. Conforme o filósofo,

há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1994, p. 226).

Do mesmo modo que o anjo da história quer se afastar de algo que encara fixamente, o morto, ao andar de costas para Pháti, que aparenta ser o seu destino, demonstra temer as ruínas de um Moçambique assolado por duas grandes guerras. Ele quer reconciliar-se com Pháti, mas se sente impelido a fundar outros caminhos. O andar de costas para ela talvez aponte para uma proposta de que ele só possa alcançá-la depois que for ressignificada. Mas isso é algo que só se pode visualizar após

um processo em que se consiga lidar com os traumas deixados pela colonização e pela guerra civil. Processo esse que, defende-se aqui, está encenado no romance *Palestra para um morto*.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2006.
- CANAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CASSAMO, Suleiman. *Palestra para um morto*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- CATROGA, Fernando. Memória e História. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- MACEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.
- MORGADO, Maria Filomena. Ironia dramática. In: E-DICIONÁRIO de termos literários de Carlos Ceia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ironia->

dramática. Acesso em: 7 fev. 2025.

POLLAK, M. Memória e identidade social. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África: volume 1: Metodologia e pré-história na África*. São Paulo; Paris: Ática; Unesco, 1982.