

NEIVA KAMPPF GARCIA

**UMA REFLEXÃO SOBRE A RELAÇÃO SIMBÓLICA ENTRE A ÁGUA E O TEMPO
NA CONTÍSTICA DE MIA COUTO**

PORTO ALEGRE

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DA LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

**UMA REFLEXÃO SOBRE A RELAÇÃO SIMBÓLICA ENTRE A ÁGUA E O TEMPO
NA CONTÍSTICA DE MIA COUTO**

NEIVA KAMPFF GARCIA

ORIENTADORA: PROF^a. DR. JANE FRAGA TUTIKIAN

Dissertação de Mestrado em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2011

Ao Amor, pleno e eterno

AGRADECIMENTOS

A Deus pela oportunidade desta passagem. Aos Protetores e Mentores pelo precioso apoio. Às Fadas e às Moiras por me auxiliarem a ver, ouvir e sentir. A todos os Amigos do lado de lá pelo que sei e pelo que ignoro.

Ao Amor por ter ido à estação no momento marcado.

A Vivian, Kamile e Christian, filhos, por terem me ensinado o valor da superação.

A Ariadne Leal Wetmann, Camila Lima Vellinho e Fernanda Lisbôa de Siqueira pelo companheirismo, parceria e amor com que preencheram a palavra amizade.

A Jane Fraga Tutikian, pela criteriosa orientação, pela infinita paciência e por caminhar ao meu lado nesta realização.

Aos professores do Instituto de Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que dividiram comigo seu conhecimento e oportunizaram construtivos desafios.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na sua administração, funcionários e corpo docente pela oportunidade de efetivar esta etapa.

Aos funcionários da Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades, pela pronta e eficiente atenção recebida durante a realização deste trabalho.

Aos amigos do Bar do Antônio pelo afeto e alegria dos momentos de lazer, contraponto fundamental da intelectualidade acadêmica.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo auxílio financeiro.

(Escre)ver-me

nunca escrevi

sou

apenas um tradutor de silêncios

a vida

tatuou-me os olhos

janelas

em que me transcrevo e apago

sou

um soldado

que se apaixona

pelo inimigo que vai matar

Fevereiro 1985

Mia Couto. Raiz de orvalho e outros poemas.

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise de oito contos de Mia Couto pertencentes a obras publicadas entre 1994 e 2001. Fazem parte do nosso *corpus* as seguintes narrativas: “Nas águas do tempo”, “Lenda de Namarói”, “A viagem da cozinheira lagrimosa”, “As lágrimas de Diamantina”, “Chuva: a abensonhada”, “A última chuva do prisioneiro”, “Rosita” e “A morte, o tempo e o velho”. Nossa proposta consiste em verificar os significados que a água e o tempo adquirem, exemplarmente, em cada uma das histórias selecionadas por percebermos a presença desses elementos como símbolos recorrentes ao longo de sua contística. Observamos ainda a singularidade de seu fazer literário no que concerne ao imbricamento de oralidade e escrita, priorizando a identificação de características de resgate e inovação. Utilizamos como fundamentação teórica sobre símbolos e mitos basicamente os estudos desenvolvidos por Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Mircea Eliade. Por acreditarmos ser de suma importância situar o autor e sua obra dentro da literatura a que pertence, no caso, a moçambicana, bem como seu envolvimento na constituição da cultura de seu país, recorreremos a críticos literários e estudiosos da literatura africana de língua portuguesa, dentre os quais destacamos: Patrick Chabal, Maria Fernanda Afonso, Maria Nazareth Fonseca, Maria Zilda Cury, Terezinha Taborda Moreira e Ana Mafalda Leite, além do próprio autor.

Palavras-chave: Mia Couto. Conto. Água. Tempo. Literatura moçambicana.

ABSTRACT

The present work proposes an analysis of eight short stories of Mia Couto belonging to works published between 1994 and 2001. The following narratives are part of our *corpus*: “Nas águas do tempo”, “Lenda de Namarói”, “A viagem da cozinheira lagrimosa”, “As lágrimas de Diamantina”, “Chuva: a abensonhada”, “A última chuva do prisioneiro”, “Rosita” and “A morte, o tempo e o velho”. Our proposal consists of verifying the meanings that water and time acquire, exemplarily, in each of the selected stories because we have noticed the presence of those elements as recurrent symbols along his storytelling. We also observe the singularity of his literary elaboration in what concerns the intertwining of orality and writing, prioritising the identification of characteristics of rescue and innovation. We use as theoretical foundation about symbols and myths basically the studies developed by Gilbert Durand, Gaston Bachelard and Mircea Eliade. Because we believe it is very important to contextualise the author and his work in the literature he belongs to, in the case the Mozambican one, as well as his involvement in the constitution of the culture of his country, we have looked to literary critics and African Literature in Portuguese scholars, among which we highlight: Patrick Chabal, Maria Fernanda Afonso, Maria Nazareth Fonseca, Maria Zilda Cury, Terezinha Taborda Moreira and Ana Mafalda Leite as well as the author himself.

Key Words: Mia Couto. Short story. Water. Time. Mozambican Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
1.1 LITERATURA & ÁFRICA	15
1.2 ANTÓNIO EMÍLIO LEITE COUTO & MIA COUTO	21
1.3 LITERATURA & MOÇAMBIQUE	30
2 O “FALAR” E O “FAZER” DE MIA COUTO	37
2.1 A POÉTICA DE MIA COUTO & A LITERATURA MOÇAMBIQUANA	37
2.2 CONTAR & ESCREVER ESTÓRIAS	51
3 ALGUMAS ESTÓRIAS	72
3.1 O RIO E O TEMPO MÍTICO	77
3.1.1 “Nas águas do tempo”	77
3.1.2 “Lenda de Namarói”	90
3.2 A LÁGRIMA E O TEMPO INTERIOR	101
3.2.1 “A viagem da cozinheira lagrimosa”	101
3.2.2 “As lágrimas de Diamantina”	108
3.3 A CHUVA E O TEMPO CRONOLÓGICO	117
3.3.1 “Chuva: a abensonhada”	117
3.3.2 “A última chuva do prisioneiro”	124
3.4 O RIO E O TEMPO DA MEMÓRIA	135
3.4.1 “Rosita”	135
3.4.2 “A morte, o tempo e o velho”	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
REFERÊNCIAS	163
REFERÊNCIAS CITADAS	163
DEMAIS REFERÊNCIAS	166
ANEXOS	169
ANEXO A – Nas águas do tempo	170
ANEXO B – Lenda de Namarói	175
ANEXO C – A viagem da cozinheira lagrimosa	179
ANEXO D – As lágrimas de Diamantina	183
ANEXO E – Chuva: a abensonhada	187
ANEXO F – A última chuva do prisioneiro	190
ANEXO G – Rosita	194
ANEXO H – Rosita (trecho da crônica)	199
ANEXO I – Sofia Pedro e Rosita	200
ANEXO J – A morte, o tempo e o velho	201
ANEXO K – Mia Couto: obras publicadas	204

INTRODUÇÃO

O segredo do escritor é anterior à escrita. Está na vida, está na forma como ele está disponível a deixar-se tomar pelos pequenos detalhes do cotidiano¹.

A ficção, enquanto capacidade inventiva do homem, revitaliza o olhar desse sobre os seus tempos (passado, presente, futuro) e de sua nação, permitindo-lhe uma maior compreensão sobre si mesmo e sobre o seu espaço. Arquiteto de sua própria história, ele conta o que viveu e vive, o que lhe narraram e o que acredita, e vai elaborando a ficção de um contador de histórias e, quando esta se formaliza na escrita, possibilita a transmissão – íntegra e atemporal – desse conhecimento para outras sociedades, quaisquer que sejam as suas geografias.

Mia Couto é um desses contadores de histórias. Biólogo, professor e consagrado escritor moçambicano, destaca-se pela publicação de romances, contos e crônicas, tendo já adentrado na poesia e na prosa infanto-juvenil, bem como no texto teatral. Comumente, sua obra é apontada como possuidora de uma preocupação voltada à discussão da moçambicanidade, projeto no qual o autor propõe uma construção identitária que atravessa idéias como “criar um novo olhar, inventar outras falas e ensaiar outras escritas” (COUTO, 2005:22).

Propomo-nos, através de alguns contos, a discutir especificamente a constituição de uma das características dessa escritura: a presença da simbologia, e, dentro desta, em específico, dois elementos que identificamos como recorrentes na prosa do autor – a água e o tempo.

O trabalho que apresentamos, nesta dissertação, tem sua origem no curso de graduação em Letras, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, quando de

¹ A epígrafe é parte do texto elaborado para crianças lusófonas integradas no programa interescolar “Ciência Viva”, julho de 2004 e está publicada em COUTO, 2005, p. 46 sob o título: Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras.

nosso primeiro contato com a literatura moçambicana, especificamente com a obra de Mia Couto. Os estudos iniciais foram referentes à estética de sua linguagem – priorizando a influência de Guimarães Rosa –, ao seu reconhecimento internacional por uma escritura designada como pós-colonial – com destaque ao romance *Terra sonâmbula* – e às considerações acerca do seu projeto de moçambicanidade. A partir deste, reconhecemos na obra do autor uma ampla possibilidade de novas reflexões, e passamos a buscar em sua prosa ficcional e nas suas manifestações públicas² – palestras e entrevistas – os sentidos diferenciais do seu texto e do seu contexto.

Dentre essas intervenções de Mia Couto, escritor e cidadão – como ele próprio se posiciona³ –, destacamos algumas delas:

A escrita não é apenas um veículo para se chegar a uma essência. A escrita é a viagem, a descoberta de outras dimensões e de mistérios que estão para além das aparências. “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”.

.....
O território da narração não é um lugar mas é a própria viagem. O discurso está em constante mutação e os diferentes personagens têm diferentes vozes que dialogam. A narração não é incumbência de uma entidade única, investida em organizar o saber dos outros. (COUTO, 2005:110,112, grifos⁴ do autor)

Usarei da palavra na minha qualidade de escritor tendo escolhido um terreno que é a nossa interioridade, um território em que somos todos amadores. Neste domínio ninguém tem licenciatura, nem pode ter a ousadia de proferir orações de “sapiência”. O único segredo, a única sabedoria é sermos verdadeiros, não termos medo de partilhar publicamente as nossas fragilidades. É isso que venho fazer, partilhar convosco algumas das minhas dúvidas, das minhas solitárias cogitações. (COUTO, 2009a:27-28, grifo do autor)

Num segundo momento, o acesso à obra contística do autor oportunizou-nos ampliar o que chamaremos de “nosso diálogo” com Mia Couto, através de nossa participação no projeto “Velhas Identidades Novas (o pós-colonialismo e a emergência das nações lusófonas)”, desenvolvido pela professora Dr. Jane Fraga Tutikian, junto ao Instituto de Letras, da UFRGS, que objetivava o estudo da reconstituição histórica, da detecção de uma tradição em conflito – a transgressão dos códigos – e do reconhecimento da identidade moçambicana e de outras nações lusófonas.

² Referimo-nos ao que o autor designa como “textos de intervenção”, publicados na presente data, em dois livros, respectivamente: COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005; *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.

³ Considerações do autor em “Nota introdutória” da obra *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009a, p. 10.

⁴ Usaremos o termo grifo(s), nas citações, para designar expressões destacadas por aspas, negrito e itálico (excetuando palavras de língua estrangeira e o uso em diálogos na contística de Mia Couto).

Coube-nos levar ao XVIII Salão de Iniciação Científica da UFRGS, em 2006, o trabalho denominado “Diálogo com a tradição e a possibilidade de uma leitura pós-moderna em *Estórias abensonhadas* de Mia Couto”, com o qual, a partir da análise de alguns contos, observamos o diálogo com a tradição, através de recursos estruturais estilísticos europeus, a fim de identificar a possibilidade de uma literatura pós-moderna. Utilizamos, para tal, os Estudos Culturais, especificamente as teorias pós-colonialistas discutidas por Homi Bhabha (1998), Stuart Hall (2003 e 2006), Edward Said (1995) e a metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991).

Em continuidade ao “nosso diálogo”, elaboramos um ensaio monográfico, como Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Uma leitura de “Estórias abensonhadas” de Mia Couto* (GARCIA, 2006), tendo como *corpus* os contos “Chuva: a abensonhada”, “O cachimbo de Felizbento”, “O poente da bandeira”, “Pranto de coqueiro”, “No rio, além da curva”, “Lenda de Namarói” e “O adivinhador das mortes” de *Estórias abensonhadas*. A partir de elementos como tradição, religião, terra, tempo e identidade, analisamos relações entre tradição e modernidade, busca e perda da identidade, efetivação de diálogo entre diferenças culturais, situando as características fundamentais para essas ocorrências.

Ponderações históricas, sociológicas e do âmbito do Imaginário instrumentalizaram nosso trabalho que, além de novos entendimentos sobre o mosaico cultural moçambicano e sobre a importância e abrangência da obra do autor, nos permitiu ampliar nossa própria capacidade de pensar a tríade palavra-literatura-cultura⁵. Neste estágio de nosso contato com a prosa de Mia Couto, mais detidamente com a sua contística, apropriamo-nos das palavras ao próprio escritor para traduzir nossa compreensão:

As palavras e os conceitos são vivos, escapam escorregadios como peixes entre as mãos do pensamento. E como peixes movem-se ao longo do rio da História. Há quem pense que pode pescar e congelar conceitos. Essa pessoa será quanto muito um colecionador de ideias mortas. (COUTO, 2005:85)

Os portugueses levaram a palavra [sertão] para a África e tentaram nomear assim a paisagem da savana. Não resultou. A palavra não ganhou raiz. Apenas nos escritos coloniais antigos se pode encontrar o termo sertão. Quase ninguém hoje, em Moçambique e Angola, reconhece o seu significado.

João Guimarães Rosa criou este lugar fantástico, e fez dele uma espécie de lugar de todos os lugares. O sertão e as veredas de que ele fala não são da ordem da geografia. O sertão é um mundo construído

⁵ A consideração refere-se, inicialmente, aos sentidos com que Mia Couto preenche e reveste os termos que discutiremos no desenvolvimento de nossas reflexões.

na linguagem. “O sertão”, diz ele, “está dentro de nós.” Rosa não escreve sobre o sertão. Ele escreve como se ele fosse o sertão. Em Moçambique nós vivíamos e vivemos ainda o momento épico de criar um espaço que seja nosso, não por tomada de posse, mas porque nele podemos encenar a ficção de nós mesmos, enquanto criaturas portadoras de História e fazedoras de futuro. Era isso a independência nacional, era isso a utopia de um mundo sonhado. (COUTO, 2009a:116, grifos do autor)

O meu país tem países diversos dentro, profundamente divididos entre universos culturais e sociais variados. Eu mesmo sou a prova desse cruzar de mundos e de tempos. Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela Independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira⁶, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia [literatura] veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos distantes. (COUTO, 2009a:123)

Em (con)seqüência de nossas análises, basicamente acompanhando as publicações teóricas de estudiosos como Patrick Chabal, Pires Laranjeira, Ana Mafalda Leite, Maria Fernanda Afonso e, mais próximas a nós, de Maria Nazareth Fonseca, Maria Zilda Cury e Terezinha Taborda Moreira, elaboramos nossa proposta de dissertação de mestrado. Retomando a obra de Mia Couto, optamos por dar continuidade ao estudo de seus contos, ampliando em nossa dissertação a perspectiva do Imaginário.

A linha teórica específica ao nosso trabalho com o viés do Imaginário acompanha os teóricos Gilbert Durand, Mircea Eliade, Gaston Bachelard e Henri Bergson. Nosso *corpus* pontua oito contos, selecionados entre as seis publicações em livro nesse gênero, efetivadas por Mia Couto entre os anos de 1987 e 2004. A seleção focalizou a presença real e simbólica dos elementos “água” e “tempo”, enquanto geradores do que Inocência Mata, prefaciando Fonseca e Cury, designa como “polarizações complementares (nunca excludentes)” (FONSECA; CURY, 2008:9) nas temáticas do autor, ao longo de sua obra, e cuja ampla possibilidade de “mestiças combinações” (FONSECA; CURY, 2008:9) produziriam, nessa ficção, “uma verdadeira sinfonia do diálogo entre os diferentes” (FONSECA; CURY, 2008:9).

⁶ **charneira** s. f. 1. Juntura das valvas da concha. 2. Dobradiça. 3. Peça móvel com fuzilhão no centro da fivela. 4. Extremidade (de correia, cilha, etc.) que, dobrada e cosida, segura uma fivela. 5. Peça na ponta da chapa, onde joga o fradete da espingarda. 6. *Fig.* Pessoa ou coisa que une partes diferentes, que serve à união de dois grupos ou mundos diferentes; intermediário. **charneira universal**: aparelho que transmite o movimento de rotação de um a outro eixo. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>

Foram por nós selecionados: “Nas águas do tempo”, “Chuva: a abensonhada” e “Lenda de Namarói” de *Estórias abensonhadas*, obra com 26 contos, cuja primeira edição data de 1994; “A viagem da cozinheira lacrimosa” e “A última chuva do prisioneiro” de *Contos do nascer da terra*, publicada inicialmente em 1997, tendo 35 contos, e “As lágrimas de Diamantina”, “A morte, o tempo e o velho” e “Rosita” de *Na berma de nenhuma estrada*, de 2001 com 38 contos, publicada pela Editorial Caminho de Lisboa, como as anteriores.

O desenvolvimento de nosso trabalho enfatiza os diálogos entre as diferenças, a presença dos discursos das margens que ultrapassam o texto, e as mediações entre os elementos do real e do imaginário. Nessa perspectiva, acompanhamos as considerações de Fonseca e Cury:

O geógrafo chinês Yi-Fu Tuan define o elo afetivo entre a pessoa e o lugar como topofilia, conceito que, embora difuso, é bastante concreto como experiência pessoal, na relação que o ser humano estabelece com o espaço, tanto físico como o do Imaginário. A presença do lugar envolve, além da apreensão espacial, física, a multiplicidade de significações atribuídas pela cultura e pelo indivíduo nela inserido. É o que confere ao lugar o sentido de pertencimento, de marcas do sujeito – lugares de memória – na sua vivência individual e coletiva. (FONSECA; CURY, 2008:127)

Os “lugares da memória” são os espaços que (re)avivam as vivências coletivas nas manifestações individuais de narradores e personagens. E, estas, em razão de novas temporalidades assumem também novas formas de diálogos e preconizam uma espécie de “tradução”:

Os textos representam, assim, processos de tradução cultural e, com eles, de construção de identidades: traduzem-se as tradições, que se atualizam no presente da escritura; traduzem-se as transformações do mundo contemporâneo, com a consciência de que local e global são contraditórias moedas da negociação identitária. Tais contradições, sempre no horizonte dos excluídos, acirram-se, hoje, em tempos de globalização, sobretudo nas margens, a partir das quais a ficção de Mia Couto constrói suas enunciações. (FONSECA; CURY, 2008:127-128)

Nosso enfoque primordial é a abordagem das questões relativas à percepção do imaginário – mitos e símbolos – como possibilidade de tradução para uma estética contemporânea do conhecimento humano, encontrável nos ritos e tradições. Nessa direção, propomos refletir também sobre questões históricas, antropológicas e literárias presentes nos discursos autorais, de narradores e de personagens, ensejando localizar similaridades e diferenças nos enredos analisados.

Ressaltamos a escolha do conto como gênero fundamental de nossa proposta, dado a sua capacidade de absorver o antigo e o atual, o real, o imaginário e o onírico, assim como, o individual e o social, numa única e curta tessitura de múltiplas possibilidades. É no microcosmo dessa forma narrativa que podemos colocar em diálogo a literatura moçambicana – africana em matriz conceitual – e a literatura universal, qualquer que seja seu contexto de origem.

A escolha das narrativas a serem analisadas obedece, basicamente, ao critério da presença recorrente de determinados elementos simbólicos (água e tempo), em textos que transitem entre ficção e realidade, através de temas e linguagens identificáveis de forma indelével. O texto narrativo curto é por nós priorizado por permitir a manifestação de visões mítico-poéticas e de códigos literários sedimentados na diversidade e hibridismos culturais, comuns à modernidade literária na África e, em especial, em Moçambique.

Nos contos de Mia Couto, encontramos uma grande incidência de símbolos que julgamos fundamentais para a diferenciação da obra desse autor em relação à contística tradicional, tanto pelo viés da representatividade da voz local do elemento indígena quanto pela sua reconhecida capacidade de universalizar essa manifestação. A posição do autor na literatura mundial contemporânea, reconhecida em sucessivas e importantes premiações⁷, o seu manejo diferenciado da matéria-prima da literatura, a linguagem, e a sua capacidade de associar explicitamente o fazer literário com a construção social da nação moçambicana, levam-nos a posicioná-lo como referencial de nossa reflexão sobre a literatura em efetivação.

⁷ Premiações: 1989, Prêmio Nacional de Jornalismo “Aerosa Pena”, pela Organização Nacional de Jornalistas de Moçambique, por *Cronicando*; 1990, Grande Prêmio da Ficção Narrativa de Moçambique, por *Vozes anoitecidas*; 1993, Prêmio Nacional de Literatura de Moçambique, por *Vozes anoitecidas*; 1995, Prêmio Nacional de Ficção da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), por *Terra sonâmbula*; 1996, Prêmio da Associação dos Críticos de Arte de São Paulo, “Os melhores de 95”, por *Terra sonâmbula*; 1999, Prêmio Virgílio Ferreira da Universidade de Évora, Portugal, pelo conjunto da obra; 1999, Prêmio “Consagração” atribuído pela FUNDAC, Maputo; Prêmio ALOA para o Melhor Romance do Terceiro Mundo, Associação dos Editores Dinamarqueses, Dinamarca, por *Terra sonâmbula*; 2001, Prêmio “Mário António” da Fundação Calouste Gulbenkian, por *O último vôo do flamingo*; 2002, NOMA African Award, por *Terra sonâmbula*, escolhido entre os doze melhores livros do século XX de toda a África; 2002, Prêmio “Procópio” de Literatura, Lisboa; Prêmio “África Hoje”, Maputo; 2007, Prêmio União Latina de Literaturas Românicas, Paris; Prêmio “Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura”, Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo, por *O outro pé da sereia*; 2009, Prêmio “O melhor de Literatura em Língua Portuguesa”, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil/PB (FNLIJ), por *O gato e o escuro*. Esses dados foram obtidos em diversas fontes.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1 LITERATURA & ÁFRICA

*Há tantas Áfricas quanto escritores, e todos eles estão reinventando continentes dentro de si mesmos*⁸.

A primeira consideração a ser feita ao falarmos de Literatura e África é a de tratarmos de heterogeneidade e hibridez⁹, em constante diálogo com diferenças e semelhanças. A África é fundamentalmente uma macro-idéia ocidental para definir uma área geográfica, sob o ponto de vista do eurocentrismo cultural e econômico, que difundiu a existência de duas Áfricas, a dos infiéis árabes, ao norte; e a do primitivismo negro, ao sul do divisor - o Deserto do Saara.

A colonização do espaço geográfico do sul uniu missionários e exploradores. O cristianismo de anglicanos, batistas, metodistas presbiterianos, protestantes calvinistas e católicos, pregado em inglês, holandês, francês ou português, impôs aos bárbaros a sabedoria espiritual e cobrou-lhes a conversão ritual e social, de acordo com o modo de vida do seu colonizador. Paralelamente, a exploração da natureza e do homem buscava civilizar a barbárie, através da força e da escravidão.

⁸ A epígrafe é parte da intervenção em Estocolmo, em junho de 2008, na Conferência Internacional de Literatura WALTIC, intitulada “Línguas que não sabemos que sabíamos” que está publicada em: COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2009a, p. 24-25.

⁹ Utilizaremos, em nossas considerações, os termos hibridez, hibridação, hibridização e híbrido acompanhando os sentidos utilizados por Mia Couto quando refere à “mestiçagem”, dos quais exemplificamos: “O nosso continente é o resultado de diversidades e de mestiçagens. Quando falamos de mestiçagens falamos com algum receio como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos ‘pura’. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana. E se nos mestiçamos significa que alguém mais, do outro lado, recebeu algo que era nosso” (COUTO, 2005:60, grifo do autor). Encontramos a matriz dessa noção em Homi Bhabha (2003).

Ponderações de teor cultural não faziam parte dessa relação, na medida em que as populações com as quais o homem europeu tomava contato eram, sob a sua perspectiva, animalizadas. Desse modo, “negro” passou a ser um sinônimo dessa “animalidade”. A colonização ali realizada e estruturada em invasão, partilha, exploração e conversão nas vertentes política, econômica e ideológica gerou uma resistência africana: os negros tornaram-se racistas com os brancos, de forma que se estabeleceu um outro tipo de racismo (uma espécie de “anti-racismo”) como resposta ao pensamento eurocentrista.

A ambivalência entre assimilação e diferenciação ocasionou diferentes processos de independência, diplomáticos e/ou sangrentos, gerando uma linha fronteira delimitada pela cor do homem. Nascidos na África precisariam ser negros para serem africanos e, paralelamente, seriam africanos os negros nascidos em outras geografias. Cor, raça e etnia tornaram-se discussões intelectuais nas mais diferentes áreas do saber, oriundas, em geral, do pensamento eurocêntrico, embora pudessem ocorrer, paradoxalmente, tanto entre pensadores europeus como entre africanos.

As diferenças cronológicas dos processos de independência e as suas diversas construções deram lugar a processos de nacionalismos étnicos que agregaram elementos identitários como território, língua e legado histórico-cultural. Os dois primeiros foram influenciados pelo colonizador e o último funcionou como um espaço para o relato da ancestralidade. É desse contexto que surgem os textos escritos do que viria a ser a literatura pós-colonial na África. Nesse sentido, seguimos Ana Mafalda Leite quando afirma que:

Estudar uma literatura africana, implica assinalar a deformação dos modelos ocidentais no processo de apropriação pelos africanos, em processos que vão de “cópia” (século XIX), à ruptura e carnavalização (Bakhtin), mas, também, incorporar esses processos de diálogo com as diferentes culturas indígenas, que continuaram a ser produzidas nas línguas nacionais, bem como as suas formas transmitidas oralmente. (LEITE, 2003:37, grifo da autora)

Nesse aspecto é necessário ter cuidado para não estabelecer uma generalização. De cada processo de conquista da independência resultam discursos literários próprios, derivados do modo como tais processos se efetivaram. Alia-se a isso a influência que as diferentes manifestações pregressas exercem sobre as novas textualidades em formação. As similitudes e as diversidades precisam ser cuidadosamente consideradas em qualquer leitura a ser feita. Conforme Leite:

A leitura de um texto de literatura africana torna-se, assim, um lugar de múltiplas filtragens, desfigurações e reconfigurações. Se a escrita é uma prática social, com uma função social, bem precisa, em África, herança que subjaz, parcialmente, da oratura, sugere a possibilidade de que, também, o sentido seja uma construção social, caracterizada pela participação do escritor e do leitor no acontecimento do discurso. (LEITE, 2003:37)

O conhecido e o desconhecido formaram o binômio de desafio na europeização do mundo, quer na África, nas Américas ou no Oriente. Em razão disso, julgamos pertinente ter como periodização de estudo a pós-colonialidade, isto é, as diferentes épocas em que os movimentos de independência das nações africanas produziram manifestações literárias e/ou culturais, de cujos registros temos conhecimento.

A referência a registros implica em escrita, o que é um dos componentes da hibridez que propomos para a região subsaariana a que denominaremos, neste trabalho, como África. Como esclarece Leite (2003:95), a escrita foi uma importação de árabes e europeus, em culturas assentadas na oralidade, cuja permanência chega até o presente em grandes áreas, rurais e suburbanas, da maioria dos países africanos. Diz ela ainda:

A implantação da escrita em África não foi um produto da evolução histórica normal e respondeu a uma necessidade imposta pelo exterior. Por outro lado, a desvalorização das formas das culturas indígenas que caracterizou a política colonial de assimilação, contribuiu para a descaracterização e rasura de valores ancestrais. (LEITE, 2003:96)

A literatura tem a sua raiz na oralidade (LEITE, 2003:43), e o desenvolvimento da escrita promove novas relações nas sociedades em que é implantada, estabelecendo problemáticas diversas, desde diferenças lingüísticas até complexos mecanismos de recepção, que podem resultar em apagamento ou permanência da palavra tradicional. A dialética estabelecida entre colonizador e colonizado e o processo de separação, diplomático ou revolucionário, permite determinar a evolução de um ou outro processo. A palavra tradicional, oral, transcrita é uma nova construção e gera o que Maria Fernanda Afonso (2004:245) denomina como transcultural: “O conceito de hibridez nasceu do debate da dialéctica entre o colonizado e o colonizador, determinando a criação de novos conceitos estéticos a partir de uma construção transcultural”.

Para vermos a África como um mosaico derivado de múltiplas partilhas coloniais e de diferenças tribais e sua profunda diversidade cultural e econômica, é fundamental considerar a existência de um movimento de hibridização na formação

literária dos seus países, quer pensemos na colonização anglófona, francófona ou lusófona. Conforme Leila Leite Hernandez (2005:25), a África é “uma totalidade caracterizada pela diversidade cultural de seus povos”.

A independência política resultou em construções culturais híbridas, em que diálogos e oposições de línguas, religiões e tradições geraram o que poderíamos denominar, num empréstimo a Laura Cavalcanti Padilha (2002), de “novos pactos, outras ficções” significando uma nova textualidade. A compreensão dos elementos híbridos, do que é tradição e do que é modernidade, nas mais diversas narrativas, é um desafio permanente, tanto pelo estranhamento ao ocidente teórico quanto pela sua contínua evolução. É, nesse sentido, partindo das literaturas africanas lusófonas, que Leite propõe as seguintes reflexões:

Para uma avaliação mais ou menos correcta das novas gerações literárias é fundamental a prospecção do passado e da herança recebida, aceite ou não, valorizada ou não.

A especificidade de cada uma das literaturas nacionais radica também nessa memória, por enquanto ainda só parcialmente visível, do século XIX. Por outro lado, o surgimento das literaturas africanas é em simultâneo momento de (in)definição, de partilha e de ruptura com a literatura do país colonizador; verificar as épocas em que as fronteiras ainda se tocam, ou há partilha simultânea de autores por duas literaturas, ou ainda as relações aparentemente disjuntivas e ao mesmo tempo, em certos casos, mais fluidas, entre o desabrochar da ficção pós-colonial e o desenvolvimento da literatura colonial são aspectos que é necessário desenvolver teoricamente e prospectar com a maior seriedade e rigor em cada uma das literaturas nacionais.

.....
A textualidade pós-colonial é necessariamente um fenómeno hibridizado, ou plural, no sentido de coexistência de uma pluralidade de formas e de propostas, resultantes da relação entre os sistemas culturais europeus enxertados e as ontologias indígenas, com o seu impulso de criar ou recriar identidades locais, novos campos literários. Não é possível regressar a uma pureza pré-colonial absoluta, tal como não é possível criar formações nacionais, totalmente independentes das suas implicações históricas na empresa colonial. (LEITE, 2003:35-36)

É nessa textualidade em pauta que faremos um recorte específico que traduz primordialmente os elementos até aqui propostos. Referimo-nos ao conto africano que, conforme Afonso (2004:69), é “uma escrita que traduz a ruptura e o regresso ao passado, a herança oral da África arcaica e os conhecimentos resultantes da evolução técnica de uma sociedade que ganhou novas exigências”. A oralidade é base fundamental das sociedades africanas pré-coloniais, na sua maioria ágrafas, e as narrativas curtas significavam a permanência e o movimento.

Tais narrativas transmitem o conhecimento da ciência, das origens ancestrais, das relações do homem com os espíritos e com os deuses e da importância da vida em comunidade. Manter a harmonia e exemplificar a punição na transgressão das regras era, de certo modo, a linha mestra dessas narrativas. Sobre tais aspectos Afonso afirma:

As literaturas africanas instituem traços discursivos que decorrem da imbricação de culturas várias, de contaminações lingüísticas múltiplas, de práticas de gêneros literários que rebatem os cânones ocidentais. Pelas suas características e condições de produção, o conto, é sem dúvida, a forma literária que mais facilmente entretém vozes e experiências de lugares diferentes [...]. (AFONSO, 2004:51)

Os temas, sejam fatos ou valores, são os laços que unem as gerações; conhecê-los possibilita que o indivíduo se identifique como participante de um grupo. A invariabilidade harmoniza a transmissão do conhecimento agregando o indivíduo ao seu grupo social. O conto tem assim um papel didático que, enquanto educa o indivíduo, preserva a ordem e o bem-estar da comunidade. Ele se utiliza dos elementos locais, como a natureza vegetal, animal e mineral, imbrica o real e o irreal, enquanto formula os dizeres morais e/ou filosóficos advindos da tradição. Maria Fernanda Afonso (2004) conclui que a fantasia (o imaginário desenvolvido) e o talento do contador permitem a memorização da história, agregando ao universo do grupo a trama a ser repassada e a mensagem a ser assimilada.

Ao contrário do conto oral, o conto literário africano é elaborado pelo escritor, no qual manifesta a arte, o talento e o espírito de invenção (AFONSO, 2004:68). A tessitura desse conto inclui o mundo antigo, mas já no confronto com os elementos da modernidade que, de acordo com a autora, faz com que a sobrevivência dos mitos seja tão trágica quanto seu desaparecimento.

É nessa liberdade aparente do escritor que postulamos o caráter híbrido do conto africano, que não abandona o discurso da tradição, mas sim reveste as narrativas existentes com uma textura atualizada pela forma de apresentação — no que pretendemos ser outra voz —, a escrita como um meio reciclado da contação oral. Sobre essa postura, Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury apontam:

História e ficções, relatos e mitos se misturam para construir processos de negociação de sentidos para a nação. Por isso, essa literatura errante, sem pouso e construtora de espaços múltiplos, simultaneamente locais e universais. Ao mesmo tempo, esse “empenho”, mesmo que conscientemente ineficaz, exerce função política na atuação dos escritores africanos como intelectuais, como

jornalistas, nas temáticas trabalhadas em seus textos. (FONSECA; CURY, 2008:104, grifo das autoras)

A singularidade do conto africano, por inclusão, o moçambicano, reside nessa possibilidade de interação do oral tradicional, que fala a linguagem dos antepassados, com os modelos literários ocidentais que evoluem na modernidade da manifestação escrita. A cada discussão sobre a literatura africana, precisamos atentar para as diferenças existentes entre épocas de produção e de reconhecimento, o que está, em parte, diretamente ligado à sua matriz colonial. Contemplando especificamente à lusófona, percebemos uma anterioridade no que tange ao surgimento, em contraponto a um atraso no reconhecimento:

Na África de língua portuguesa, com mais freqüência a partir da segunda metade do século XX, percebe-se um movimento interior dos textos literários, empenhado em construir histórias nacionais, reinventando as fronteiras artificialmente criadas pelos portugueses. Manter tais fronteiras, só era possível nos diferentes mapas da geografia, que partilharam o continente africano segundo o interesse dos europeus. Falar da nação, em época de escritos pós-coloniais, exige a “reinvenção” de fronteiras que extrapolem as dos mapas europeus e uma recuperação imaginária de mitos fundadores da tradição ancestral. Trata-se, antes, de estratégia política por meio da literatura de afirmação de uma África que se quer múltipla, embora respeitadas suas individualidades nacionais, tanto para africanos como para o mundo globalizado. (FONSECA; CURY, 2008:104, grifo das autoras)

A influência do processo colonial sobre o surgimento e a afirmação de escritores africanos foi decisiva, quer na vigência da dominação ou nos movimentos de independência e pós-independência, promovendo uma espécie de combinação entre a tradição pré-existente e a ruptura com as normas das construções intelectuais eurocêntricas. A retomada da oralidade e a canibalização da língua do invasor, aliadas ao reconhecimento dos múltiplos dialetos étnicos, nos diferentes processos de formação nacional, oportunizaram aos letrados organizarem novas roupagens nas formas escritas. É o que designamos como formas híbridas, em que o conto é uma expressão relevante. Sobre essa autoria de letrados e/ou escritores, encontramos em Afonso a seguinte assertiva:

O escritor africano, letrado pela escola e pelos modelos ocidentais, acabou por fazer coexistir diferentes tipos de discurso, polarizados na sua globalidade em torno de multividências, símbolos e linguagens próprios de comunidades para quem os mitos permitem compreender o significado da morte e da vida, as relações entre o homem e a natureza. (AFONSO, 2004:50)

Encerramos essas considerações, especificando nosso recorte: a literatura africana, e, em específico, o conto moçambicano de autoria de Mia Couto, cujas características representam, em nosso entendimento, uma nova textualidade e uma nova proposta do ato criativo. São desse autor as afirmações finais, que julgamos exprimir adequadamente o que temos até aqui exposto:

Os intelectuais africanos não têm que se envergonhar da sua apetência para a mestiçagem. Eles não necessitam de corresponder à imagem que os mitos europeus fizeram deles. Não carecem de artifícios nem de fetiches para serem africanos. Eles são africanos assim mesmo como são, urbanos de alma mista e mesclada, porque África tem direito pleno à modernidade, tem direito a assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e que a tornam mais diversa e, por isso, mais rica. (COUTO, 2005:61)

1.2 ANTÓNIO EMÍLIO LEITE COUTO & MIA COUTO

*O que me move é a vocação divina da palavra, que não apenas nomeia mas que inventa e produz encantamento.*¹⁰

António Emílio Leite Couto nasceu em Moçambique, na cidade da Beira, província de Sofala, em 05 de julho de 1955, numa “família de emigrantes portugueses que chegaram a Moçambique no princípio da década de 50” (COUTO *apud* CHABAL, 1994:274), sobre a qual ele próprio nos diz:

O meu pai [Fernando Couto, natural de Rio Tinto, arredores do Porto] era jornalista e poeta. Ele publicou cinco ou seis títulos em Moçambique, uma poesia pouco íntima, mas também dois [...] que tentaram ser livros de preocupação social [...] em que a temática era mais antifascista, liberal, democrática, mas não questionando ainda a questão colonial. A família do meu pai é gente que enriqueceu um pouco no período da guerra, com garagens, e tinham portanto negócios ligados a automóveis. Eram do Porto.

O meu pai foi para a África porque acho que ele queria seguir a carreira jornalística e não havia muita hipótese de emprego nessa altura em Portugal, penso que foi por isso. Mas havia também uma sensação de que eles precisavam de mais espaço, precisavam de começar uma coisa nova. A minha mãe [Maria de Jesus] vem duma aldeia de Trás-

¹⁰ A epígrafe é parte da intervenção do escritor em Estocolmo, na Conferência Internacional de Literatura, em junho de 2008, e está publicada sob o título “Línguas que não sabemos que sabíamos” em: COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2009a, p. 16.

os-Montes, não tem história porque ela não conheceu a mãe nem o pai. A mãe morreu no parto duma próxima irmã. Ela ficou órfã, abandonada, depois foi acolhida por um padre que se apresentou como sendo tio delas. Então até o nome dela foi reescrito, foi inventado para ela não ter uma ligação com a mãe – uma “senhora do pecado”. Penso que ela queria muito sair dali quando era nova, o meu pai passou... “distraído”, ela agarrou-o e foram para o Porto. Depois foram de Portugal para Moçambique e nascemos nós, três irmãos, eu sou o do meio. Fernando Amado, dois anos mais velho, e o mais novo, que tem uma diferença de sete anos de mim, chama-se Armando Jorge. (COUTO *apud* CHABAL, 1994:274-275, grifos do autor)¹¹

As palavras do escritor trazem à tona um contexto familiar que iria resumir, anos mais tarde, a história de muitos portugueses que foram para as colônias africanas em busca da construção de um futuro, para a efetivação de uma nova história e foram destituídos de ambas as conquistas. O período da Segunda Guerra Mundial foi decisivo para uma grande parcela de cidadãos portugueses que, ao não encontrarem mais espaço de sobrevivência e/ou crescimento em Portugal, foram atraídos para uma África onde haveria um “espaço”, onde imaginavam começar “uma coisa nova” como referiu Mia Couto. Desse processo migratório, nos fala José Luís Cabaço:

A crise mundial de 1929 criara escassez de emprego nos territórios ultramarinos; a austeridade imposta pela política de equilíbrio financeiro de Salazar restringia fortemente os investimentos nas colônias; o Brasil e a América do Sul em geral continuavam, pois, a ser os destinos mais aliantes para os fluxos migratórios portugueses. Seria preciso esperar pela Segunda Guerra Mundial para verificar uma mudança de tendência. As oportunidades de riqueza surgiram com a elevação dos preços internacionais das matérias-primas durante o conflito e nos anos que imediatamente se lhe seguiram. O número de colonos que começou a embarcar para as colônias, principalmente Angola e Moçambique, aumentou visivelmente [...]. Os colonos que chegavam a Moçambique vinham imbuídos da “mística do império”, arraigada pela propaganda do regime e reforçada, quer pela sua natureza pequeno-burguesa (os que provinham dos minifúndios das Beiras, centro de Portugal, ou das camadas baixas do terciário), quer pela influência do catolicismo mais retrógrado e salazarista (os que chegavam de Trás-os-Montes). O culto a Salazar, o estadista que organizara as finanças nacionais e mantivera Portugal fora do conflito mundial, estava então no seu apogeu. (CABAÇO, 2009: 131-132, grifos do autor)

¹¹ As citações identificadas por COUTO *apud* CHABAL reproduzem as palavras de Mia Couto em entrevista a Patrick Chabal, publicada na obra *Vozes moçambicanas* (1994) constante em nossas referências. Conforme o africanista, o conjunto de entrevistas, presente no livro, foi feito entre 1986 e 1992 e a sua publicação transcreve o mais fielmente possível o material obtido.

Convém lembrar que Fernando Couto, ao ir para a colônia luso-africana, apenas “mudou” de localização geográfica dentro da “Nação Portuguesa”, pois Moçambique era, então, uma “Província de Ultramar” designação resgatada, do período da monarquia, pela revisão do quadro jurídico português, em 1951. Este artifício permitiu que Portugal fosse aceito como membro da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1955. Analisando tal manobra jurídica, Cabaço nos diz que: “O falacioso argumento que Lisboa brandia era de que, sendo parte integrante da nação portuguesa, elas [as colônias] eram independentes com a independência de Portugal” (CABAÇO, 2009:157).

O início da década de 50, em Portugal, foi um período contraditório em muitos sentidos, pois a conjuntura internacional vivia as mudanças econômico-sociais do pós-guerra e oferecia oportunidades ímpares à instauração de novas lideranças, o que poderia ter alçado a nação lusitana a uma nova posição. Esta, porém, atrelada ao salazarismo, ditatorial e retrógrado, voltou-se para a manutenção do ideário de “missão gloriosa” de um grande “império” o que superou as conquistas de modernização e revitalização que se iniciavam no seu território europeu.

O país, durante a Segunda Guerra Mundial, aumentara a capacidade interna de produção, atingira saldo positivo na sua balança comercial, explorara têxteis e metais o que o tornara um exportador e, detinha uma riqueza muito especial: minas de volfrâmio¹² (tungstênio). Na década de 1950 abriu sua economia ao capital estrangeiro e desenvolveu a indústria química, a metalomecânica, o turismo, o setor energético e os transportes; sua infra-estrutura modernizou-se com a construção de barragens (levando energia elétrica para zonas distantes e aumentando significativamente a sua disponibilidade urbana), pontes e estradas (sistema rodo-ferroviário).

Todos esses avanços foram embotados pelo fato de o país ainda ter uma economia predominantemente rural (atrasada em relação aos outros países europeus)

¹² O elemento químico volfrâmio, também chamado tungstênio (W) é um metal que possui propriedades extraordinárias; combinado com o carbono (C) constitui o carboneto de tungstênio (WC) uma das ligas metálicas mais duras que se conhece. Em tempos da guerra, era usado, fundamentalmente, em três aplicações: em aços duros para fazer ferramentas de corte como pontas perfurantes para armamento e em aços usados em blindagens para tanques. Devido às suas qualidades de expansão térmica (ponto de fusão elevado), dureza e densidade é largamente utilizado na indústria armamentista, aeronáutica, aeroespacial, petrolífera, de ferramentas e equipamentos pesados, eletro-eletrônica (filamentos de lâmpadas incandescentes e válvulas eletrônicas, por exemplo), de fundição, de radiologia e de produtos químicos (fabricação de tintas, cerâmicas, lubrificantes, produtos para curtumes), além de produtos esportivos, entre outras. Salazar fez um jogo duplo na exploração e na comercialização do volfrâmio, pois Portugal não estando diretamente envolvido na Segunda Guerra Mundial cedeu na região de Arouca, no norte do país, concessões mineiras aos ingleses em Regoufe e, distante apenas cinco quilômetros, em Rio de Frades, ficavam as explorações dos alemães, chefiados pelo germânico Kurt Dithmer (representante da empresa siderúrgica alemã Krupp).

e absolutamente controlada pelo regime, que tinha em Salazar¹³ o mentor do que alguns historiadores denominam de corporativização da nação. Enquanto as regiões urbanas do litoral conheceram um grande desenvolvimento e passaram a atrair os menos favorecidos das áreas rurais, estas continuaram mergulhadas numa estrutura arcaica e atrasada. A explosão populacional do pós-guerra e a ausência de oportunidades para uma parte significativa dos jovens geraram um movimento emigratório, cujo destino foi a África.

A Guerra Fria¹⁴ que realinhou o eixo do poder internacional, priorizando a ideologia, e os movimentos sociais originados em consequência da Segunda Guerra Mundial oportunizaram aos colonizados – chamados ao *front* pelos colonizadores – olharem para si mesmos por outro ângulo, gerando gradualmente novos debates, ações e organizações de políticas anticoloniais¹⁵. Analisando a posição portuguesa, José Luís Cabaço afirma:

Os tempos mudavam contra uma metrópole imperial que, temerosa das inovações, não se adequava à nova ordem internacional. Ancorado no passado, o regime via com desespero a passagem da liderança mundial para as novas potências e a imposição de suas estratégias planetárias. Cada vez mais, Salazar se sentia isolado entre as antigas

¹³ António de Oliveira Salazar (Vimieiro, Santa Comba Dão, 28/04/1889 – Lisboa, 27/07/1970), formou-se em Direito pela Universidade de Coimbra, onde doutorou-se e regeu a cátedra de Economia Política e de Finanças. Católico praticante, antiliberal e anticomunista, chegou ao poder com a eleição, para a presidência, do Marechal António Oscar de Fragoso Carmona (morto em 1951 durante o exercício do seu quinto mandato) do qual foi Ministro das Finanças entre 1928 e 1932, ano em que assumiu o cargo de Presidente do Conselho de Ministros que ocupou até 1968. Foi o idealizador do Estado Novo criado pela Constituição de 1933 e do partido único (União Nacional) de sustentação do regime ditatorial, que durou até a Revolução de Abril de 1974.

¹⁴ Usamos tal expressão para designar o período de disputas e conflitos entre os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), compreendido entre o final da Segunda Guerra Mundial (1945) e a extinção da URSS (1991), tanto no sentido do confronto ideológico (capitalismo *versus* socialismo), quanto da busca de hegemonia político-econômica.

¹⁵ Referimo-nos, exemplarmente, ao *V Congresso Pan-Africano*, ocorrido em 1945, em Manchester, Inglaterra, que pregou a independência imediata e total das colônias; à revista *Présence Africaine* fundada em Paris, em 1947, pelo escritor e intelectual senegalês Alioune Diop e, transformada em editora em 1949, onde foi secretário de redação o jovem intelectual angolano Mário Pinto de Andrade que viria a ser dirigente do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola); à intensificação das discussões sobre o colonialismo, na *Casa dos Estudantes do Império* em Lisboa, entre os estudantes que viriam a ser dirigentes nacionalistas dos processos de independência de seus países; à *Conferência de Bandung*, Indonésia, ocorrida em abril de 1955, que reuniu líderes de 29 países asiáticos e africanos e foi a primeira a classificar o imperialismo e o racismo como crime, discutiu o imperialismo das novas superpotências (EUA e URSS) redefinindo o eixo de oposição econômica mundial entre “norte” e “sul” e não mais entre “leste” e “oeste” (de caráter mais político-ideológico); e, por último, à *Conferência Geral dos Povos Africanos* ocorrida em Acra, República de Ghana, em dezembro de 1958, que reuniu chefes de Estado de países independentes e líderes de movimentos de libertação de territórios ainda ocupados pelos colonizadores, que legitimou o recurso à luta armada diante da dominação colonial.

metrópoles coloniais que se transformavam e crescia sua obsessão pelo “perigo comunista”, que, em sua análise, inspirava a libertação dos povos dominados. Falava em progresso, mas fazia uma política que favorecia a estagnação. O lema de Salazar continuava a ser “devagar, mas em segurança”. (CABAÇO, 2009:159, grifos do autor)

Também esses movimentos de reordenamento internacional, de posições de grupos nacionalistas e/ou de Estados, foram subestimados pela administração salazarista, causando pesados danos à economia pela radicalização dos conflitos ultramarinos e pela crescente segregação da metrópole entre seus pares europeus. Sobre isso Cabaço expõe:

Consagrado na Constituição de 1951, o enunciado de uma nação una, pluricontinental e multirracial, na qual Pátria e Império se identificavam, tornou-se, como se referiu, princípio fundamental e imutável da política colonial do Estado Novo. O esforço de propaganda do regime concentrava-se em apresentá-lo como uma continuidade histórica coerente, como algo que transcendia os tempos e as opiniões. A existência do império e sua identificação com a nação eram, então, quase uma unanimidade na opinião expressa dos portugueses. O mito do “destino” imperial e o paradigma da “missão salvadora” que a alimentavam contaminavam as próprias forças portuguesas que se opunham ao sistema. (CABAÇO, 2009:160, grifos do autor)

Assim era o universo contextual do português Fernando Couto quando constituiu família e partiu para Moçambique, em busca de uma vida nova e de um “novo mundo”. Essa era a “nação portuguesa” em que nasceram e cresceram Fernando Amado, António Emílio e Armando Jorge, autênticos “cidadãos ultramarinos”¹⁶, cuja tarefa futura seria descobrir quem eram, enquanto essa pátria ilusória se fragmentava entre guerras coloniais e tratados de independência.

A nova cidadania seria uma construção que passaria por confrontos ideológicos importados. Moçambique, assim como outros países, vivenciou lutas internas, derivadas da nova postura internacional que confrontava capitalismo e socialismo. Sob a roupagem ideológica, estabeleceu-se um novo contexto de dominação externa, atrelando grupos internos à luta pelo poder.

¹⁶ Utilizamos essa expressão no sentido de que os filhos do português Fernando Couto eram considerados uma espécie de cidadãos de segunda classe pela sociedade portuguesa da Metrópole, pois haviam nascido no território da Colônia (apesar de brancos e filhos de portugueses) e, em contraponto, em Moçambique, para os nativos negros eram colonizadores (justamente por serem brancos e filhos de portugueses) e, portanto, sem cidadania local. Não postulamos uma unanimidade nessa contextualização, mas registramos a intensa presencialidade dessa situação.

Além disso, a posição geográfica moçambicana, cercada por colônias anglófonas¹⁷, e as diferenças internas protagonizadas pelos dois centros urbanos mais importantes (Beira e Lourenço Marques, atual Maputo), instauraram uma grande diversidade de vetores culturais. Ressaltamos também que os fortes laços com a Índia portuguesa¹⁸ e a grande diversidade entre o sul e norte constituíram implicações sociais específicas na cultura nacional.

O universo familiar de António Emílio Leite Couto, que alimentaria as atividades do futuro escritor, divergia consideravelmente do entorno. Como ele próprio conta, o tratamento dado aos negros chocou e indignou seus pais, que promoveram na família uma postura oposta àquela adotada por grande parte de seus pares portugueses. Nas suas palavras: “Em minha casa, quando nascemos, havia este ensinamento de que não pode ser assim, não deve ser assim” (COUTO *apud* CHABAL, 1994:275).

A herança familiar foi fundamental na constituição do universo profissional de Mia Couto, embasando a linha do discurso narrativo do escritor, o que nos parece claro quando ele fala sobre a sua formação:

Então tínhamos uma certa formação, nascemos um pouco disso, do amor pelos homens, pelas pessoas, independentemente da raça, e também do ponto de vista do amor pelos livros, pela literatura...(COUTO *apud* CHABAL, 1994:275)

Beira era a cidade da família Couto, que nas palavras de Mia¹⁹ o ensinou “como o [...] país tem países diversos dentro, profundamente repartido entre universos culturais e sociais variados” (COUTO, 2005:150)²⁰. Pgressivamente, ele já havia reportado à característica particular dessa cidade dizendo: “[...] a Beira era uma cidade muito conflituosa porque a fronteira entre os brancos e os negros era uma fronteira muito misturada, muito ‘atravessada’” (COUTO *apud* CHABAL, 1994:275, grifo do autor). Crescer ali propiciou-lhe viver nos subúrbios racistas, num quase *apartheid* como ele define (na obra aqui citada) a convivência entre os brancos portugueses “das casas de alvenaria” e os negros locais das “casas de caniço”, situadas em lados

¹⁷ Referimo-nos a África do Sul, Zimbabue e Zâmbia – respectivamente as antigas Rodésia do Sul e do Norte –, Malawi e Tanzânia, estas as colônias de Niassalândia e Tanganica (acrescida de Zanzibar).

¹⁸ A proximidade de Moçambique com Goa (capital administrativa do reino português em Ultramar) promoveu uma grande circulação de indianos no território africano que, conforme Patrick Chabal (1994:28), deixou “em Moçambique um forte legado indo-português e afro-indiano”. Ainda de acordo com esse autor, um fluxo migratório de indianos (não portugueses), na década de 1970, foi responsável pelo desenvolvimento do comércio interno.

¹⁹ Ao longo do nosso trabalho também denominaremos o autor Mia Couto apenas como Mia.

²⁰ A citação faz parte do texto publicado, inicialmente, na revista *Tabacaria*, nº 12, de outubro de 2003, Edição da Casa Fernando Pessoa, sob o título “Águas do meu princípio” e consta da obra *Pensatempos* (2005:145-154).

opostos das mesmas ruas, estas resultantes da secagem dos inúmeros pântanos da região. É um período que ele resume dizendo: “Na rua começava a África, em casa estava a Europa” (COUTO *apud* CHABAL, 1994:276).

A mudança de Mia para Lourenço Marques, em 1971, coloca-o em contato com as ideologias voltadas especificamente para Moçambique, através da FRELIMO²¹, da qual será seguidor até o período de pós-independência, quando se apercebe que mais uma vez é do exterior que se concebe a nação, desconsiderando suas dialéticas culturais e sua configuração social. Sob a égide desse grupo, o então estudante de Medicina abandona o curso na passagem para o terceiro ano e passa a se dedicar totalmente a escrever em jornais (exercia essa atividade, até então, nos períodos de férias). No período pós 25 de Abril²², os jovens intelectuais dedicam-se, na Colônia, a ampliar as atividades de informação e/ou divulgação ideológica. Dessa fase, o escritor relembra:

Naquela altura a coisa era complicada. Até porque o militante branco estava numa situação complicada. Ele não podia aparecer assim e dizer: “Eu sou da Frelimo, eu sou simpatizante.” Ele era olhado com muita desconfiança, podia ser um provocador. Por outro lado, era muito odiado pelos outros brancos, que o consideravam traidor. Muitos dos meus amigos foram espancados, ou por família ou... (COUTO *apud* CHABAL, 1994:280, grifos do autor)

A Independência foi seguida de um longo período de guerra civil que perdurou até a assinatura do Acordo Geral de Paz, ocorrido em Roma, a 4 de outubro de 1992. Nessa época, a família Couto separa-se, e Fernando Couto e a esposa retornam a Portugal, conforme relata o escritor:

Os meus pais, depois da Independência, foram por quatro vezes para Portugal, para voltar definitivamente e só à quinta é que ficaram definitivamente em Portugal. Eu creio que eles pertencem àquela gente que já não tem mundo, porque entretanto Portugal já não é aquele Portugal que eles deixaram, e Moçambique também já não é aquilo que eles tinham encontrado e onde sabiam viver, portanto eles pertencem a uma terra de ninguém, não têm mundo. Das vezes que voltaram para Portugal tentaram integrar-se e nunca conseguiram. Agora como já estão idosos, já não voltam. Vão lá várias vezes visitar-nos, estar connosco. (COUTO *apud* CHABAL, 1994:284)

²¹ Frente de Libertação de Moçambique, uma força política armada, foi oficialmente fundada em 25 de Junho de 1962, objetivando lutar pela independência de Moçambique. Negociou os Acordos de Lusaka (1974), assumiu o governo na Independência, em 25 de junho de 1975, com Samora Machel; em 1977, transformou-se oficialmente em partido político.

²² Referência à Revolução dos Cravos, movimento militar com adesão popular que depôs, em 1974, o regime ditatorial em Portugal.

Decorridos doze anos após a saída do curso de Medicina (que deveria ter sido temporária), Mia já não encontra sentido na escrita doutrinária que executa, desliga-se do jornalismo e retorna aos estudos, desta vez, em Biologia. Situa-se entre o desencanto com a sua própria realidade e a curiosidade em (re)conhecer a realidade moçambicana em mutação. Sobre esse período, que situamos como uma passagem, ele revela:

Naquela circunstância eu precisava de me relacionar com as pessoas doutra maneira... Eu não gosto, ou não sei, para mim é uma circunstância. E é de acrescentar outro facto, de eu querer outro tipo de vivência. E aí o factor *branco*, o factor raça estava incluído. Portanto, eu sentia que precisava de mergulhar um pouco nas raízes daquele país, de fazer esta “viagem” e tinha que estar muito livre. E o facto de eu ir para uma universidade onde havia só jovens de 18, 19 anos, libertos de muita coisa, fez-me muito bem. Foi para mim mais importante do que aprender biologia, este novo convívio, esta nova linguagem, estar com as pessoas. (COUTO *apud* CHABAL, 1994:285-286, grifos do autor)

Em 1983, Mia publica seu primeiro livro, *Raiz de orvalho*, “uma espécie de contestação contra o domínio absoluto da poesia militante, panfletária” como ele mesmo definiu (COUTO *apud* CHABAL, 1994:286-287), representativo desse novo cidadão nascente, moçambicano, africano, universal. É nesse momento de transição para um mundo pós-colonial que surge Mia Couto, um escritor moçambicano por opção pessoal e um “cidadão do mundo” por força da atividade.

As fronteiras geográficas de sua cidadania permaneceram na África, mas sua voz passou a traduzir outra “cidadania” – híbrida –, a dos sujeitos da margem, daqueles cuja inserção social na modernidade continua tão ilusória quanto foi a do período colonial. Dessa “tradução” cultural, situamos um momento, no qual ele diz:

As definições apressadas da africanidade assentam numa base exótica, como se os africanos fossem particularmente diferentes dos outros, ou como se as suas diferenças fossem o resultado de um dado de essência.

África não pode reduzida a uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens. Longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimónios do nosso continente. Quando mencionamos essas mestiçagens falamos com algum receio como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos pura. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana. Os senhores dizem que não há economia actual que não se

alicerce em trocas. Pois não há cultura humana que não se fundamente em profundas trocas de alma. (COUTO, 2005:19)²³

Trabalhando como biólogo e escrevendo da margem sobre “as trocas de alma” surge o escritor que conta as estórias que inventa, as que ouve, as que vivencia e as que nem mesmo conhece e que lhe chegam pela mobilidade de quem não tem fronteiras. Seu primeiro livro de contos, intitulado *Vozes anoitecidas*, é publicado pela primeira vez em 1986 e faz parte do conjunto de vinte e oito obras literárias lançadas até a presente data²⁴. Nesta contagem não estão inclusas peças teatrais, roteiros cinematográficos, publicações em colunas jornalísticas e revistas e nem, tampouco, participações em antologias. Mais uma vez, damos a palavra ao próprio Mia, para que se apresente:

Sou escritor e cientista. Vejo as duas actividades, a escrita e a ciência, como sendo vizinhas e complementares. A ciência vive da inquietação, do desejo de conhecer para além dos limites. A escrita é uma falsa quietude, a capacidade de sentir sem limites. Ambas resultam da recusa das fronteiras, ambas são um passo sonhado para lá do horizonte. (COUTO, 2005:45)²⁵

Este ser híbrido que faço por ser – biólogo e escritor – me tem trazido pouco rendimento em termos de currículo académico e científico (sou hoje, por desejo assumido, uma verdadeira desautoridade científica). Essa condição, porém, me tem trazido outras gratificações. O ser de um continente que ainda escuta (África está disponível para conservar até com os mortos) me trouxe um estar mais atento a essas outras coisas que parecem estar para além da ciência. Não temos que acreditar nessas ‘outras coisas’. Temos apenas que estar disponíveis. (COUTO, 2005:123, grifos do autor)²⁶

Assim é, em parte, esse grão literário ou moderno contador de estórias que se reconhece híbrido (ou “mestiço”, conforme suas colocações) na arte e na vida, que constrói a cada texto a literatura de Moçambique, com os sons, cheiros, cores, sabores e saberes africanos.

²³ A citação é parte da palestra do escritor na Associação Moçambicana de Economistas, em agosto de 2003, em Maputo, e está publicada sob o título “A fronteira da cultura” em COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005, p. 9-22.

²⁴ Os dados citados resultam de um levantamento pessoal, sujeito a razoável e involuntária margem de erro, constando na íntegra no Anexo K.

²⁵ A citação integra o texto elaborado para crianças lusófonas integradas no programa interescolar “Ciência Viva”, em julho de 2004, estando publicado na obra referenciada sob o título “Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras”.

²⁶ Trecho da intervenção de Mia Couto na abertura do I Encontro de Biólogos da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP, ocorrida em Lisboa, em setembro de 2004, publicada na obra referenciada sob o título “Os sete pecados de uma ciência pura”.

1.3 LITERATURA & MOÇAMBIQUE

Acredito, [...], que os rios que percorrem o imaginário do meu país cruzam os territórios universais e desembocam na alma do mundo²⁷.

As nossas primeiras reflexões sobre a literatura moçambicana seguem o filtro historiográfico proposto por Pires Laranjeira. É de sua autoria *Literaturas africanas de língua portuguesa*²⁸, um “Manual de visão panorâmica” (LARANJEIRA, 1995:17) como ele próprio define, cujo conteúdo objetiva ser informativo adotando como critério de seleção de textos e escritores: “qualidade e valor estéticos”, “consagração pela crítica e pelos estudos literários”, “renome interno e externo”, “capacidade de inauguração e renovação” e escolha do próprio autor de acordo com a sua área de estudo (LARANJEIRA, 1995:16). O ponto inicial de sua proposta, eminentemente didática, é a de que “as literaturas africanas encontram-se ainda numa fase heurística, ecdótica e maiêutica, faltando, pois, descobrir, rectificar e destrinçar o trigo do joio” (LARANJEIRA, 1995:16, grifos do autor).

No capítulo dedicado a Moçambique, o estudioso português adota a seguinte periodização: “Incipiência”, da origem da permanência portuguesa até 1924 (ano da publicação d’*O livro da dor* de João Albasini); “Prelúdio”, de 1925 até o fim da Segunda Guerra Mundial (presença de poemas de Rui de Noronha); “Formação”, de 1945/48 a 1963, onde encontra “consciência grupal dos (candidatos a) escritores”, influência do “Neo-Realismo” e da “*Négritude*”, destacando José Craveirinha; “Desenvolvimento”, de 1964 a 1975, com textos “marcadamente políticos” e onde ocorre, com Luís Bernardo Honwana, a “emancipação da narrativa em relação à preponderância da poesia” e a saída de muitos escritores; “Consolidação”, de 1975 a 1992 quando coexistem textos até então “engavetados”, com os de “temática militante, engajada e doutrinária” e surgem outros com “novas perspectivas”. (LARANJEIRA, 1995:256-262)

²⁷ A epígrafe é parte da Nota Introdutória de COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? e outras intervenções*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2009a, p. 11.

²⁸ Nossa escolha pela obra de Pires Laranjeira, datada de 1995, deve-se ao seu percurso historiográfico.

Pires Laranjeira considera *Vozes anoitecidas* (1986), de Mia Couto, como “fautor²⁹ de uma mutação literária em Moçambique”, a partir do qual se instaurou “uma aceitabilidade para a livre criatividade da palavra, a abordagem de temas tabus, como o da convivência de raças e mistura de culturas, por vezes, parecendo antagônicas e carregadas de disputas (indianos vs. negros ou brancos)” (LARANJEIRA, 1995:262). Para ele, é com *Terra sonâmbula* (1992), o primeiro romance de Mia, que “coincidente com a abertura política do regime, pode considerar-se provisoriamente o final do período de pós-independência” (LARANJEIRA, 1995:262).

A colonização portuguesa, ao silenciar a existência da cultura local – na maioria de suas colônias –, calou igualmente o registro dessa voz pela escrita, diversamente do que ocorreu com as literaturas de matriz anglófona e/ou francófona. Estas não silenciaram a manifestação do colonizado, mas, em outra dimensão, retrataram a sua visão do outro sobrepondo-a ao que este produzia. Na observância do todo, na África, a literatura colonial traduz uma interpretação homogênea do discurso eurocêntrico, que se autojustificava ao ignorar a diferença encontrada no outro. É o que Francisco Noa (2002) designa como “colonialidade literária” e que, no caso português, seria “delimitada pelo ciclo histórico que se fecha em 1974” (NOA, 2002:50). Conforme o autor:

[...] a colonialidade literária significa, no essencial: reacção do europeu perante um meio e seres que lhe são estranhos; sobreposição de um ponto de vista eurocêntrico; escrita cujos autores não abdicam de sua identidade cultural; instituição de relações de poder dominadores/ dominados; expressão de um relativismo cultural *pendularmente* etnocêntrico e limitação da capacidade interpretativa do Ocidente. (NOA, 2002:49, grifo do autor)

A ideologia colonial, na África portuguesa, foi condicionante da instauração de um gênero propício à manifestação nacionalista de caráter libertário e antagônico. Politizou a produção dessa voz cultural, o que resultou numa homogeneidade artificial, cujos componentes foram situados a uma unidade marginal, a partir da qual instalaram-se vozes que buscaram uma sonoridade própria:

Atentos às contradições de um país que aglutina diferentes heranças, os escritores moçambicanos acreditam que a literatura funciona como uma pedra angular na construção da identidade nacional. Cultivam a poesia, mas igualmente a narrativa curta, o conto, a estória, tipo de enunciado perfeitamente adaptado às realidades instáveis e

²⁹ Fautor, conforme o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (português europeu, de Portugal): adjetivo, que favorece, promove ou determina; substantivo masculino, aquele que promove ou fomenta, feminino, fautríz. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx>

contraditórias do país, conforme prova o número significativo de antologias de contos, publicadas depois da independência. (AFONSO, 2004:35)

A instauração política da nação moçambicana gerou o choque dos pensamentos sociais e desestabilizou a homogeneidade da produção cultural³⁰, mas os produtores literários mantiveram o conto como veículo primordial de sua busca por uma identidade na escrita. Libertarem-se dos limites do colonialismo silenciador e, em paralelo, não se aprisionarem entre suas temáticas autóctones e ideologias naturalizadas, foi o grande desafio das vozes culturais moçambicanas³¹, especialmente das literárias. Acompanhamos a análise de Maria Fernanda Afonso quando se refere à produção moçambicana, desse período, como “uma hermenêutica da hibridez, arquitectada a partir de suas experiências diferentes de narrativa, considerando a escrita e a tradição oral” (AFONSO, 2004:321). Prossegue a autora:

No conjunto dos contos moçambicanos que representam a África devastada pela ideologia colonial, o projecto literário delineia-se a partir da interrogação sobre a identidade do africano, seguindo um percurso que pressupõe a dialética entre uma percepção de si próprio e um modo de entendimento da alteridade. Por meio de um processo catártico, o escritor faz o luto do colonialismo para assumir as suas responsabilidades face à nova ordem. O discurso, que adquire características de reflexão histórica, organiza-se sobre eixos onde as relações entre o passado e a memória se inscrevem, quer a partir da reapropriação dinâmica das estratégias discursivas ocidentais, reflectindo a tensão entre a periferia e o centro, quer pela integração dos elementos da oralidade africana, como se o narrador fosse um contador e o narratário, o seu auditório. Toda esta exuberante hibridação de recursos estéticos, fortalecida pela intrusão das línguas nativas na língua portuguesa, define um campo literário africano. (AFONSO, 2004:325-326)

O gênero literário predominante em Moçambique, no período colonial, foi o da poesia. Nele os discursos mais facilmente se ocultavam dos mecanismos de repressão e se adaptavam às poucas condições materiais de divulgação. A pequena elite intelectual tinha também leitores pouco numerosos, e o sistema de silenciamento imposto pela metrópole assim o condicionava. No período pós-independência, um novo impeditivo para uma expansão da produção literária se instala com a luta civil e,

³⁰ A acepção de “cultura”, neste trabalho, segue a definição proposta por Francisco Noa (2002:21): “conjunto de manifestações intelectuais, espirituais e artísticas, com um valor essencialmente simbólico e que traduzem uma determinada visão do mundo”.

³¹ Esses movimentos criadores não foram exclusivos de Moçambique, manifestando ocorrências em outras ex-colônias africanas, em sintonia com suas origens híbridas e com as características de seus passados coloniais.

mais uma vez, as vozes locais são pouco audíveis e continuam a expressar um discurso predominantemente ideológico.

Escreve-se mais e publica-se mais – os jornais reforçam essa possibilidade –, mas as diferenças continuam se impondo, embora sejam dentro das fronteiras da dita nação, conceito ainda exógeno (pelo confronto ideológico oriundo de matrizes externas) e ainda segmentado separadamente (direita e esquerda substituem o confronto de metrópole e colônia). As diferentes ideologias políticas dividem as vozes enunciativas no pós-independência e conflitam a (re)organização das expressões até então silenciadas.

É na busca de um lugar de mediação dos discursos que o conto passa a ser o espaço ideal para (re)unir passado e presente, tradição e atualidade, similitudes e diferenças. Nessas circunstâncias, ele se instala como um gênero preferencial, por ser uma prática narrativa de fácil edição, de leitura rápida e que tem a possibilidade de abrigar, numa única escrita, os aspectos culturais urbanos e rurais, as presenças da oralidade e do literário, o histórico e o ficcional e, em múltiplas relações, o real e o simbólico.

Assim, em meados da década de oitenta, à tradição da poesia soma-se essa prosa narrativa como veículo da identidade literária moçambicana. O conto abriga a expansão das temáticas em relação direta com o processo de encerramento das lutas políticas. O intimismo passa a ser dominante na temática poética, predominando a criação que Patrick Chabal designa como o período em que “o escritor é em simultâneo o sujeito e o objecto da escrita” (CHABAL, 1994:65). Novos autores se valem do conto e da crônica como discurso imediato, em que a oralidade e a escrita podem dialogar estrutural e tematicamente. Conforme Afonso,

As narrativas curtas pululam na produção moçambicana como uma totalidade dinâmica, representando o avanço do percurso da literatura deste país, que se tornou cada vez mais independente em relação a um ponto de partida em que a aculturação e a assimilação não permitiram a consciência e a formação de uma entidade literária autônoma. (AFONSO, 2004:37)

A narrativa curta aglutina as diferentes linguagens compreensíveis, individual e coletivamente, permitindo a convivência do real, do imaginário, do simbólico e do performativo num único espaço. Essa será a arquitetura a constituir também o romance moçambicano que, em alguns casos, poderá ter no gênero curto a sua espinha dorsal. Afonso (2004) comenta essa ocorrência em Moçambique, dizendo que:

Moçambique procurou [...] um outro tipo de discurso literário, polifonizado, ancorado numa sociedade em plena mutação, dando a conhecer as novas realidades socioculturais, procurando conciliar a memória de uma cultura oral e os ganhos da modernidade, num texto a que chama “estória”. No conto, o escritor moçambicano reconhece-se a si próprio como um espaço recuperado e não tem dúvidas de que se trata do “género que mais corresponde a um país de tradição oral, que não tem tradição de romance”³². (AFONSO, 2004:158, grifos da autora)

O conto literário abriga com facilidade experimentações temáticas e lingüísticas, e absorve características da tanto da oralidade quanto da linguagem jornalística – dominada por muitos dos que escrevem à época. Ele se afirma gradativamente como um gênero dinâmico e multifacetado, capaz de absorver diferentes tendências e influências. Afonso destaca que:

A escrita narrativa moçambicana implica formas de supressão e de apropriação, não só da língua portuguesa mas também de uma estruturação literária que se deixa contaminar pelas práticas do conto oral, absorvendo com prazer cosmogonias míticas alheias ao pensamento racionalizador ocidental. (AFONSO, 2004:249)

Ao se referir à contaminação pelas práticas da oralidade, Maria Fernanda Afonso alude às dinâmicas propiciadas pelo gênero contístico. Nele ocorre tanto o rompimento com a fixidez repetitiva do conto oral tradicional, quanto à retomada dessa herança numa nova roupagem, acrescida da criatividade do escritor e das novas formas de compreensão do mundo advindas da modernidade. O meio rural e o universo urbano se dividem em valores diferenciados entre si e dentro de si mesmos, conforme as influências e/ou interferências resultantes do processo colonizador. Dessas oposições e/ou interações surgem textos que traduzem diferentes níveis de transformação ou assimilação – escritas híbridas em nossa proposta.

O colonizador e o colonizado continuam personagens, mas a escrita lhes facultava outra representação dentro do que consideramos uma nova construção identitária, dinâmica e dialética, que permanece atual e referendada por novos discursos e diferentes formas de enunciação. O entorno do escritor é também o contexto da história contada e é com o refazimento da memória que a oralidade tradicional e o conto literário se aglutinam numa estética própria, numa particular “criatividade africana ficcional”, na definição de Afonso (2004:69).

³² De acordo com Maria Fernanda Afonso a citação encontra-se em COUTO, Mia. *Les baleines de Quissico*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Petorelli. Paris: Albin Michel, 1996. p. 118.

É com a publicação do livro de contos *Nós matamos o cão tinoso* de Luís Bernardo Honwana, em 1964, que Afonso (2004) e outros estudiosos situam o início da ficção narrativa moçambicana, sobre a qual ela também afirma:

Entre as literaturas emergentes da África lusófona, a escrita deste país, situado nas costas do oceano Índico, procurava numa encruzilhada racial complexa, com mais dificuldade do que a produção literária de Angola ou de Cabo Verde, a palavra da sua identidade. (AFONSO, 2004:130)

A obra de Honwana, o “patriarca do conto moçambicano” (AFONSO, 2004:226), traz para a escrita a polifonia das vozes audíveis em Moçambique, numa tessitura lingüística primorosa. A sua escrita abarca colonizador e colonizados exercendo seus papéis sociais nas suas conflituosas relações, expondo suas emoções e seus universos culturais. O simbólico e o real dialogam no cotidiano, nas estórias e na escritura do texto, com narradores que relatam o sofrimento, manifesto ou silencioso, daqueles que a repressão colonial aniquilava, e viabiliza a possibilidade de na morte do símbolo (no caso, o “cão tinoso”), (re)nascer o homem.

Com essa obra, Moçambique fala de si, através de personagens e temáticas, relatando a miscigenação do homem, da língua, da história, da tradição, do presente e da literatura; não há pureza, há uma escrita híbrida, de quem constrói sua fala e seu retrato. É um discurso forte contra o sistema colonial que imprime no texto o contraste entre a visão arbitrária e cruel do poder e a dignidade do subjugado nativo. Essa constituição da contística moçambicana é elaborada pelo indivíduo pós-colonial mencionado por Afonso, quando se refere ao escritor africano, dizendo:

Rejeitando os mitos fabricados pelo Ocidente, o escritor africano opõe-se à representação que o centro elaborou sobre o homem africano, valorizando a cultura do seu continente, mas mostrando-se, todavia, pronto a colaborar num processo recíproco de representações e identidades entre culturas. O indivíduo pós-colonial sabe que da sua identidade fazem parte elementos que adquiriu com a presença do Outro, mas valoriza com a maior dignidade as suas raízes culturais. (AFONSO, 2004:179)

Essa é, em nossa apreensão, a posição que Mia Couto assumirá na sua escritura tanto contística, quanto romanesca, tornando-se um porta-voz do homem do seu tempo, da nação que é mais jovem do que ele (como ele próprio afirma) e da qual ele busca construir a afirmação cultural. Alçado à posição de “escritor africano de língua portuguesa de maior renome internacional”, conforme Maria Fernanda Afonso (2004:287), é com ele que acompanhamos o diálogo do homem moçambicano consigo

mesmo, enquanto personagem literário que está constantemente (re)fazendo a sua própria história, “ouvindo” e “contando” histórias moçambicanas.

Com Honwana ouvimos a polifonia de vozes que falaram das diferenças nas oposições e, com Mia, temos acesso às vozes da alteridade numa espécie de usina de trocas. Associamo-nos à Maria Fernanda Afonso quando diz que o escritor “ocupa um lugar fundamental na escrita da língua portuguesa, como criador de um discurso inovador e transgressor” (2004:437-438), e acrescentamos que, nesse discurso, expressam-se as vozes ancestrais e os dilemas da modernidade, do efêmero ao permanente. Suas narrativas são primeiramente moçambicanas e são africanas por “contaminação” temática, mas não são exóticas como muitas vezes se propõe, e sim revelam novas estratégias de construção literária, firmadas a partir do universo local, nacional.

2. O “FALAR” E O “FAZER” DE MIA COUTO

A estratégia de construção literária de Mia Couto, que propomos discutir, é a sua contação de estórias, como a de um griô atualizado pela escritura, que ouve, reflete e (re)conta o imaginário (passado e presente) do seu universo cultural. As suas diversas linguagens e os diálogos que promove entre ficção e realidade, retomando simbologias e espaços mítico-temporais, constituem a arquitetura narrativa de nosso recorte. Como ele próprio afirma:

Acho que não existe simplesmente ficção. Todo texto sempre tem essa relação de fronteira mal desenhada entre o que é real e o que é ficcional. O escritor brinca com isso, e ele próprio não sabe o que é. Fica confuso, mas, pelo menos, é verdadeiro nessa declaração de que não está dizendo algo inteiramente verdadeiro. Estou convidando as pessoas a brincarem nesse terreiro em que não se sabe o que é real, o que é utópico, o que é sonho. (COUTO, 2009c)³³

Este escritor moçambicano é exemplo da hibridização colonial³⁴ e produto da amálgama cultural que expressa, em sua contística, múltiplos diálogos elaborando uma narrativa híbrida, multicolor e tradutora da fala das margens. São esses “falares” e “fazereres” que buscaremos nesta etapa de nosso trabalho.

2.1 A POÉTICA DE MIA COUTO & LITERATURA MOÇAMBICANA

³³ Trecho de entrevista de Mia Couto, disponível em: *Globo.com - G1 > Pop & Arte* <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1207946-7084,00.html>
26/06/09 - 16h16 - Atualizado em 26/06/09 - 16h52min.

³⁴ Usamos esse termo para designar situações em que nascendo em Portugal e/ou sendo educado como tal não impedia a opção de sentir-se moçambicano e vice-versa.

*Toda a estória se quer fingir de verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo.*³⁵

A leitura de Mia Couto, finalizada a primeira década do século XXI, convida-nos a estabelecer múltiplos olhares sobre seu fazer literário, na perspectiva das temáticas, dos diálogos entre história e ficção presentes nos seus textos, de sua trajetória e de sua atualidade, enquanto importante personagem da construção da literatura moçambicana. A contemporaneidade de sua escritura e o crescente reconhecimento internacional – através de um número considerável de premiações – incitam-nos a procurar, sobretudo em sua prosa, elementos que permitam identificar características específicas dessa ficção.

Atentos à multiplicidade de considerações teóricas disponíveis sobre os tempos de pós³⁶, acompanhamos a criação de um espaço ficcional na literatura de Moçambique onde situamos nosso autor “traduzindo”, num imaginário contemporâneo, elementos da tradição (local) em diálogo com a modernidade (universal), o qual chamaremos de reflexões identitárias. Sob esse aspecto, acentuamos que Moçambique sendo um país multiétnico, multilíngüe e multicultural, é um território de diversidades onde dialogam ideologias e interesses diversos através de diferentes discursos. Certamente Mia Couto é uma das vozes audíveis, dentro e fora, dessa nação, e é da sua posição de elemento formador da identidade moçambicana que estabelecemos nossa dialética de compreensão, pontuando alguns escritos, sob o prisma do uso do Imaginário.

O africanista Patrick Chabal (1994) propõe, em seu livro *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*, a busca de elucidação de duas questões, “o que é a literatura moçambicana e, por implicação, quem é o escritor moçambicano” e “qual o papel da literatura na construção da identidade nacional moçambicana” (1994:7). Para ele, história e literatura necessitam de uma análise interligada, na medida em que ambas são construções paralelas e interdependentes, com o que concordamos, e acrescentamos ser essa dialética um desafio na leitura de Mia Couto, cuja obra corre em tempo paralelo ao da constituição de sua própria nação.

Sobre isso, o próprio Mia afirma, numa entrevista à jornalista e escritora Marilene Felinto: “Aqui [Moçambique], o nascimento de uma literatura nacional é

³⁵ A epígrafe é parte do conto “O cachimbo de Felizbento”, publicado em: COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. 7. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003, p. 65.

³⁶ Utilizamos essa expressão em sintonia com as assertivas de Homi Bhabha (2003).

contemporâneo do nascimento da própria nacionalidade. Eu sou mais velho que o meu país. É uma circunstância histórica realmente singular” (FELINTO, 2002). A singularidade referida pelo autor é um importante diferencial para a sua escritura, que segue paralela aos acontecimentos do contexto, impregnada dessa realidade ou, em alguns casos, tendo-a como uma personagem.

Com leitores espalhados por contextos muito diversos, na sua grande maioria receptores de um mundo apenas conhecido pelo viés do exótico – o qual chamamos genericamente de literaturas africanas –, a ficção de Mia Couto extrapola essa condição de distanciamento, propondo-se a dialogar com o universal e com a atualidade. Ele ultrapassa as fronteiras do seu país, do seu continente e compõe uma “literatura-mundo”, na qual o homem é um narrador de si mesmo independentemente de sua localização geográfica ou temporal.

A relação literatura/história discutida por Chabal (1994) permite que reconheçamos uma dinâmica específica na produção literária de Mia Couto, o que remete a um novo espaço ficcional na literatura, especificamente, neste caso, à moçambicana. O leitor, onde quer que se encontre – periferia ou centro –, é implicado diretamente no desenvolvimento, reconhecimento e formalização canônica dessa produção literária. Diferentemente do passado, o imediatismo atual da comunicação acelera esses movimentos e altera o significado do “presente”. Aproximam-se as geografias, diluem-se as fronteiras e alteram-se as relações temporais.

Se ficção e história se imbricam, entrelaçando funções, podemos aferir que leitor e cidadão são papéis de um mesmo ator em ambos os cenários, do mesmo modo que escritor e historiador. Os leitores não mais se estabelecem somente como receptores, são modernamente (ou “pós-modernamente”, se preferirmos) construtores dessa literatura tanto quanto ela o é de cada um, considerando-se que ela seja um componente da formação identitária coletiva e, em consequência, do indivíduo. Chabal, ao discutir a relação identidade nacional e literatura em Moçambique, afirma:

O estudo do desenvolvimento da literatura num país como Moçambique levanta duas questões fundamentais. A primeira tem a ver com as “origens” de uma literatura, ou seja o processo em que a escrita numa dada área geográfica passa a ser encarada como sendo sua literatura. A segunda, com o papel que a literatura pode ter – e muitas vezes tem – na identidade cultural e política num moderno estado-nação. (CHABAL, 1994:14, grifo do autor)

O (re)conhecimento de uma nação, através de sua literatura, é certamente uma possibilidade atraente a qualquer leitor, nativo ou distanciado, pois, nas palavras assumidas (na língua adotada e/ou nas autóctones) e preenchidas por personagens e

narradores, surgem realidades e imaginários que estabelecem com ele diálogos pluridiscursivos. Nessa perspectiva, podemos ler um romance ou um conto como uma metáfora de nação, agregando sentidos tanto locais quanto universais. É com esse filtro que inserimos o escritor Mia Couto como formador da história da literatura moçambicana, além de construtor da identidade histórica do país. Dessa posição de leitura encontramos em Fonseca e Cury:

Da viagem real ao deslocamento imaginário, do cruzamento de tempos à crítica do presente, os textos de Mia Couto inserem-se tanto na releitura da história como na ficcionalização da condição do homem contemporâneo. Muitas vezes, o escritor parte de fatos históricos, de acontecimentos “reais”, para neles inserir vozes que a história reprimiu, para reler acontecimentos reinventando seu contexto, envolvendo-os com uma aura de fantasia, hipertrofiando o real ao atravessá-lo pelas visões míticas que marcam seu projeto literário. (FONSECA; CURY, 2008:83-84, grifo das autoras)

A “releitura da história” e a “ficcionalização da condição do homem contemporâneo”, referidas pelas autoras, é o que percebemos como uma noção mais ampla de literatura, presente em Mia Couto, que possibilita uma dinâmica constante de atualização do real e da ficção. A literatura moçambicana seria, desse modo, na sua formalização, uma representação mais abrangente, uma segmentação da cultura e não somente uma criação ficcional. Escolhemos um autor e um país, mas poderíamos estender nossas reflexões por muitos outros, pois a relação entre a escrita, enquanto discurso, e a nação, enquanto identidade, é uma dialética constituída e discutida intensamente desde a segunda metade do século XX.

Se o Romantismo privilegiou a afirmação da autoria, os tempos de pós tendem a destacar a imersão do autor no processo de instauração da própria obra. Se antes o escritor era uma espécie de proprietário, hoje é figurativamente meeiro, participando do próprio enredo, podendo situar-se como um narrador, uma personagem e/ou assumir a metalinguagem como possibilidade narrativa. Nessa perspectiva, há uma aproximação entre autor e leitor, como sujeitos sociais em diferentes papéis e/ou funções.

A própria condição de escrita literária permite uma inclusão de novas vozes com vários “dialetos”, através da inserção de outras linguagens que ampliam as possibilidades da escritura, o que identificamos como elemento característico da obra de Mia Couto – o seu “falar”. A priorização do popular como tradução do cotidiano que fundamenta o contexto temático é certamente relevante para a sedimentação de novos discursos. Tomando por referência três obras do autor, publicadas à época, a

saber, *Vozes anoitecidas* (1986), *Cada homem é uma raça* (1990) e *Cronicando* (1991), Patrick Chabal tece, a esse respeito, importantes comentários:

Entre os escritores em prosa [moçambicanos] é porventura Mia Couto o mais original – ou o mais intrigante. É certamente um autor cuja criação literária deu novo sentido à noção de literatura popular. [...] modelou um estilo de escrita distintamente moçambicano, cujos temas tratam de estórias populares. Popular de duas maneiras: primeiro porque muitas destas estórias são acerca de gente vulgar em situações quotidianas, e segundo porque a linguagem em que as estórias são escritas está firmemente alicerçada na linguagem popular do dia-a-dia. Além disso, a sua linguagem representa uma verdadeira e inovadora direcção para a escrita do português de Moçambique. Por um lado, Mia Couto reflecte no seu trabalho a diversidade do discurso popular. [...] Por outro lado, Mia Couto está a “inventar” uma nova linguagem. O que escreve não é meramente uma reflexão minuciosa do discurso popular, mas muito mais uma criação artificial lingüística que “ecoa” a linguagem popular “vulgar”. Uma linguagem que dá corpo à voz popular, um eco da realidade com a qual a nova linguagem está em empatia. (CHABAL, 1994:68)

A literatura contemporânea referenda conceitos como escrita híbrida, de fronteira, da margem e tantos outros, que buscam explicar os sentidos presentes no universo interior do homem contemporâneo, de identidade instável e/ou multifacetada. Adentramos ao século XXI falando novas linguagens sociais, políticas, econômicas e, fundamentalmente, culturais. Nessa conjuntura, postulamos que a literatura é um canal de comunicação dessas novas linguagens, possível através de novos “fazer”, e que isso é identificável nos processos de formação das literaturas mais recentes, como no caso moçambicano. Mia Couto é, em nossa leitura, um representante desses novos “fazer” e “falar” literários. Nessa perspectiva, Fonseca e Cury salientam:

A condição do intelectual é a do exílio, a do “fora-do-lugar”, deslocando a frente da cena. Essa representação do intelectual, a quem se atribui um papel político na cena pública, mostra a atualidade da literatura de Mia Couto, atente a questões tão candentes no mundo contemporâneo e com a posição da literatura neste contexto. Pensadores como Edward Said e Ricardo Piglia falam de uma desejável posição do intelectual como excêntrica, da margem, do exílio. É da margem que se pode talvez construir uma enunciação mais crítica, que não se furte a marcar posturas num mundo atravessado por intensas divisões. Essas idéias e conceitos [...] configuram a escrita de Mia Couto no contexto das tendências contemporâneas da assim chamada crítica pós-colonial. Profundamente local – moçambicana, africana, do Terceiro Mundo –, profundamente universal – no tratamento dos temas, dos sempre mesclados espaços de produção da cultura. (FONSECA; CURY, 2008:106-107, grifos das autoras)

Em Patrick Chabal, encontramos a afirmação da importância do conhecimento do discurso do autor em relação ao reconhecimento de sua obra, num sentido que

ultrapassa o biográfico e se projeta como um elemento de instauração de um discurso coletivo. Diz ele: “Mesmo que a literatura moçambicana não seja necessariamente aquilo que os escritores pensam, é fundamental saber o que esses escritores têm a dizer acerca de si próprios e da sua arte” (CHABAL, 1994:08). O pensar de Mia está nas suas personagens, nas histórias que situam espaços diferenciados, um entre-lugar no dizer de Homi Bhabha (2003:27), num diálogo recorrente entre o novo e o passado, entre o mito e a realidade, numa constante “enunciação de alteridades”, conforme a expressão de Fonseca e Cury, que discorrem o seguinte:

Tal espaço, um entre-lugar, não é nem uma proposta de um novo absoluto nem o abandono do passado ou sua recuperação original. As identidades culturais, numa tal perspectiva, exibem sempre as suas formas de negociação, assumindo a emergência dos interstícios, das fronteiras espaciais e temporais como possibilidade de enunciação das alteridades [...]. (FONSECA; CURY, 2008:107)

Retornamos às reflexões de Chabal (1994), quando ele discute a imbricação de cultura e literatura africanas, desmistificando a relação entre tradição e modernidade. Recorrente na obra de Mia Couto, essa relação representa um dos importantes diálogos entre literatura-história-cultura moçambicanas que o autor promove, no que entendemos ser um dos elementos característicos de um novo modo de fazer literatura, marcadamente do escritor em análise. Associamo-nos ao africanista quando ele propõe que “os escritores africanos conciliaram até agora uma tradição de cultura oral com uma literatura escrita numa língua europeia. E, assim fazendo, como que criaram uma nova cultura – a escrita africana.” (CHABAL, 1994:23); e encontramos, no diálogo entre tradição oral e escritura, uma conciliação, onde as vozes do passado se atualizam e os seres de fronteira verbalizam seus dizeres, quer sejam personagens (míticos, oníricos, reais, ficcionais e/ou autorais) ou escritores.

Chabal conceitua essa nova cultura como “fusão transformativa do tradicional e do moderno” (1994:23) e é, nessa formulação, que inserimos a obra de Mia Couto, desde seus poemas, crônicas, contos, romances, peças teatrais e os textos que ele chama de intervenções, e que trazem a posição de um ficcionista, de um cidadão moçambicano e de um homem contemporâneo. A possibilidade de agregar passado e futuro no presente da história – da literatura/da nação – é a oportunidade maior das literaturas africanas, enquanto gestadas no colonialismo histórico e (re)nascidas no período a que Homi Bhabha chama de “deslizamento do prefixo pós” (2003:20).

Pleiteamos que Mia Couto faz uso dessa oportunidade e se registra como um inequívoco representante de uma literatura moçambicana, considerando-a (re)nascida

no período colonial – tomamos por medida a formalização da idéia de nação – e consolidada na contemporaneidade – esta no sentido de redefinição dos espaços culturais. Sobre essa atualidade, seguimos Bhabha quando ele propõe que:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2003:27, grifos do autor)

Nosso olhar sobre a História da Literatura de Moçambique se vincula ao processo da História da Nação e do Homem moçambicanos, centrando a cultura como elemento de percepção, de pertencimento e significado dessas identidades. A tomada dos textos de Mia Couto como possibilidade de entendimento do processo de instauração dessa literatura nacional é, em nosso recorte, uma possibilidade de compreensão do homem contemporâneo em seu processo identitário. Assumimos, nesse sentido, a exposição de Fonseca e Cury:

Os textos representam, assim, processos de tradução cultural e, com eles, de construção de identidades: traduzem-se as tradições, que se atualizam no presente da escritura; traduzem-se as transformações do mundo contemporâneo, com a consciência de que local e global são contraditórias moedas da negociação identitária. Tais contradições, sempre no horizonte dos excluídos, acirram-se, hoje, em tempos de globalização, sobretudo nas margens, a partir das quais a ficção de Mia Couto constrói suas enunciações. (FONSECA; CURY, 2008:127-128)

A leitura concomitante dos textos de Chabal e de Fonseca e Cury, elaborados com distanciamento temporal de mais de uma década, impõe-se como um reconhecimento de que nenhuma afirmativa conceitual é possível em se tratando de literatura e cultura, mas que o estudo das chamadas literaturas africanas é uma possibilidade de (re)conhecer uma época através do discurso de um “tradutor”: o seu escritor. Moçambique com sua “polifonia” cultural, seus diversos intercâmbios com outros processos coloniais, com os quais proximidade geográfica, como o indiano, o sul-africano e o da Rodésia (atual Zimbábue) e sua trajetória política de confronto interno no pós-independência agregou elementos singulares à construção cultural da nação e da literatura.

Chabal indica, em 1994, que Mia Couto virá a ser um dos construtores de “uma nova e original tradição de narrativa ‘moçambicana’” (CHABAL, 1994:69, grifo do

autor) e tal expectativa parece-nos respondida por Fonseca e Cury, em 2008, na afirmação de que “Mia Couto se apresenta como um ser de fronteira: entre culturas, entre tradições, entre línguas, entre costumes. Ao mesmo tempo em que o material de sua escrita é haurido no mergulho da diversidade cultural de seu país [...]” (2008:105). Na mesma linha de pensamento, situamos Ana Mafalda Leite que, ao discutir as formulações pós-coloniais das literaturas africanas, atesta que:

A leitura de um texto de literatura africana torna-se [...] um lugar de múltiplas filtragens, desfigurações e reconfigurações. Se a escrita é uma prática social, com uma função social, bem precisa, em África, herança que subjaz, parcialmente, da oratura, sugere a possibilidade de que, também, o sentido seja uma construção social, caracterizada pela participação do escritor no acontecimento do discurso. (LEITE, 2003:37)

Para a estudiosa, o autor “se submete a uma tradição dúplice” (LEITE, 2003:57) de textos literários e textos culturais-orais, promovendo um cruzamento do sistema literário com outros sistemas culturais através de uma “relação interdiscursiva” (LEITE, 2003:57). Assim, simultaneamente, ele estaria criando uma tradição “em termos prospectivos, deixando antever outras concretizações afins” (LEITE, 2003:57). As assertivas de Leite correspondem à proposta de Mia Couto em que tradição não significa imobilidade, sendo uma construção dinâmica e permanente.

A riqueza da obra de Mia Couto é tanto fascinante quanto complexa, pois somos contemporâneos dos fatos a que ela se refere e estamos culturalmente envolvidos em todos os processos sociais que nela interferem. Preseguindo os livros de contos publicados entre 1987 e 2004, respectivamente: *Vozes anoitecidas* (1987), *Cada homem é uma raça* (1990), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da terra* (1997), *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (2001) e *Fio das missangas* (2004), temos a oportunidade de acompanhar a trajetória de um pensamento criador.

Acessamos a um manuseio de enredos que permite “ouvirmos” as vozes oriundas do contexto e “visualizarmos” os seres que povoam linhas e entrelinhas, como se estivéssemos “acomodando” as estórias que as palavras escritas contam dentro da História que vai se efetivando. Poderíamos estar sentados, num círculo, ao redor de um “griô universal” que desvela conteúdos de múltiplos significados, auxiliando-nos a entender o mundo em que vivemos. Sobre essa escrita, que ultrapassa a idéia de uma técnica narrativa para ser uma espécie de “janela” para o mundo, o próprio Mia se refere:

[...] o escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades. **E é isso que um escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de almas. Não há escritor que não partilhe dessa condição: uma criatura de fronteira, alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade.** (COUTO, 2005:59, grifos nossos)

Os contos escritos por Mia Couto, em sua grande maioria, dialogam com o passado e o futuro num momento de incertezas e esperanças, de buscas e reconstruções do ser e da nação sem, no entanto, explicitar os fatos históricos que retratam, ficcionalizando-os como literatura e registrando-os como momento histórico-literário. Também demonstram um acurado trabalho com a linguagem e o texto é repleto de simbologias que possibilitam a constante ampliação da sua carga semântica. Não há fechamentos ou limites que possam cercear o enredo, sempre é permitida uma descoberta ou uma “tradução” que não está no papel, que pode surgir – ou não – em outro tempo ou geografia.

Pactuamos com Patrick Chabal (1994), quando propõe que à herança cultural mista se somaria a apropriação das obras pelas gerações seguintes para efetivar o caráter nacional, o que incluiria desde a poética ancestral, a oralidade tradicional até o conhecimento das literaturas referendadas pelas matrizes europeias. É também nessa linha de análise que Jane Tutikian explana:

[...] não é demais afirmar-se que o nacionalismo (entenda-se por nacionalismo a busca da autonomia, da unidade e da identidade)³⁷ está presente, e tanto mais nítido pela condição histórica nas literaturas emergentes a partir de suas premissas sócio-históricas, com uma reflexão própria, que busca soluções particulares, seja nas abordagens estéticas, seja nas abordagens históricas, ao colocar-se contra a política assimilacionista da metrópole, voltando-se para a desalienação e a conscientização, através de seus temas de resistência. (TUTIKIAN, 2008:69)

Para Chabal (1994), o imbricamento de influência, inspiração e talento (qualidade literária) levam à construção de uma literatura ao longo de todo e qualquer processo histórico de formação de nacionalidade, o que nos parece uma dinâmica perfeitamente identificável em Mia Couto. O africanista estabelece claramente a

³⁷ É nesse sentido que utilizamos o termo “nacionalismo”, em nossas considerações, partindo do conceito de “nação” adotado por Tutikian (2008:68): “O conceito de nação se fixa nos fundamentos de identidade, donde se reforça a ideia de que a nação não é uma identidade plenamente formada, mas sujeita a mecanismos de inclusão e exclusão, à presença da alteridade”.

distinção de literatura nacional e nacionalismo político, embora os sujeitos sociais possam estar envolvidos em ambas as formações – que é o caso de Mia Couto – e estas ocorram em paralelo.

Ainda de acordo com o teórico, “entre os escritores em prosa é porventura Mia Couto o mais original – ou o mais intrigante. É certamente um autor cuja criação literária deu novo sentido à noção de literatura popular” (CHABAL, 1994:68) e é, sob esse viés, que enfocamos as análises de suas estórias. Considerando que as assertivas do africanista são anteriores a 1994, retomá-las no presente torna-se uma tarefa desafiadora, no sentido de acompanhar a evolução dos processos por ele discutidos no que concerne ao autor e à moçambicanidade.

Seguindo a produção ficcional e as “intervenções sociais” de Mia Couto, ao longo do período posterior às discussões do africanista, identificamos posturas semelhantes em ambos e a efetivação delas através da sua contribuição no processo de formação da literatura moçambicana. O conceito de cultura é uma dessas semelhanças:

Uma vez que é hábito contrastar a chamada cultura “tradicional” oral africana com a designada “moderna” literatura escrita, gostaria aqui de sublinhar que tal dicotomia é errada e não faz parte da minha argumentação. A noção de que há uma “tradição” identificável que pode ser distinguida da “modernidade” é, sem dúvida, uma dádiva das asserções culturais do pensamento. Na realidade, toda a cultura é uma constante fusão transformativa do tradicional e do moderno. Deste modo, modernidade não é o inverso da tradição, mas antes tradição tal como mudou e se modernizou. Este é um ponto importante, dado que muita discussão acerca da literatura africana tem sido viciada pela perspectiva assumida deste falso contraste entre tradição e modernidade. (CHABAL, 1994:23, grifos do autor)

Este continente [África] é, ao mesmo tempo, muitos continentes. Os africanos são um entrançar de muitos povos. A cultura africana não é uma única mas uma rede multicultural em contínua construção. Os teóricos e analistas afligem-se com esta indefinição. Estão apressados em balizar a africanidade. Habitados ao retrato fácil, à revelação instantânea do discurso mais ideológico o que científico, eles acabam frustrados. [...] Os africanos estão nessa situação de fronteira: ao aceitarem a sua identidade como sendo múltipla, mestiça e dinâmica eles tem a possibilidade de se reinventarem e não se perderem em ilusórias viagens à ‘essência’ da sua identidade. (COUTO, 2005:79-80)

Ao teorizar sobre o desenvolvimento da literatura moçambicana, Chabal acentua a sua limitação histórica dizendo que “daqui a 20, 50, 100 anos poderemos ter uma visão diferente sobre as origens, a génese e a evolução” (CHABAL, 1994:39)

dessa construção e, ao finalizar suas considerações, recorre a Nelson Saúte³⁸ – escritor que encerra a série de entrevistas de *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade* –, quando este afirma que “uma característica importante de Moçambique é ser um mosaico de várias culturas, de várias etnias, de várias formas de expressão, de várias linguagens, de vários signos” (CHABAL, 1994:349), apontando desse modo a condição de multiplicidade e diversidade da história da nação e da literatura moçambicanas.

Temos na declaração de Saúte um ponto referencial para qualquer estudo da literatura e da cultura dessa nação, e acrescentamos a ela outra assertiva desse autor, ao discorrer sobre a literatura moçambicana: “como se poderá facilmente atestar esta é uma literatura ainda demarcada pelo território da História [...]. Uma literatura que testemunha, sobretudo. Mas também uma literatura embrenhada no imaginário profundo da condição do ser moçambicano” (SAÚTE, 2007:19). Suas palavras estão em consonância com a produção de Mia Couto, sobretudo com o *corpus* proposto neste trabalho.

O mosaico é, certamente, uma forma adequada para falar dos elementos que estruturam as obras propostas para análise, seja pelo aspecto das diversas tematizações, ou pelos diferentes discursos de narradores e personagens, seja pelas novas e/ou inusitadas linguagens, ou pelos contrapontos entre tradição e modernidade ou, ainda, pela fundamental e recorrente tessitura do Imaginário. É na dialética da diferença que surge a escrita literária moçambicana como reforça Maria Fernanda Afonso: “País de profundas contradições, mosaico policromático de povos e culturas, Moçambique engendrou uma escrita literária que testemunha uma evolução social muito complexa”. (AFONSO, 2004:157)

A contística miacoutiana permite estabelecer claramente os vínculos entre literatura e cultura moçambicanas, quer no âmbito historiográfico, quer no histórico, enquanto um gênero que possibilita um rápido entendimento (perfeitamente adaptado às condições de imediatismo da modernidade) do “mosaico cultural” moçambicano. Dessa forma narrativa nos falamos, respectivamente, o escritor Mia Couto e a estudiosa e crítica Maria Fernanda Afonso:

O conto é feito com pinceladas. É um quadro sem moldura, o início inacabado de uma história que nunca termina. O conto não segue

³⁸ Nelson Saúte nasceu em Maputo, Moçambique, em 26/02/1967, é formado em Ciências de Comunicação, pela Universidade Nova de Lisboa. Publicou volumes de poesia, de contos, romance e de entrevistas, compilou e organizou antologias de poesia e de contos. Seus livros estão publicados em Moçambique, Portugal, Brasil, Itália e Cabo Verde.

vidas inteiras. É uma iluminação súbita sobre essas vidas. Um instante, um relâmpago. O mais importante não é o que revela mas o que sugere, fazendo nascer a curiosidade cúmplice de quem lê. No conto o que vale não é tanto o enredo mas o surpreender em flagrante a alma humana. No conto (como qualquer gênero literário) o mais importante não é o seu conteúdo literário mas a forma como ele nos comove e nos ensina a entender não através do raciocínio mas do sentimento (será que existem estas categorias, assim separadas?) (COUTO, 2005:46)

O conto aparece como um texto de predileção para exprimir o olhar do escritor africano face a um mundo em transformação em que se debatem quase às cegas homens anónimos. Permitindo fazer experiências de estilo ou de forma, assume-se como enunciado eminentemente moderno, livre dos constrangimentos que pesavam sobre o contador tradicional, solicitados pela tradição ou pela reacção de um público que podia interromper a narração ou manifestar, quer seu entusiasmo quer seu desacordo. (AFONSO, 2004:68-69)

Pires Laranjeira, em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, de 1995, num capítulo dedicado a Mia Couto, destaca que seus textos “colocam em situação de exposição as várias culturas e crenças do homem moçambicano” (1995:312) e que a sua criatividade é “um modo de moçambicanidade” (1995:314). Referenciando a mesma obra, Jane Tutikian no artigo “A África de Língua Portuguesa: os órfãos de passado & a busca do presente”, publicado em 2008, observa que:

Quanto a Mia Couto, Pires Laranjeira (1995) o caracterizou como o sonhador de verdades, inventor de lembranças e, ele de fato o é, colocando-se entre aqueles que combinam a arte do Ocidente, a inspiração da cultura não ocidental e, peculiarmente, uma admirável linguagem plástica. Não são apenas os contos (e as crônicas) de Mia Couto que se enquadram dentro dessa concepção do processo de transfiguração, as narrativas longas também se inserem. (TUTIKIAN, 2008:74)

A análise de Laranjeira prioriza as inovações do escritor moçambicano, com destaque para o seu trabalho com a “matéria diversificada” do “espaço etno-social” que abrange “universos culturais muito variegados” (LARANJEIRA, 1995:312), e para características como o “uso de paratextos”, a “criatividade e inventividade da linguagem”, o “realismo no traçado de acções e caracteres”, a “intromissão, de chofre, do imaginário ancestral, do fantástico, que transforma esse realismo quase social num imprevisto *realismo animista*”, e o “humor, construído através da intriga, de situações e acontecimentos, de personagens e seus nomes, da narração, da linguagem, da enunciação” (LARANJEIRA, 1995:312,316). Percebemos, assim, que ele situa o fazer literário de Mia como um projeto passível de reconhecimento, ao dizer:

É esse afeiçoar de linguagens, culturas e humores que Mia Couto entende como o projecto de moçambicanidade: “há este mosaico, não tanto de raças, mas de culturas, das culturas que estão a marcar parte de uma coisa que é ainda só um projecto: a moçambicanidade”.³⁹ (LARANJEIRA, 1995:318, grifos do autor)

As palavras de Mia, inclusas na citação anterior, datam de 1990, ano da publicação de *Cada homem é uma raça*, reunião de onze contos, cuja epígrafe reproduzimos:

Inquirido sobre a sua raça, respondeu:
 – *A minha raça sou eu, João Passarinheiro.*
 Convidado a explicar-se, acrescentou:
 – *Minha raça sou eu mesmo. A pessoa é uma humanidade individual. Cada homem é uma raça, senhor polícia.*
 (Extracto das declarações do vendedor de pássaros.) (COUTO, 1998:9)

É essa moçambicanidade, em nossa leitura, que abarca um “fazer” e “falar” diferenciados do escritor, quer pensemos em sua obra, ou em sua proposta de cidadania como partícipe no cotidiano da História de Moçambique ou, ainda, no homem contemporâneo que da margem preenche as palavras do autor. A historiografia da literatura, no século XXI, tem uma importante participação das literaturas mais jovens e estas, na sua estrutura, repensam seu país e o mundo refletindo um binômio: literatura-cultura. Referindo-se a Moçambique, em 2006, o discurso de Mia postula essa nova atitude, o que traduz também, em nossa leitura, o seu modo de “estar” escritor:

Moçambique não precisa apenas de caminhar. Necessita de descobrir o seu próprio caminho num tempo enevoado e num mundo sem rumo. A bússola dos outros não serve, o mapa dos outros não ajuda. Necessitamos de inventar os nossos próprios pontos cardeais. Interessa-nos um passado que não esteja carregado de preconceitos, interessa-nos um futuro que não nos venha desenhado como um receita financeira. (COUTO, 2009:46-47)

O “estar” escritor de Mia, sua “interpretação” de diversas realidades e a “tradução” de múltiplas vozes para diferentes escritas, é parte da dinâmica dos tempos de “pós”. Com ele a tradição e a modernidade se integram e se registram através de novas linguagens, onde “estar” escritor é esculpir outros dizeres, com as antigas palavras de sua própria cultura. Em Mia se diluem as formalidades prescritivas e se ampliam as fronteiras da própria literatura. Ana Mafalda Leite (2003) analisa que, em

³⁹ A citação inclui palavras de Mia Couto, em entrevista a José Eduardo Agualusa, conforme nota de Pires Laranjeira (1995:318), publicada em *Público*, 17 jul 1990, Porto, p. 8-9.

Moçambique, são “variadas as formas de escrever ficção” e o conto “parece ser o grande denominador comum”, sendo que a readaptação da língua portuguesa, moçambicanizada, varia “de acordo com a estratégia e a opção de cada um” (LEITE, 2003:91). De acordo com a estudiosa:

[...] a escolha dos géneros, no caso do escritor moçambicano Mia Couto, funciona como um filtro, *como um modelo interpretativo* da realidade da sua sociedade, quer no plano temático, quer no formal, sugerindo-lhe a adopção de certas macro estruturas da forma da expressão, bem como de certos temas ou personagens. Tais escolhas têm como material plástico uma língua que, convém mais uma vez lembrar, foi anteriormente de opressão, mas agora é uma língua liberta e potencialmente híbrida. (LEITE, 2003:57, grifos da autora)

Ao finalizarmos esta etapa, reafirmamos o diferencial da escritura de Mia Couto, enquanto “fazer” e “falar” literários que revitalizam a literatura de Moçambique, da África e, por conseqüência, a Universal. A sua moçambicanidade é, em nosso olhar, um projeto ou, se preferirmos, um processo inesgotável onde literatura e cultura são diálogos permanentes e estes, por sua vez, são vozes identitárias da História da Nação, na qual se inserem como elementos formadores, em permanente dinâmica. Retornamos às palavras do próprio escritor que refletem esse processo:

A verdade é que não existe ninguém que seja “puro”. A nossa espécie humana é toda ela feita de mestiçagens. Há milhões de anos que nos andamos cruzando, trocando genes, traficando valores. Fomos capazes de sobreviver por causa dessa diversidade. Não há nesta sala⁴⁰ ninguém que não possua uma identidade múltipla e plural. As identidades, meus amigos, são como os dedos da mão. De quando em quando, há um desses dedos que incha e não deixa ver os restantes dedos. Cada um de nós, em certo momento da sua vida, já sentiu esse inchaço na sua alma. Houve dias que fomos mais de uma etnia, de uma religião, de um clube. Mas a mão continua sempre sendo composta por múltiplos dedos. (COUTO, 2005:89, grifo do autor)

Seu processo de criação pessoal e de inserção cultural converge para o auto-reconhecimento dos elementos nacionais, mas voltados para uma dialética universal. Os processos de polifonia e de dialética são partes estruturais da moçambicanidade miacoutiana. Nessa linha de pensamento, ele fala sobre a sociedade onde constitui a sua escrita:

Fomos ensinados a atribuir culpas aos outros, a encontrar a explicação das adversidades em inimigos exteriores. Os culpados são os outros,

⁴⁰ Referência ao local da palestra durante o Seminário sobre a “Construção da Cidadania em Moçambique”, proferida em julho de 2004, na cidade de Pemba, Cabo Delgado, Moçambique.

os do Sul, os do Norte, os brancos, os pretos, os cristãos, os muçulmanos. Embarcamos facilmente num discurso que atira pedras aos outros e promete a purificação do mundo. Extirpando os outros que são diferentes de nós. Precisamos de um figurino de Nação que não exclua os que falam pior a língua oficial, que não marginalize os analfabetos nem os mais pobres. Que não privilegie ou exclua alguém na base da raça, cor, credo ou origem. (COUTO, 2005:95)

Percorrendo a obra de Mia Couto, mais atentamente sua contística, e as discussões sobre a literatura moçambicana, acreditamos que o processo de construção, hoje em andamento, é fundamental dentro de um contexto mais amplo, enquanto parte do universal. Postulamos que a compreensão dessas relações só se efetive claramente, para a historiografia literária do século XXI, no distanciamento das décadas futuras.

2.2 CONTAR & ESCREVER ESTÓRIAS

*A escrita não é apenas um veículo para se chegar a uma essência. A escrita é a viagem, a descoberta de outras dimensões e de mistérios que estão para além das aparências.*⁴¹

A criação literária de Mia Couto ou a “viagem”, como ele próprio designa, tem como escopo uma dimensão nova na categorização de gênero, estabelecendo possibilidades de conciliação entre conceitos que, em outros processamentos de escrita seriam impossíveis. Ele “descobre outras dimensões” entrelaçando prosa e poesia, revisitando imaginários com novos focos interpretativos e estabelecendo um movimento de contigüidade entre a oralidade e a escrita.

Ao ler seus escritos, sejam romances, contos, crônicas ou poesias, temos a impressão de não existir uma fronteira separando-os. Parece-nos haver uma dialogia entre interação e transposição dos gêneros, tanto na estrutura quanto no conteúdo, como se um conto tivesse dado origem a um romance, de uma poesia houvesse surgido um conto ou, então, em uma crônica se iniciasse qualquer uma dessas

⁴¹ Comunicação na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, em agosto de 2004, publicada em: COUTO, 2005:110.

formas. Nessa articulação de diferentes possibilidades inserimos as palavras do autor quanto ao seu “fazer” literário:

A única coisa que eu posso dizer é que estou tentando criar [...] a partir da desarrumação daquilo que é o primeiro instrumento de criação, que seria a língua, a linguagem, e os modelos de uma narrativa. Por exemplo, abolir esta fronteira entre poesia e prosa. Porque é que a coisa tem que estar arrumada, porque é que é preciso haver esta categorização de gêneros literários... o realismo mágico, o realismo neo-realista? Nós podemos talvez criar à margem disso e, da mesma maneira que quando eu fiz o livro de poesia, era um pouco dizer “Por que é que não se faz assim?”... dizendo isso à dimensão de Moçambique, claro, não é? (COUTO *apud* CHABAL, 1994:289, grifos do autor)

A postura do escritor identifica claramente uma proposta de articular diálogos onde antes havia uma linha divisória formal, como, por exemplo, entre a oralidade e a escritura, tradicionalmente distintas e separadas, e que são (re)tomadas na obra miacoutiana, em outro dimensionamento narrativo. A esse respeito, Terezinha Taborda Moreira (2005), nas suas considerações sobre o entrecruzamento de voz e de letra em narrativas moçambicanas⁴², propõe que:

Para Mia Couto, reencontrar a lógica que possibilite reconstruir, lingüisticamente, mundos escritos e mundos orais seria aquilo que estaria subjacente ao exercício criativo do escritor. Seria, além disso, a meu ver, aquilo que caracteriza o exercício tradutório que determina a própria natureza do texto africano em geral, e do texto moçambicano em particular, transformando-os em uma empresa formal. (MOREIRA, 2005:233)

O exercício criativo citado por Moreira (2005) remete a um fazer diferenciado, no qual há o encontro do canônico reconhecido com uma forma nova, desconhecida. Se acompanharmos leituras teóricas tradicionais, verificaremos que a maioria não dá conta desta nova narrativa. Estando, basicamente, assentada sobre as condições locais de produção, em que o entorno direciona a constituição do texto, ela origina aquilo que alguns estudiosos e escritores referem como hibridez literária e/ou cultural. Oralidade, imaginário, ficção, realidade, são, assim como outros conceitos, revistos ou, se preferirmos, revisitados por novas possibilidades.

Ana Mafalda Leite (2003) reforça que a utilização de formas de arte performativa tradicionais na África, como provérbios, cantos e dramatizações, por exemplo, promovem uma nova discussão sobre estrutura e forma. A integração entre

⁴² Referimo-nos à obra *O vão da voz* (2005), constante em nossas referências.

as narrativas orais africanas tradicionais e a narrativa escrita moderna⁴³ precisa ser considerada como uma constituição transcultural, resultante de movimentos e intercâmbios não apreensíveis por regras e definições pré-existentes. Sobre essa outra possibilidade de empreender o literário, Leite diz que:

A perspectiva criativa, das literaturas que cruzam territórios culturais diversos, confirma a percepção de que os gêneros não podem ser descritos, pelo recurso às poéticas locais, ainda que incipientes. Sabemos que qualquer escritor, em qualquer literatura, pode contribuir para a reformulação de um gênero, mas o escritor, que incorpora formas de outras tradições culturais, obriga-nos a articular ajustes nas nossas percepções do literário, de forma a considerar a importância, por exemplo, das orais como modelos base, como fonte de inspiração e de hibridação. (LEITE, 2003:27)

Mia Couto, transitando entre a herança intelectual da cultura literária europeia (portuguesa em especial) e a vivência afro-moçambicana, apropria-se de ambas, as traduz para uma nova linguagem, e efetiva paulatinamente uma nova literariedade. Ao delimitarmos nosso estudo pela contística do autor e, em específico, em algumas narrativas que relacionem diretamente a simbologia da água e a concepção de tempo, procuramos identificar as possibilidades dessa literariedade. Apontamos, nesses contos, o sentido metafórico de suas palavras quando, ao discorrer sobre o seu modo de encarar esse gênero, ele o compara a um quadro sem moldura, elaborado em pincelada (COUTO, 2005:46).

Ao elaborar narrativas que imbricam água e tempo, o autor faz uso dos recursos a que vimos aludindo e oportuniza a percepção de múltiplos movimentos que aproximam e miscigenam oralidade e escrita. Ana Mafalda Leite, ao falar dessa contística, alega que Mia “manifesta uma conflitualidade dialógica na tematização das tradições e seu confronto com a modernidade” (LEITE, 2003:45). O próprio escritor, diz que “não existem fórmulas feitas para imaginar e escrever um conto” (COUTO, 2005:47). Segundo ele, ouvir histórias, observar os personagens a sua volta e captar detalhes do cotidiano são os recursos que utiliza para suprir a sua criação literária com os elementos que irão construir os de compreensão e emoção com os leitores.

Ao produzir o seu conto, Mia Couto participa, concomitantemente, da elaboração de uma poética moçambicana, que toma forma na narrativa própria de cada escritor, apreendidas num conjunto, e, em consequência, no (re)dimensionamento da cultura nacional. Como o autor reitera, em diversas palestras, a construção cultural moçambicana não é delimitada por recursos nativos, no sentido

⁴³ Utilizamos o termo aludindo a uma situação de atualidade.

histórico-geográfico, mas constituída por aquilo que surge a partir de elementos que, estando presentes, são moçambicanizados pelo seu uso, isto é, adaptados ao modo de ser local. Um exemplo disso seria a capulana que, não sendo originária de Moçambique, ali tem uso corriqueiro, tornando-se elemento de identificação cultural, tanto interna quanto externamente: “A capulana pode ter origem no exterior mas é moçambicana pelo modo como a amarramos. E pelo modo como esse pano passou a falar connosco” (COUTO, 2005:15).

Aludindo à forma designada como conto, o autor se diz pouco afeito à preocupação de seguir regras de elaboração, propondo um “contar” estórias que lhe chegam já “contadas” por pessoas com quem tem contato, tanto rotineiro quanto casual. Sua criação seria, desse modo, uma (re)elaboração de elementos cotidianamente disponíveis. Ao utilizar fábulas e mitos, presentes no imaginário coletivo de Moçambique, Mia revisita-os com a sua escrita, subtraindo-lhes, deliberadamente, o caráter didático ou a moral prescritiva.

Assim, não se propõe a escrever um conto típico⁴⁴, mas, como ele próprio relata, sua intenção é a de “realizar um trabalho de artesanato” (COUTO *apud* CHABAL, 1994:290) a partir dos episódios e histórias que lhe chegam. O seu “artesanato”, identificado por nós como sua poética, é o resultado de uma elaboração que transgride as formas previamente estabelecidas. Tal característica é confirmada pelo autor: “O que eu escrevo é moçambicano, digamos, inconscientemente, involuntariamente. Eu não faço nenhuma coisa para que seja” (COUTO *apud* CHABAL, 1994:290).

O período histórico em que emerge a produção do autor permite-nos pensar numa representatividade de vozes da margem, no sentido de que a sua manifestação literária provém do que Homi Bhabha chama de “articulação social da diferença” (2003:20), em que a tradição é rearticulada numa outra possibilidade de expressão. As minorias encontram suporte para se manifestarem num espaço heterofônico, oriundo de “momentos de transformação histórica”, conforme designação de Bhabha (2003:21). Sobre essa manifestação de vozes moçambicanas marginais Maria Fernanda Afonso comenta:

⁴⁴ Chamamos de “conto típico”, o conto literário detentor das seguintes características: narrativa escrita em prosa, geralmente não muito extensa e que, por consequência, apresenta concisão verificada sobretudo na unidade de ação, no número reduzido de personagens, na contenção espacial e temporal. Contemporaneamente, Ricardo Piglia (1994) comenta que o mais importante em um conto nunca se diz, mas se encontra oculto e deve ser revelado apenas pela construção da narrativa.

A maneira criativa de Mia Couto de conceber o mundo narrativo, representando uma vasta galeria de seres comuns, marginais, cujas vozes sonhadoras refazem cada dia a esperança, desenvolve-se por uma multiplicidade de estratégias que será preciso considerar. (AFONSO, 2004:42)

A escrita de Mia Couto, enquanto representação ficcional do seu universo vivido, herdado e imaginado, tem como ponto de articulação a posse da linguagem. Dessa apropriação pessoal surge uma estratégia de conciliação entre a oralidade e a escrita, através da estruturação de seus narradores, que entrelaçam a figura do contador oral tradicional com a atualidade do narrador do conto literário. Em Fonseca e Cury encontramos a seguinte alusão:

Pode-se dizer que sua escrita é um lugar de mediação das várias heranças do escritor. Nesse sentido, vale a referência ao seu depoimento⁴⁵ quando se reporta aos contadores de histórias moçambicanos. O processo de contação pode ser pensado, segundo o escritor, em alguns momentos, como uma partilha do contador com seus antepassados mortos, e as narrativas cumprem função mediadora entre estes últimos e o auditório. (FONSECA; CURY, 2008:17)

Nas sociedades africanas ágrafas, a existência do cronista ou griô, como é comumente designado, significava a preservação da história dos agrupamentos sociais, a manutenção dos costumes e tradições e, em primeiro plano, a permanência dos elos do homem com o divino. Sua função de arquivar e transmitir o conhecimento era revestida da mais alta importância, pois dela dependia a preservação coletiva. Nessas sociedades, o coletivo era a estrutura fundamental, assentado em células familiares⁴⁶, as quais determinavam a existência do indivíduo, seu destino e sua maneira de viver.

Os elementos primordiais para a manutenção coesa dos grupos eram a compreensão e a permanência dos mitos, que davam significação aos símbolos, às relações entre vida e morte, e entre o homem e a natureza. Justifica-se assim a presença constante desse discurso na literatura escrita desses povos, como relata Afonso:

Desejando entender e fixar os saberes de sociedades que não usavam a escrita, não por uma questão de incapacidade, como erradamente se pensou, mas porque o uso da oralidade é o resultado de uma certa

⁴⁵ NR das autoras: Anotações de conferência proferida por Mia Couto na UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), em 03/07/2007.

⁴⁶ Referimo-nos à família nuclear, alicerçada no grau de parentesco, embora consideremos que em culturas africanas haja uma extensão da idéia de parentesco que pode atingir a etnia ou ao agrupamento tribal.

maneira de entender a prática social, a produção literária trabalha formas de escrita que, recriando o tempo mítico, resgatando valores habitados por crenças ancestrais, revelam uma maneira específica de olhar o mundo. (AFONSO, 2004:50)

A permanência do contador tradicional, na escritura moderna, deu-se numa relação de conciliação entre os saberes, cabendo ao antigo delimitar a função e ao novo estabelecer a forma. Circulando entre temporalidades alternadas, griô e narrador estabelecem a conciliação entre os espaços de produção de culturas. A instituição de contar, oralmente ou por escrito, mantém-se e os espaços nacionais em formação permitem maiores ou menores predominâncias, de acordo com as características histórico-sociais de cada agrupamento formador do novo coletivo.

De uma nação para outra, de uma região para outra, encontramos múltiplas variações na contação de histórias, na voz do griô ou na letra do narrador, mas a instância narrativa é imanente à cultura e, conseqüentemente, à literatura. Conforme analisa Terezinha Taborda Moreira (2005:225), o narrador miacoutiano pode ocupar uma “posição semelhante à de ancestral” que transmite a voz da tradição, não sendo alçado, porém, a “um estatuto de sacralidade”. Ele detém o conhecimento da linguagem do passado e do presente, intermediando conhecimentos e significados em ambos os tempos, estando assim “ao mesmo tempo próximo dos homens, da tradição ancestral e das forças sociais, cujas linguagens domina” (MOREIRA, 2005:225).

Mia Couto (re)toma a voz dos contadores tradicionais (herança cultural) e insere no texto uma voz narrativa (criação), articulando griô e narrador numa estratégia própria. Nessa instância narrativa ficcional, o autor produz a sua especificidade, imbricando em diversos níveis dois sistemas de pensamento: oralidade e escritura. A concretude fônica é subtraída na composição do texto e surgem, em seu lugar, procedimentos específicos de elaboração técnico-narrativo, que (re)articulam os discursos narrativos. Conforme Moreira,

A voz que se trata nesse contexto surge a partir da escrita. Sua presença deve ser distinguida daquela produzida pela fala. Figurada pela escrita, a voz não se confunde com a dimensão fônica. Ela é depreendida de dentro do universo de sentido do texto [...].

A presença da voz nesses textos manifesta um diálogo entre a voz e a letra. A sua leitura coloca-nos diante de uma criação que extravasa os limites da tipografia, da manipulação de letras, para fazer permanecer, no texto escrito, uma letra da cultura oral moçambicana. (MOREIRA, 2005:22-23)

O “universo de sentido do texto”, mencionado por Moreira (2005) aflora através de uma composição narrativa que dá à palavra uma nova roupagem. A língua do

colonizador, moçambicana por “adoção”, é revitalizada por novos significados e novas possibilidades. Fernanda Cavacas (2006) classifica esse processo como “moçambicanização” da língua portuguesa, através da construção de uma matriz cultural. A diversidade e a multiplicidade das culturas locais estariam assim coesas em uma representação única, identitária. Para Cavacas, “Mia Couto diz Moçambique através da Palavra Oral de sabor cotidiano reinventada na Palavra Escrita de saber literário” (CAVACAS, 2006:71).

A legitimidade dessa prática está assentada sobre a diversidade cultural que necessita se expressar por meio de uma matriz. A língua, como veículo de recepção e transmissão da cultura, é requisitada pela escrita literária a assumir esse papel. Mia Couto se apropria dessa matriz e faz dela a matéria-prima de uma peculiar elaboração, construindo e desconstruindo significados, elaborando diferentes sentidos. Na opinião de Carmem Secco (1998:161), o escritor “trabalha metaforicamente a linguagem e recria a língua portuguesa com os saberes e ritmos locais” estabelecendo uma “rede intertextual e simbólica” (SECCO, 1998:161) com imagens, símbolos, crenças e formas de expressão comuns ao povo moçambicano.

A sua contística é exemplar nesse aspecto, ao diversificar estratégias narrativas que articulam novas condições de percepção. Nessa dinâmica, surgem os provérbios e ditos populares que, por vezes, são citados fielmente, em outras, são rasurados ou, ainda, invertidos, produzindo diferentes significações, inclusive com efeito paródico. Assim, estabelecem uma linguagem de auto-reconhecimento ou contestação, por parte das vozes que os produzem. O uso constante de diálogos⁴⁷ permite uma mobilidade das falas e o destaque intencional para esses recursos, tanto por iniciativa dos narradores quanto das personagens.

Fonseca e Cury (2008) afirmam que os provérbios e ditos “reinventados, fornecendo chaves de leitura e promovendo diálogos com a tradição oral, transformam o narrador em ‘contador de histórias’, embora nem sempre conservando o caráter de exemplaridade próprio dessa forma discursiva” (FONSECA; CURY, 2008:63, grifos das autoras). Os provérbios podem funcionar também como um elemento de síntese, condensando a memória que está sendo registrada, revitalizando a linguagem oral e o conteúdo da tradição.

Ana Mafalda Leite (2003:52) usa o termo “micro-estrutura narrativa” para designar o efeito desse recurso narrativo, propondo que ele “*de certo modo, funciona como uma síntese especular da unidade narrativa maior*, o conto, aferindo enigmática

⁴⁷ Aludimos ao fato de que Mia Couto cria múltiplas estratégias textuais através do uso intenso de diálogos, tanto nos contos, quanto nos romances.

e redundantemente os seus sentidos mais significativos” (grifos da autora). Ela considera que o escritor africano tem um papel de iniciador, semelhante ao contador de histórias tradicional, que detém o conhecimento ancestral e necessita repassá-lo aos jovens, especialmente, no ambiente rural. Na opinião da autora, “o provérbio é ainda um género económico que permite reflectir e meditar sobre a maneira como as personagens se enquadram culturalmente [...]” (LEITE, 2003: 55).

A poética miacoutiana assume, portanto, na escrita, uma forma presente na oratura tradicional, não só moçambicana, mas pertinente a uma manifestação das culturas africanas ágrafas⁴⁸. A linguagem proverbial ultrapassa o ato de contação oral e assume, em diferentes sociedades, dimensões peculiares, como relata Adeleke Adeeko:

Há géneros de conversação, em África, que consistem apenas em provérbios, e entre os umbundu, por exemplo, existem nomes de pessoas que são provérbios⁴⁹. Este tipo de género revela-se uma importantíssima forma de educação, de filosofia, permitindo o seu uso fazer a ponte entre a sabedoria dos mais velhos e o mundo moderno. Os zulus dizem que sem provérbios “a linguagem é como um esqueleto sem carne ou um corpo sem alma” e os Yoruba afirmam que “o provérbio é o cavalo do discurso; se o discurso se perde, usa-se o provérbio para o procurar”. (ADEEKO *apud* LEITE, 2003:53, grifos do autor)⁵⁰

Outra estratégia narrativa, utilizada por Mia Couto em seus textos, é o uso recorrente de epígrafes, que podem ser de carácter poético, resgatar um mito, apresentar a fala de uma personagem, aludir a uma homenagem ou trazer logo de início o carácter simbólico da narrativa. Situada como chamada inicial do texto, ela inscreve na narrativa uma característica usual da oratura africana, na qual, especificamente, promove a afinidade de sentidos entre o contador e a platéia. De acordo com Reis e Lopes (2000), a epígrafe “(do gr. **epi-**, “sobre”, “por cima de”; **graphein**, “escrever”), é um texto, normalmente de curta extensão, inscrito antes de se iniciar a narrativa propriamente dita, uma das suas partes ou dos seus capítulos” (REIS; LOPES, 2000:124).

As funções da epígrafe, conforme Reis e Lopes (2000), podem ser temáticas, ideológicas, reverenciais, entre outras, operando basicamente como indicadoras da leitura que introduzem. Mia Couto utiliza com precisão cada uma delas, recorrendo

⁴⁸ Não consideramos excluído o uso dessa forma em culturas letradas, levamos em conta o predomínio nas ágrafas.

⁴⁹ NR do autor: Caso que é exemplificado, por exemplo, na obra *A Lenda dos Homens do Vento*, do escritor angolano Fernando Fonseca Santos.

⁵⁰ ADEEKO, Adeleke. *Proverbs, Textuality, and Nativism in African Literature*. Gainesville: University Press of Florida, 1998, p.39, de acordo com Ana Mafalda Leite.

tanto às alógrafas quanto às autógrafas, para situá-las como um fragmento da tessitura que virá a seguir ou como um texto à parte, com o qual estabelecerá um diálogo. Outro recurso utilizado pelo autor é colocar, ao início da narrativa, uma dedicatória, que poderá ser lida como uma homenagem ou como uma epígrafe autógrafa de função axiológica. Destas destacamos:

(Para Manoel de Barros,
meu ensinador de ignorâncias)⁵¹
("Miudádivas, pensatemos". COUTO, 2006a:209)

(Ao Che Amur que me contou
a versão que serve de caroço
a esta estória)⁵²
("A praça dos deuses". COUTO, 2003a:181)

Segundo as conceituações de Reis e Lopes (2000), no que concerne à função da epígrafe, temos a que apresenta a temática do texto "quando introduz uma história que nesse plano lhe é afim" (2000:125), a de caráter ideológico, "quando explícita ou veladamente invoca sentidos de propensão axiológica" (2000:125), e a que é "meramente reverencial", isto é, "privilegia um autor com inequívoco ascendente sobre aquele que cita" (2000:125). Situamos algumas dessas ocorrências, como estratégias de construção narrativa de Mia Couto, partindo da análise de seus contos:

O estar morto é uma mentira.
O morto apenas não sabe parecer vivo.
Quando eu morrer, quero ficar morta.
(Confissão da mulher incendiada)
("A saia almarrotada". COUTO, 2009b:29)

(Ninguém pode imaginar
a pequenez da minha cidadezinha.
Lá, porém, há gente
que me dá os bons-dias)
("O fintabolista". COUTO, 2006a:185)

As epígrafes anteriores possuem, na apresentação temática, a sua função primordial. A primeira estória é narrada pela "mulher incendiada", narrador-

⁵¹ Nesta e nas demais epígrafes transcritas, procuramos reproduzir o mais fielmente possível a forma de sua apresentação.

⁵² "Com o velho Che Amur me divirto a inventar palavra, selvagiando prosa. Abrimos a porta dessa gaiola que é a gramática. Esperamos que a palavra deflagre suas casas. Afinal, a ave nunca esteve lá. O espaço é que saiu como voando. Amur me contou uma história que, depois, em minha reinvenção se mudou no conto «A Praça dos Deuses» que eu registrei em *Estórias Abensonhadas*. Tempos de riquezas em que as casas rivalizavam os corais." In: COUTO, Mia. *A Ilha de Moçambique e a prosa: quinze dias na Ilha de Moçambique*. (13º dia). Disponível em: <http://www.macua.org/prosa/miacouto.html>

autodiegético que fala de sua vida pelo vão da não existência; somente ao incendiar o seu corpo ela existe para si mesma. Na segunda, o narrador (também autodiegético) é um jogador de futebol que sonhava ser campeão mundial nas grandes cidades; do sonho restou-lhe a memória do lugar da infância onde fora feliz. Nos exemplos seguintes, o autor se utiliza da autoridade proverbial para introduzir a sua narrativa, avalizando respectivamente duas discussões, ambas sobre a verdade e o conhecimento:

“O problema não é ser mentira.
É ser mentira desqualificada.”
(Provérbio da Munhava)
 (“A carta de Ronaldinho”. COUTO, 2009b:99)

O coração é como a árvore – onde quiser volta a nascer.
(Adaptação de um provérbio moçambicano)
 (“O rio das quatro luzes”. COUTO, 2009b:111)

Na função reverencial, mencionamos duas epígrafes em especial. Na primeira, a referência é a um escritor e ativista ambiental nigeriano⁵³ que foi preso e enforcado por liderar um movimento contrário à exploração e degradação de sua terra, levado a cabo pela indústria petrolífera estrangeira. O conto, que ela precede, fundamenta as relações entre passado e presente, na África, sob a ótica do homem africano. A segunda, não só abre a narrativa, quanto o autor e seu texto são retomados no conto, como linha temática. A relação do homem com a natureza é tema privilegiado por Mia Couto e, nesta estória, além de homenagear Padre Antônio Vieira, dialoga com o seu ideário no campo ficcional:

(pensando no escritor nigeriano
Ken-Saro-Wiwa)
 (“A última chuva do prisioneiro”. COUTO, 2006a:27)

Pois que fez Santo Antonio? Mudou somente
o púlpito e o auditório [...]. Deixa as praças, vai às praias;
deixa a terra, vai ao mar e começa a dizer a altas vozes:
já que não me querem ouvir os homens,
ouçam-me os peixes. Oh, maravilhas do Altíssimo!
Oh, poderes do que criou o mar e a terra!
Começam a ferver as ondas, começam a concorrer
os peixes, os grandes, os maiores, os pequenos,
e postos todos na sua ordem com as cabeças
de fora da água, António pregava e eles ouviam.
(Extracto do *Sermão de Santo António*,
Padre António Vieira)
 (“O peixe e o homem”. COUTO, 2009b:95)

⁵³ Kenule “Ken” Beeson Saro-Wiwa (10/10/1941-10/11/1995). Dados complementares estão na análise do conto.

A natureza do texto miacoutiano é a da hibridez cultural, instaurada pelos múltiplos diálogos que o autor promove. A intersecção de tempos, as reconstruções lingüísticas e a apropriação do papel dos griôs pelos narradores são estratégias que permitem a manifestação do que Fonseca e Cury (2008:16) chamam de “espaços marginalizados do mundo”, utilizando-se de uma “escrita expandida”. São as vozes da margem, inscritas numa estética capaz de absorver novas sintaxes, elaborar plasticidades imagéticas na prosa narrativa e/ou imprimir dimensões poéticas à linguagem do quotidiano, como argumenta Ana Mafalda Leite (2003:91).

As vozes da margem são manifestas pelos narradores e personagens que assumem dimensões peculiares, transitando entre espaços heterofônicos com suas dinâmicas polifonias, compondo suas próprias narrativas dentro da narrativa principal. Ao narrador cabe conduzir a estória, apresentar as personagens, caracterizando-as ou passando-lhes a palavra, ou, ainda, articulando os acontecimentos que elas protagonizam. Às personagens são delegadas a função plural de compor com o narrador a rede de discursos e trazer, ao espaço narrativo, a dinâmica de suas marcas identitárias, fazendo uso de semântica e léxico próprios.

Na análise das personagens miacoutianas, Ana Mafalda Leite (2003) as situa no âmbito da narrativa “a-psicológica” (2003:68), onde os traços de caráter são promotores diretos da ação, são causais e excluem qualquer ambigüidade comportamental. No seu foco interpretativo:

O universo humano de Mia Couto pode organizar-se por uma espécie de tipificação, ou *personagens tipo*, orientada por *uma lógica geográfica e social* das personagens, independentemente das variantes de nome próprio, características físicas ou psíquicas, que são fundamentalmente agrupadas por *categorias de idade*: velhos, homens, mulheres, adultos, crianças e adolescentes. (LEITE, 2003:69, grifos da autora)

As categorias citadas trariam à narrativa “as dualidades de valores éticos e culturais” (LEITE, 2003:69) na oposição binária de tradição e modernidade. Na primeira unidade estaria o espaço do mundo rural, do interior e da terra, com os velhos e suas míticas sabedorias; no segundo, o espaço urbano, do litoral e do mar, com os adultos e crianças. Nessa perspectiva, a autora refere ao grupo das personagens étnicas “que configuram a nação moçambicana na sua diversidade, nomeadamente, o negro (aqui conviria diferenciar o urbano e o rural), o mestiço, o indiano, o branco e o chinês.” (LEITE, 2003:69)

Na seqüência da sua exposição, Leite (2003:70) enfatiza que as personagens articulam complexidades, não pela psicologia, mas pelos “Nomes próprios” ou pelas transformações que ela designa como “Metamorfoses e Dualidades”. Acrescentamos que as personagens tipo (por ela tratadas) poderiam, também, dar voz ativa aos que antes só estariam na literatura na margem do silêncio. Em vários contos, a narrativa tematiza o estar silenciado da(s) personagem(ns) e/ou o próprio silêncio. Sobre a peculiaridade da nomenclatura das personagens miacoutianas, é referida por Leite:

Os Nomes próprios das personagens são, em muitos casos, mas nem sempre, complexificadores, acrescentando aos actos da personagem, uma valia de sentidos, que ela preenche através do Nome, ao carregar em si a narração implícita e, por vezes elíptica, que esse proporciona. O Nome, por outro lado, pode designar uma parte do papel a preencher na acção narrativa [...]. (LEITE, 2003:70)

As considerações de Ana Mafalda Leite priorizam alguns romances de Mia Couto, enquanto, neste trabalho, focalizamos parte de sua contística. Porém, em ambos os gêneros, detectamos inúmeras similaridades na configuração das personagens. Nos contos, a gênese dos nomes e as referências que eles abarcam são formas identitárias plurais, que podem conduzir a narrativa e/ou articular narrativas paralelas, tanto complementares, quanto opostas. No viés da narrativa implícita no nome, citamos “Novidade Castigo” (ou Novidadinha) do conto “As flores de Novidade” (COUTO, 2003a:19-25), publicado em *Estórias abensonhadas*, que o narrador assim apresenta:

Novidade Castigo era filha de Verónica Manga e do mineiro Jonasse Nhamitando. Lhe apelidaram de Castigo pois ela viera ao mundo como uma punição. Se adivinhou logo na nascença pelo azul que a menina trazia nos olhos. Negra, filha de negros: de onde vinha tal azul? Iniciemos pela moça: ela era espantadamente bela, com face de invejar aos anjos. Nem água fosse mais cristalinda. O porém dela, contudo: era vagarosa de mente, o pensamento parecia nela não pernoitar. Ficara-se assim, desacertada, certa uma vez em que já moça, foi atacada de convulsões. (COUTO, 2003a:21)

A estória percorre o crescimento de Novidadinha, ao lado das pétalas de flores azuis como os seus olhos, que ela recolhe em outras naturezas. A guerra adentra ao seu mundo, no mesmo momento, em que seu pai morre quando ocorre uma explosão na mina onde trabalha. A mãe empreende fuga com a filha, mas a menina abandona o intento e permanece em frente à mina, fato que o narrador conta, encerrando a estória:

Lá, entre a poeira, o que sucedia era as flores, aquelas de olhar azul, se encherem de tamanho. E num sonhado gesto, colheram a menina. Pegaram Novidadinha por sua pétalas e a puxaram terra-abaixo. A moça parecia esperar esse gesto. Pois ela, sempre sorrindo, se susplantou, afundada no mesmo ventre em que via seu pai se extinguir, para além das vistas, para além do tempo. (COUTO, 2003a:24-25)

Seguindo a exemplificação dos nomes que preenchem os sentidos, ainda na mesma obra temos, “Tia Tristereza”, do conto “Chuva: a abensonhada”⁵⁴ (COUTO, 2003a:57-62), a quem o narrador autodiegético se refere dizendo: “A idosa senhora não tem dúvida: a chuva está a acontecer devido das rezas, cerimónias oferecidas aos antepassados” (COUTO, 2003a:60). Esse é o caso, de acordo com Afonso (2003:345) da “paródia onomástica que reveste uma competência negativa”, sendo formado de “triste Teresa”. Observamos que, coincidente ou intencionalmente, poderia haver um duplo sentido na nomação, que relacionaria também as “rezas”, sobre as quais a personagem tece várias considerações, e o nome Teresa.

Percorrendo o universo das personagens miacoutianas, deparamo-nos com nomes que trazem a intertextualidade e/ou a interdiscursividade implícitas, além de preencherem os sentidos específicos. Uma composição, também de caráter paródico, é o caso de “Vlademiro”, do conto “Velho com jardim nas traseiras do tempo”, publicado no livro *Contos do nascer da terra* (COUTO, 2206a). A personagem é morador num banco de jardim, que será removido para a construção de um edifício bancário. Cabe ao narrador transmitir detalhes dessa personagem: “Ganhou o nome da avenida que ali passa, rasando-lhe a solidão: a Vladimir Lenine⁵⁵.” (COUTO, 2006a:73). A ironia superposta ao ideológico exemplifica a interdiscursividade, permitindo ao leitor elaborar sentidos próprios aos implícitos à nomação do autor.

Dentro dessa linha de nomeação de personagens, encontramos uma dupla ocorrência, que aludem a um mesmo nome, reconhecido em outra arte, cujas representações estão ao alcance das personagens que constituem as narrativas. A primeira é “Silvester Estaline” que surge no conto “Os vizinhos” (COUTO, 2003b:151-154), do livro *Na berma de nenhuma estrada*, publicado inicialmente em 2001; a segunda, é “Silvestre Estalone”, de “Os machos lacrimosos” (COUTO, 2009b:107-110) publicado, originalmente, em 2004 na obra *O fio das missangas*. As narrativas são distintas, sem qualquer similaridade. Na primeira, Silvester é um cão de guarda partilhado por duas famílias, que foram separadas pelas notícias da televisão sobre

⁵⁴ O conto consta, na íntegra, em nossos anexos.

⁵⁵ A Avenida Vladimir Lenine é uma das mais extensas de Maputo, atravessando o centro da cidade como endereço de muitas das maiores instituições bancárias presentes no país.

conflitos étnicos; na segunda, Silvestre era o “mais macho e sorumbático da tribo” (COUTO, 2099b:109) que finalmente, como o último boêmio, aprendeu a chorar.

A criativa nomenclatura de personagens de Mia Couto é um elemento importante do que indicamos como a sua poética diferenciada. Nas suas histórias atuam seres que emergem da verossimilhança e da imaginação, que falam do passado e do presente e (re)tomam realidade e sonho com caracteres próprios e, por muitas vezes, exógenos ao universo onde se apresentam. A estética do seu “fazer literário” se articula a partir das vozes narrativas e das linguagens que elas dinamizam e, a composição das identidades, que se movem nos textos, é parte fundamental nessa articulação. Nas palavras de Leite,

As personagens vivem das histórias que contam, existem porque têm uma narrativa a partilhar, uma experiência de vida, um ensinamento, figurado ou não. A personagem é uma história virtual, que é a história da sua vida. Existe mediante a sua capacidade fabular, o seu testemunho; mais do que um ser, com psicologia, é potencialmente um lugar narrativo de encaixe. As muitas narrativas encaixadas, das diversas personagens, servem de *argumentos* à narrativa englobante. (LEITE, 2003:72, grifos da autora)

As narrativas que as personagens partilham podem ser dimensionadas, resumida ou panoramicamente, pela sua identidade nominal que é apresentada pelo narrador, mas, é o leitor que efetiva a recuperação dessas narrativas, quer esteja inserido ou distanciado da cultura em que elas são produzidas. Os nomes podem invocar, compor ou recompor seres que rompem barreiras (como a do silêncio, as étnicas, as religiosas, as ideológicas, etc.), que extrapolam fronteiras existenciais e/ou desconfiguram histórias oficiais recuperando-as metaforicamente.

Dessas existências ficcionais, citamos alguns exemplos. No conto “O cego Estrelinho” (COUTO, 2003a:27-33), o cego curioso, que conhecia o mundo pela imaginação do guia Gigito Efraim, cuja mão era “o manuscrito da mentira” (2003a:29), fica “presenciando inimagens” (2003a:31). Quando a guerra leva Gigito, Ihe deixa sua irmã, Infelizmina. As minuciosas descrições da paisagem, “com senso e realidade” (2003a:32), deixavam-no cego, pela segunda vez, pois “perdia os brilhos da fantasia”(2003a:32). No sonho, ele passa a enxergar e, na realidade, com a da morte do guia, passa ele mesmo a guiar Infelizmina que “se sarava da alma” enquanto “Estrelinho miraginava terras e territórios” (2003a:33).

No livro *Contos do nascer da terra*, em “A carteira de crocodilo” (COUTO, 2006a:99-103), a alegórica personagem da “Senhora Dona Francisca Júlia Sacramento, esposa do governador-geral” que “excelenciava-se pelos salões, em

beneficentes chás e filantrópicas canastas”, exhibe “a carteirinha que o marido lhe trouxera das outras Áfricas, toda em substância de pele de crocodilo” (COUTO, 2006a:101). Seu marido é apresentado como o “governador Sacramento” que calçava “um par de sapatos feitos com pele de cobra” (2006a:101). Com a morte da esposa, devorada pelo crocodilo da carteira, o marido, durante o velório, condecora o “sáurio”⁵⁶, “em nome da proteção das espécies” e “a bem da ecologia faunística” (2006a:102). O narrador relata que, logo após, “se viu o honroso dignatário a converter-se em serpente” (2006a:102-103) diante do microfone, do qual se afastou andando “porque de humano lhe restavam [...] os pés” (2006a:103).

Finalizamos a exemplificação na estória “Rungo Alberto ao dispor da fantasia” (COUTO, 2006a:165-170) que tem a personagem-título apresentada pelo narrador, que lhe concede a sua própria identificação. Reproduzimos o início e o final do conto, onde permeia uma semântica característica da poética miacoutiana. Cabe registrar que, no decorrer dessa narrativa, encontramos ações e locais similares aos dados biográficos do escritor:

Conto uma verdade de Rungo Alberto, meu completo amigo, perdido em noite escura na ilha da Inhaca⁵⁷. Ele nasceu junto do mar, em lugar onde terra e água se fronteiraçam. Dizia: “minha água natal”. Rungo já não se abastecia de ilusão: tudo é areia sem castelo. O que ele queria era ver chegar a Paz. Nisso se duvidava. Afinal, a única maneira de a guerra terminar é ela nunca ter começado. Lá tinha suas razões. Porque ele era um fugido da guerra. Magro: descurava um esterno muito externo. Cabelo branco mas por indevida idade.

Me chamava assim: Mio Conto, Mira Cuito, Miraconcho. Me desapelidava? Não, aquilo era simples inclinação do peito. Uma amizade funda lhe fazia inventar todos nomes. Um só não serviria. Eu ria: há tanto precisava aquela falha de identidade. Há tanto eu carecia de certidão de inabilitações. Mas eu naquele amigo punha também as muitas visões. Rungos tantos ele era. Qual deles o verdadeiro? Pois, meu suposto Rungo Alberto, uma certa manhã anunciou:

– *Vou construir um barco!*

.....
Nessa mesma noite rebentou uma tempestade de escangalhar o oceano. O barquinho se soltou do mundo, desnavegou pela escuridão. Rungo, dizem, foi no encalço da sua criação.

Dias depois, o país via chegar a Paz. Ainda hoje, de regresso à ilha, eu me sento junto ao mar. Quem sabe da estória de Rungo, seu barco vogando na outra margem? Com suas águas sempre moventes, o mar

⁵⁶ Conforme Houaiss (2009), subordem de répteis escamados, que compreende os lagartos, com cerca de 3.700 spp., encontradas em todo o mundo, em regiões tropicais e temperadas.

⁵⁷ Inhaca é uma ilha situada à entrada da baía de Maputo, no sul de Moçambique. Tem uma grande importância turística pelos recifes de coral e belas praias. Toda a zona costeira, uma duna consolidada com vegetação natural, é protegida como reserva integral, assim como a Ilha dos Portugueses. Elas se encontram sob a responsabilidade da Estação de Biologia Marítima, um órgão da Universidade Eduardo Mondlane. Inhaca está situada 32 quilômetros a leste da cidade de Maputo, de cujo município faz parte administrativamente, constituindo um distrito municipal. Dados disponíveis em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Inhaca>.

não nos deixa ver o tempo. Quem me encara, espreitando o poente, acredita que eu me consagro a saudades. A tristeza é uma janela que se abre nas traseiras do mundo. Através dela eu vislumbro Rungo Alberto, meu velho amigo. Depois, um deserto me engole a alma. Estrangeiro é o lugar onde não se espera ninguém. (COUTO, 2006a:167,169-170)

Associado à nomenclatura, ainda de acordo com Ana Mafalda Leite (2003), dois outros processos complexificam a personagem, “a sua acção e comportamento, que se ambigüizam e são reveladores de sentidos simbólico-didáticos múltiplos” (2003:70). São eles, a metamorfose física e psíquica, e a dualidade temporal e cultural. Na metamorfose física, “o Animal torna-se Homem” (LEITE, 2003:70), como em “A carteira de crocodilo” (COUTO, 2006a:99-103), ou “o Homem Torna-se outra coisa” (LEITE, 2003:70) ou, ainda, “o Homem Perde o Corpo” (LEITE, 2003:70), como nos trechos a seguir, respectivamente, das estórias “A palmeira de Nguézi” (COUTO, 2006a:221-226) e “Ave e nave” (COUTO, 2003b:171-173):

A ave [uma andorinha] toda a noite debicou o pescoço de Canhoto. Dizem que, desse mesmo pescoço, ascendeu a matéria do colmo, dos cabelos brotou a folhagem, dos olhos nasceu a florescência. Tudo em jeito de árvore, palmeira e sagrada. (COUTO, 2006a:226)

[Aurora] – *Me faltam meus pés, sua primeira paixão.*

[narrador-personagem] E aquilo ainda mais nos havia de assombrar. Pois no dia seguinte, foram as pernas que murcharam, parecidas a caules sem raiz.

E toda ela minguou, por desigual. Tronco, cabeça, braços para que vos quero. Seu corpo se consumiu, tragado pelo nada. [...]

Até que, no final, sobraram apenas as mãos. As duas exclusivas e cada uma. Dela não restavam mais que as mãos, como duas asas separadas. (COUTO, 2003b:172-173)

Já na metamorfose psíquica, “o Homem Torna-se Dois ou mais – a loucura” (LEITE, 2003:71) agregamos a possibilidade do movimento contrário, em que da duplicidade surja a prevalência de uma das partes. Neste, situamos as contingências emocionais presentes nos processos identitários, em que da mediação ou oposição entre os duplos se articularia a permanência de um dos lados. Uma situação exemplar está na personagem “Antunes Correia e Correia” do conto “A viagem da cozinheira lacrimosa”⁵⁸ (COUTO, 2006a:17-23).

Quanto às dualidades temporais, espirituais e culturais, propostas por Ana Mafalda Leite (2003:71), registramo-las na contística de Mia Couto, ainda que a teórica as pense para os romances do escritor. O “velho-criança” e o “jovem-velho” são as personagens que dão imagem e voz à tradição e à modernidade, nas narrativas que

⁵⁸ O referido conto é objeto de análise posterior e consta em nossos anexos.

articulam tematicamente a dualidade temporal. No viés espiritual, as personagens de “morto-vivo” e “vivo-morto” também são presenças constantes em múltiplas estórias em que esses temas se imbricam.

A dualidade cultural, discutida por Leite (2003), é trazida na voz das personagens do “Alfabetizado Oral” e do “Escritor Iltrado”, que, ao lado de narradores-personagens, preenchem sentidos inerentes à tematização da própria escrita, no que concerne ao ato concreto de escrever, como no âmbito da escrita literária em si. Retomando apontamentos anteriores a respeito do fato de a narrativa se realizar na ação das personagens, localizamos nesta possibilidade de tematização, uma possível metáfora de tal movimento. Referimo-nos ao conto “O escrevido” (COUTO, 2003b:137-139), em que a personagem era um registro de inexistência, à espera de preenchimento pela ação de um escritor. Nele, temática e personagem são gêneses dialógicas, que enfatizam o existir pela ficção: o papel do escritor ao dar vida à personagem, e o significado disso como efetivação do autor; o processo de composição dos seres ficcionais e o ato máximo de a ficção ultrapassar a realidade. Citamos alguns trechos dessas referências:

Bernardinho nasceu quando já nada era uma vez. Nesse tempo em que os animais quase nunca falam. O que ele queria, desde que a luz o vira, era ser personagem de uma história. Rezava para que um escritor o escolhesse como invenção, a pontos de sua vida se esfumar sem rastro nem memória.

[...] Viver não era seu verbo. Ele apenas ficava. Como pedra à espera de ser casa. Fazia de despropósito: esperava pelo enrolar dos acontecimentos. E se nada nunca sucedesse, ele se deixaria ficar como molde para outra existência.

.....
Para ser apoderável por ficção é preciso não ser. E assim ele se suspendia, alma desempregada. Para quando, um dia, chegasse o escritor, ele pudesse oferecer sua alma intacta, ausente de feito e de desfeito.

.....
Até que um escritor aceitou. Era um artista perdido, nem se dava que houvesse. A sua existência tinha naufragado em nenhuma. Tivesse, por isso, quase nome de navio – Tiotanico.

– *Estou com carência de ideia* – disse ele no primeiro encontro. – *Você me alimente e eu, em troca, o liberto da vida real.*

.....
Bernardinho aceitou de alma. O escritor que fizesse dele um falecido, esse que faltava para fins da literatura. Tiotanico começou logo a obra: o entrevistou para colher inspiração sobre o expirado. [...]

Bernardinho chegou tarde a casa e encontrou sua mulher, Margarida chorando.

– *Que se passa?* – perguntou ele, aflito.

– *Bernardinho morreu.*

O homem se espantou. A esposa transitara para o juízo finalizado? Que devia fazer para desfazer a falsa impressão dela? Respondeu, passando a mão pelos cabelos dela:

– Não. Eu estou aqui, você apenas não me vê.

– É o contrário, eu o vejo mas você não está.

Foi assim o modo de desaparecimento de Bernardinho. Existia mas não havia. O homem era legível mas apenas palpável nas entrelinhas. (COUTO, 2003b:137-139)

A citação introduz a dimensão temática da contística que priorizamos, que abarca múltiplas performances, sendo a escrita uma delas. Percebemos essa característica, por exemplo, em outra que gira em torno de um menino que escrevia versos e que por isso era classificado como doente, contada em “O menino que escrevia versos” (COUTO, 2009b:131-134), cuja epígrafe é identificada como versos do menino. Há também diálogos de personagens com autores, como no caso de “Meia culpa, meia própria culpa” (COUTO, 2009b:39-43), e estórias contadas sob a forma epistolar, como “Dois corações, uma caligrafia” (COUTO, 2003b:103-107), além de outras versões desse tema. A esse respeito, Fonseca e Cury salientam:

A tematização da escrita [...] está sempre presente na ficção de Mia Couto: metalingüisticamente encenando o ato de escrever e de ler, simbolizando o mundo do colonizador, apropriada a seu modo pelo colonizado, distendendo, alargando os espaços da própria literatura, inscrevendo-se na terra, na água, no fogo. (FONSECA; CURY, 2008:36)

A proposição das autoras é abrangente quanto à obra, mas é igualmente apropriado especificá-la como característica dos contos miacoutianos. A trilogia terra-água-fogo abarca tanto elementos espaciais, quanto temáticas nas narrações, podendo, personificar vozes míticas e/ou temporais. Na assertiva das autoras, terra, água e fogo são “símbolos que apontam para uma poética de pertencimento e que metaforizam, ainda que na precariedade que atravessa tal conceito no mundo contemporâneo, o espaço da nação” (FONSECA; CURY, 2008:92).

É com essa trilogia que seres humanos, divinos e anímicos estruturam percursos narrativos nos quais o passado ancestral projeta-se no futuro predito, e o presente é, de certo modo, a conciliação entre essas temporalidades, numa dinâmica em construção. Mia Couto toma a si a tarefa de dar voz aqueles que circulam presencialmente no agora, sem fronteiras de saberes ou limites espaço-temporais. Fonseca e Cury escrevem a respeito:

Mia Couto nos diz ainda que sua matéria ficcional seria da ordem do artifício, confessando-se um “irresponsável criador de” estórias que, ao servir-se do substrato dos mitos, das lendas, enfim, das tradições não teria um ancestral africano morto a quem se reportar, uma vez seus antepassados sendo portugueses. Veja-se que o depoimento revela a

consciência de que toda a tradição é, em certa medida, reinventada, já que só pode ser apreendida no discurso. A mediação inescapável da linguagem, pois, faz da tradição sempre uma outra, sempre uma invenção de uma origem ressignificada, deslocada. O espaço literário apresenta-se, assim, constitutivamente, como avesso ao essencialismo e à busca de uma origem fixada para sempre. (FONSECA; CURY, 2008:16-17, grifos das autoras)⁵⁹

O instrumento fundamental para exprimir todas as possibilidades de movência, tanto espaciais, quanto temporais, é a linguagem que a escrita miacoutiana formaliza numa tessitura particular. Ao interpelar os sentidos da língua exógena, o autor desliza-os para outras articulações, ele recompõe e revitaliza o léxico, e elabora novas semânticas, promovendo uma apropriação da língua, com a qual se escreve. A língua portuguesa se revela “outra”, num (re)nascimento no espaço moçambicano. Nas palavras de Ana Mafalda Leite, essa escritura,

[...] embora na mesma língua, a textualidade é culturalmente outra, translinguística e transcultural; por isso, ouvir, ler, ao mesmo tempo que é traduzir, é também recriar, o que nos obriga à deslocação do lugar do *mesmo*, movendo-nos para o espaço do(s) outro(s); obrigamos ao esforço de movimentação dialéctica de lugares, e a encarar a língua, apropriada e localizada culturalmente, como organizada numa outra complexa tessitura. (LEITE, 2003:66, grifo da autora)

A dinâmica da língua é o ponto de confluência de tempo e espaço, cujo elo fundamental é a memória, a qual Mia Couto recorre reiteradamente para recuperar, através da escrita ficcional, a História e os mitos presentes na literatura oral tradicional. Imbricando os discursos, numa textualidade própria reflete a complexidade cultural da sociedade moçambicana. Complexidade, que lhe é tanto familiar quanto desafiante, sob o ponto de vista identitário (pessoal-psicológico) e sob o prisma de sua atividade de escritor (um tradutor desse contexto). Estudando os contos do autor, Maria Fernanda Afonso expressa:

A memória é [...] o verdadeiro motor da identificação de cada referência intertextual que permite ao conto africano ler o invisível no visível, esbatendo fronteiras rígidas entre o oral e o escrito, a tradição e a modernidade, os interesses da colectividade e a liberdade criativa individual, a África milenária e o mundo ocidental. (AFONSO, 2004:70)

Na contística em análise, a contínua complexidade, em que narradores e personagens estabelecem suas ações, configura o sentido de memória de que fala Bergson:

⁵⁹ NR das autoras: Anotações de conferência proferida por Mia Couto na UFMG em 03/07/2007.

A memória... não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem tréguas. Na verdade, o passado se conversa por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente.” (BERGSON, 2006:47)

Nenhuma narrativa é estanque ou se propõe definitiva. Os movimentos podem recuperar mitos, rearticular o real e o maravilhoso, retomar registros passados, mas é na mobilidade constante que os diálogos entre as dualidades se situam bifrontes. Ao abrir o passado e dialogar com a sua presencialidade possível, a escritura miacoutiana formaliza a consideração de Bergson:

... A verdade é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia. Em vão se buscaria seu vestígio em algo de atual e já realizado: seria o mesmo que buscar a obscuridade na luz. (BERGSON, 2006:49)

À riqueza imagética presente na escritura miacoutiana reúnem-se suas vozes narrativas que trazem à tona essa característica como instrumento de recuperação simbólica, de tratamento de mitos, de postulações oníricas e de interações temporais. Mircea Eliade (1996a) propõe que o registro memorial ocorre através da imagem, pois estabelece a ligação entre o real e o transcendente estabelecida pelo significar simbólico que o olhar das personagens pode reconhecer. Em específico, Eliade afirma que:

Se as Imagens não fossem ao mesmo tempo uma “abertura” para o transcendente, acabaríamos por sufocar qualquer cultura, por maior e mais admirável que a supuséssemos. [...] As Imagens constituem “aberturas” para um mundo trans-histórico. [...] graças a elas, as diversas “histórias” podem se comunicar. (ELIADE, 1996a:174, grifos do autor).

Os espaços de atuação das “histórias”, no plano real (concreto) ou no simbólico (mítico), são trazidos ao espaço literário pelo filtro cultural, coletiva ou individualmente e, de acordo com Leite (2003:138), “importa reconhecer que, embora mítico e ficcional, o espaço criado artística e literariamente aponta, enquanto portador de símbolos, para um passado histórico, de fundamental sedimentação das origens culturais do país”.

Fonseca e Cury ainda registram, na escritura miacoutiana, uma atualização e harmonização do mito, o que reconhecemos em muitos trechos de seus contos:

[...] a remissão à origem que acompanha a narrativa sagrada do mito, exercendo função exemplar e reguladora nas sociedades arcaicas, função de harmonizar tempos diferentes – o imemorial e o presente – vê-se, na obra de Mia Couto, atualizada. Isso se dá sem a ilusão de uma volta à pureza das origens, pureza sempre presente nas estratégias de fabricação do projeto nacional. Subverte-se, de certa forma, o mito, mas simultaneamente ele é valorizado, na possibilidade de a ele se agregarem novos sentidos. (FONSECA; CURY, 2008:83)

A escrita (literária) das estórias abarca a oralidade, o passado mítico, a tradição histórica, a renovação instrumental da língua, a complexificação das personagens e a peculiaridade das relações destas com os narradores, a resignificação de espaços de efetivação da narração e a interseção complementar e/ou opositiva de tempos. Esses nexos, que formalizam o que Gaston Bachelard chama de “imaginação literária”, ou seja, “a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, [...] sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens” (BACHELARD, 2001:1, grifos do autor), formam, conforme entendemos, a poética diferencial de Mia Couto.

Retomando as reflexões anteriores e priorizando a imaginação como parâmetro de análise de alguns contos de Mia Couto, buscamos destacar, na relação simbólica entre os elementos água e tempo, a sua singular poética.

3. ALGUMAS ESTÓRIAS

*Há dessas histórias que, quanto mais se contam, menos se conhece. Muitas vozes, afinal, só produzem silêncio.*⁶⁰

Os tempos se apresentam de diferentes maneiras. Se forem tempos físicos, prendem-se aos fatos reais ou imaginários, interiores e exteriores. Se abstratos, têm a liberdade de se referirem a qualquer temporalidade, sendo-lhes possível delimitar a origem da vida e viabilizar os diferentes entendimentos sobre a morte. Sobre os abstratos não nos é dado precisar a sua origem, pois se estendem sem fronteiras, remetendo a um tempo sem medida concreta, passível apenas de registro numa crença ou numa história – o mito:

[...] um mito retira o homem do seu próprio tempo, de seu tempo individual, cronológico, “histórico” – e o projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal que não pode ser medido por não ser constituído por uma duração. O que significa que o mito implica uma ruptura do Tempo e do mundo que o cerca; ele realiza uma abertura para o Grande Tempo, para o Tempo Sagrado. (ELIADE, 1996b:54)

Importante salientar que, para a interpretação de um mito, devemos ponderar sobre o local e o tempo em que foi produzido e (re)atualizado. Ou seja, para fazermos uma leitura pertinente do mito, não devemos esquecer que ele se localiza numa realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares (Eliade, 1998:11).

Gilbert Durand (1997) dá seguimento às reflexões de Mircea Elide e estabelece as suas próprias, dentre as quais propõe relações entre a literatura e o mito, os quais – para ele – possuem discursos que se assemelham. Para o teórico, a literatura – se

⁶⁰ Trecho de “O pescador cego”, In: COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 97

comparada com a música, a pintura, a escultura e outras artes – tem um estatuto privilegiado na transmissão do Imaginário, entendido como o conjunto das imagens e de suas relações, portador de todas as criações do pensamento humano e que explica uma ciência humana a partir do contato que estabelece com outra.

Esse destaque à literatura ocorre porque enquanto as expressões visuais e sonoras são o próprio objeto ou o simbolizam em si, numa imagem direta e presente, o texto literário, através do uso das palavras e dos tempos verbais, mostra-nos sua linguagem indiretamente. Isso permite o regresso ao passado, característica que o aproxima do mito, que é visto por Durand (1983:27) como um discurso que tem “o fio diacrônico da narrativa, descritivo, às vezes mesmo demonstrativo”. Na sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, diz:

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas⁶¹, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias. O mito explica um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a idéia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou [...] a narrativa histórica e lendária. (DURAND, 1997:62-63)

Para o autor, a literatura não se aproxima do mito apenas pela característica temporal, mas também pelo fato de ambos utilizarem-se de símbolos em suas linguagens. Tal termo – símbolo – requer algumas considerações específicas por sua compreensão ser fundamental dentro da teoria em pauta, que utilizamos em nossas análises. De acordo com Durand (1971), símbolo, signo e alegoria, que são comumente vistos como sinônimos, não o são, embora os três vocábulos refiram-se a modos de conhecimento indireto.

O signo (em sentido estrito) é visto como uma parte do mundo concreto, cujo significante é arbitrário, adequado e possui uma relação de equivalência com o significado, que pode ser apreendido pelo pensamento do receptor sem maiores dificuldades. Quanto aos outros dois são categorias pertencentes ao signo porém, diferem entre si pelo fato de a alegoria ser uma ilustração convencional do significado, que se dá antes do significante; e o símbolo não pode ser compreendido pelo pensamento direto, isto é, sempre deve ser considerado dentro do processo simbólico.

⁶¹ Na acepção do autor, “esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não substantividade geral do imaginário” e “os arquétipos constituem as substantificações dos esquemas” (DURAND, 1997:60).

O símbolo é considerado um elemento lingüístico que corresponde a uma gama de diferentes significantes, que deve bastar-se por si e manterem uma relação epifânica com o significado, o qual somente poderá ser apreendido dentro do processo simbólico em que está inserido e nunca fora desse. Deste modo, a imagem simbólica surge como uma “*transfiguración* de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto” (DURAND, 1971:15, grifo do autor). Tomando por referência explicações de Paul Ricoeur, Durand afirma que “la parte visible del símbolo, el ‘significante’, siempre estará cargada del máximo de concretez” (1971:15, grifo do autor).

Para ambos, o símbolo possui três dimensões concretas e concomitantes: a cósmica, que extrai sua representação do mundo visível; a onírica, que se refere ao que temos de mais pessoal, presente em nossos sonhos; e a poética, a qual por recorrer a linguagem íntima é a mais concreta. O símbolo é definido por Durand como um

[...] signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación. (DURAND, 1971:21)

Tem o símbolo, pois, uma ambigüidade e uma obscuridade que o distingue completamente do signo saussuriano, caracterizado pela transparência e clareza. Enquanto esse usa apenas um sentido pré-estabelecido, artificialmente concebido e unidimensional, o outro está sempre a instaurar um novo significado, inserindo-se irremediavelmente numa linguagem plurissignificativa: literária e mítica.

A narrativa de ficção, que apresenta então uma série de símbolos que devem ser desvendados e interpretados por aquele que a lê, possui como elemento central o narrador, o qual utiliza sua voz para nos contar uma história. Gérard Genette (1996) salienta, ao longo de seus apontamentos, que o narrador é um papel fictício, ainda que diretamente assumido pelo autor. Nos contos de Mia Couto, os narradores têm importância vital não apenas por serem os responsáveis pela narração das histórias, mas por viabilizarem a recuperação e (re)atualização dos mitos, através de uma linguagem cifrada em símbolos.

Dentre as diversas tipologias existentes sobre o narrador, aproximamo-nos daquela construída por Genette (1996), por termos encontrado nela aquela que, para este trabalho, percebemos como possuidora das considerações teóricas que melhor

nos ajudam na análise dos contos de Mia. Para o estudioso francês (1996)⁶², os narradores podem se configurar como heterodiegético, homodiegético e autodiegético, sendo significativo destacar de cada um deles os aspectos que seguem: o narrador heterodiegético é aquele que relata uma história a qual é estranho, isto é, não participa como personagem, porém pode adotar o ponto de vista de uma delas; possui uma focalização onisciente; não raro situa-se num nível extradiegético; e predominantemente utiliza a 3ª pessoa do singular em seu discurso. O homodiegético relata uma história que testemunhou diretamente, portanto, participou dela como personagem, mas não como protagonista; pode ter se apresentado como personagem secundária que esteve ao lado da central e/ou ainda se caracterizado como imparcial; sua focalização pode ser onisciente, mas não necessariamente. Por fim, temos o narrador autodiegético que relata sua própria história revelando-se como protagonista; a história narrada pode estar no presente assim como o narrador ou, então, ela estar no passado e ele no presente; também aqui a focalização pode ser onisciente ou não; e o uso da 1ª pessoa do singular é predominante.

Durante a história, o narrador muitas vezes utiliza-se da memória para recuperar os acontecimentos apresentados. Se não ele, alguma personagem tende a fazê-lo. Para Henri Bergson (2006:48), a lembrança, a evocação de fatos do passado é um “ato *sui generis* pelo qual nos afastamos do presente para nos recolocarmos, primeiro no passado em geral e depois numa certa região do passado”. Figurando-se como uma névoa que busca a condensação e conforme se aproxima da superfície vai se delineando com maior clareza, nunca deixa de pertencer ao tempo pretérito e somente por contrastar com o presente é reconhecida como lembrança. A lembrança sugere uma sensação ou imagem e, portanto, não a imagina; e isso pode ocorrer infinitas vezes sempre que é ativada:

[...] tudo acontece como se nossas lembranças se repetissem um número indefinido de vezes nessas mil e uma reduções possíveis de nossa vida passada. Adquirem uma forma mais banal quando a memória se estreita mais, mais pessoal quando se dilata, e dessa forma participam de uma quantidade ilimitada de “sistematizações” diferentes. (BERGSON, 2006: 55)

Por sua vez, Gaston Bachelard (2002:1), ao abordar a imagem e a imaginação, inicia seus apontamentos afirmando que “as forças imaginantes de nossa mente” possuem dois caminhos: um voltado ao pitoresco e ao inesperado; e outro que

⁶² Durante a explicação que realizamos sobre a tipologia dos narradores proposta por Gérard Genette, teremos por base seu livro *Discurso da narrativa* (1996), publicado originalmente em *Figure III* (1972), e os verbetes correspondentes localizados no *Dicionário de narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2000).

percorre os aspectos profundos do ser, aquilo que lhe é primitivo e eterno, e do qual se origina a matéria que aponta como indissociável da criação poética. Ele explica que a matéria deveria desassociar-se da noção de forma, pois sua deformação ou fragmentação não lhe tiraria a essência de ser matéria (BACHELARD, 2002:2-3). O filósofo lembra-nos de que quando sonhamos com a matéria, não nos prendemos a formas pré-estabelecidas ou percíveis ou com “o devir das superfícies” (BACHELARD, 2002:2) e que isso, em síntese, é o que propicia uma “imaginação aberta”. Graças pois ao imaginário, o homem podem usufruir da imaginação que se abre à “experiência da *novidade*” (BACHELARD, 2001:1, grifo do autor). É por ter a imaginação literária (e a falada) que o homem consegue se libertar da realidade.

Para o teórico, as imagens precisam manter o seu princípio imaginário porque apenas assim propiciarão a criação poética e farão com que o poema⁶³ aspire imagens novas. Para perceber a subjetividade de uma imagem e compreender sua amplitude e força, devemos levar em conta que o “*início da imagem [se dá] numa consciência individual*” (BACHELARD, 2000:3, grifos do autor), o que permite considerar a sua essência como variável. Portanto, ao interpretarmos imagens durante uma análise de obra literária, é de suma importância atentar para o fato de que um escritor, ao construir seu texto, aciona aquelas que estão em sua mente e que não têm uma forma fixa, sofrendo influência de seu psiquismo. Conforme Bachelard formula:

As [...] imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares. Assim, é no final do curso da vida que veneramos realmente uma imagem, descobrindo suas raízes para além da história fixada na memória. (BACHELARD, 2000:50)

Nos contos de Mia, por nós selecionados, encontramos narradores que, através de uma linguagem impregnada de símbolos, pertencentes à imagética do espaço que habitam, via de regra, africana-moçambicana, sem excluir a do mundo europeu, relatam histórias que recuperam e/ou (re)atualizam alguns mitos como o da criação do mundo ou da origem do homem. A contação que realizam parte da memória que possuem vinculada à sua própria experiência ou à do espaço no qual se inserem.

⁶³ Em seus estudos, Bachelard volta-se à poesia, porém, em virtude da riqueza de suas reflexões, é possível trazê-las ao estudo da prosa.

3.1 O RIO E O TEMPO MÍTICO

*Tirar água no sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem.*⁶⁴

3.1.1 “Nas águas do tempo”

No conto “Nas águas do tempo”, o passado, o presente e o futuro configuram-se como um movimento contínuo e circular, não havendo uma linha temporal, como conhecemos nas cultura branca ocidental, e sim uma interação permanente. A história que nos conta o narrador homodiegético é a da passagem do velho avô do mundo dos vivos para o dos mortos, efetivada na travessia de uma margem⁶⁵ do lago⁶⁶ para outra. Tal acontecimento se dá através de uma neblina⁶⁷, num andar sobre um pântano⁶⁸, sinalizada pelo desfraldar de panos, brancos e vermelhos.

A morte é efetivada após o andar sobre as águas do pântano, e o parâmetro que percebemos para a leitura é o da transposição de um mundo para o outro, numa transferência de planos. A presença do simbólico é o fundamento de cada elemento da referida travessia e a substituição da racionalidade da palavra pelo entendimento de sinais e silêncios demonstra que conhecer e crer são pilares em culturas que se manifestam por meio da oralidade, como no caso da moçambicana e, em uma grande parcela, da africana.

⁶⁴ Trecho de “Nas águas do tempo”, In: COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. 7. ed. Lisboa: Caminho, 2003, p. 14.

⁶⁵ O sentido do termo margem, por nós utilizado, encontramos em Chevalier e Gheerbrant (1996:780-781), que remete ao sentido de oposição (margem oposta), de transposição de um obstáculo que separa dois domínios (o mundo fenomenal e o estado incondicionado); a margem oposta é a paramita (estado de perfeição). Destacamos que, em todas as referências ao *Dicionário de símbolos*, organizado pelos autores citados, sempre usaremos aquela acepção – dentre todas as apresentadas na obra – que melhor se adequar a análise que realizamos.

⁶⁶ O lago é o “local da água feminina, estagnante, plasma da terra de onde nasce a vida que está presente em numerosos mitos da criação”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:21,533).

⁶⁷ Neblina é “símbolo do **indeterminado**, de uma fase da evolução” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:634, grifo dos autores).

⁶⁸ O pântano é visto como símbolo de “fase de iniciação”, considerando a dualidade dos aspectos diurno (imagem da água calma tranqüila, inacessível a um estrangeiro) e noturno (repositório de elementos humanos negativos, guardados pelas serpentes do egoísmo). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:681).

Neste conto, a palavra é apontada como complementar pela personagem do avô, que faz do silêncio, do ato de meditar e da comunicação gestual os veículos fundamentais para a transmissão de sua religiosidade e sabedoria. Sobre isso nos fala o narrador iniciando a história:

Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. Ele remava, devagaroso, somente raspando o remo na correnteza. O barquito cabecinhava, onda cá, onda lá, parecendo ir mais sozinho que um tronco desabandonado.

– *Mas vocês vão aonde?*

Era a aflição de minha mãe. O velho sorria. Os dentes, nele, eram um artigo indefinido. Vovô era dos se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem.

– *Voltamos antes de um agorinha*, respondia. (COUTO, 2003a:13)

Ao apresentar a personagem do outro, o narrador parece sugerir que prestemos atenção redobrada no que nos dirá o velho, buscando em outras linguagens as suas verdadeiras falas. O papel do silêncio surge como a reflexão interior, a busca pelo elemento transcendental das crenças ancestrais, que nos falarão da comunicação entre homens e espíritos:

Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufaralhudas, nós éramos os únicos que preponderávamos. Nosso barquito ficava ali, quieto, sonecendo no suave embalo. O avô calado, espiava as longínquas margens. Tudo em volta mergulhava em cacimbações, sombras feitas da própria luz, fosse ali a manhã eternamente ensonada. Ficávamos assim, como em reza, tão quietos que parecíamos perfeitos.

De repente, meu avô se erguia no concho. Com o balanço quase o barco nos deitava fora. O velho, excitado, acenava. Tirava seu pano vermelho e agitava-o com decisão. A quem acenava ele? Talvez era a ninguém. Nunca, nem por instante, vislumbrei por ali alma deste ou de outro mundo. Mas o avô acenava seu pano.

– *Você não vê lá na margem? Por detrás do cacimbo?*

Eu não via. Mas ele insistia, desabotoando os nervos.

– *Não é lá. É láááá. Não vê o pano branco, a dançar-se?*

Para mim era a mais completa neblina e os receáveis aléns, onde o horizonte se perde. Meu velho, depois, perdia a miragem e se recolhia, encolhido no seu silêncio. E regressávamos, viajando sem companhia de palavra. (COUTO, 2003a:14)

As personagens não são nomeadas e atuam diretamente na representação de papéis, o do neto, da mãe e do avô, retratando diferentes gerações imbricadas pela vertente da religiosidade. O conteúdo desse não nomear reflete a importância dos papéis sociais em grande parte da cultura moçambicana, onde a família se sobrepõe ao indivíduo como alicerce da sobrevivência e da perenidade. Traduz-se assim o fundamento de que o individual tem sentido enquanto um elo da corrente do coletivo.

A comunidade é mantida por grupos (famílias) e tem, nas crenças e sabedorias partilhadas coletivamente, a garantia do seu próprio reconhecimento pelo divino e pelo humano.

O diálogo entre elas se estabelece na compreensão das diferentes sabedorias, o que é uma das características de muitas culturas do continente africano, onde os velhos exprimem um saber, que soma à vida presente o conhecimento ancestral, significando a permanência da história, da religiosidade e da continuidade cultural. O avô é a figura do griô tradicional e, neste conto, possui o papel transmissor do conhecimento, que, no caso, é a dualidade vida e morte.

O avô, já de partida para a outra margem da vida (tradução da morte), tem como obrigação passar a sua sabedoria para o jovem, o neto, que será o indivíduo a dar continuidade à transmissão desse saber. Os jovens são os receptores dos legados e os conectores deles com o futuro. O conhecimento do velho e o seu contato com os mortos é uma das premissas fundamentais das sociedades africanas, um sedimento da sua religiosidade, que estabelece como natural o contato dos homens e dos fantasmas⁶⁹, isto é, dos vivos e dos mortos. Fonseca e Cury dizem a respeito:

Nesse processo, a palavra do velho assumida como sábia assegura as condições da manutenção da vida coletiva. Nessas sociedades, o homem é sempre significado pelo que aprendeu com os mais velhos, e esse aprendizado é naturalmente passado aos que vêm depois dele como forma de garantir a coesão do grupo. Do mesmo modo, o culto à palavra dos antepassados encarna-se no culto ao mais velho, que é respeitado em virtude do saber que detém. Ao contarem histórias que asseguram a coerência do grupo, os velhos transformam-se numa espécie de cronistas dos acontecimentos que devem ser passados aos mais novos. As histórias de vida, contadas e recontadas nas grandes conversas do dia-a-dia, asseguram, pelos rituais de contação, a personificação do antepassado e a valorização de sua palavra, tornada viva na história que é contada. (FONSECA; CURY, 2008:79)

Intermediando tal segmentação está o papel da mãe que, no conto, busca presentificar o que sabe, adaptando ao seu cotidiano apenas os conhecimentos utilitários. Essa personagem se reveste de uma modernidade excludente, trazida pela ausência da tradição na constituição social emergente no pós-colonial. A dissolução dos modos de vida tradicionais nos meios urbanos e a intensa repressão ocorrida nas comunidades rurais, durante o período colonial, silenciaram, em diferentes níveis, a comunicação desses saberes. Tal ocorrência parece-nos claramente identificável no seguinte trecho:

⁶⁹ O termo fantasma significa, em nossas argumentações, um ser que está em outro nível, no mundo dos espíritos, podendo ser ou não idêntico aos vivos. Nesse sentido, temos funções específicas para a existência deles e destas derivam as suas comunicações.

Em casa, minha mãe nos recebia com azedura. E muito me proibia, nos próximos futuros. Não queria que fôssemos para o lago, temia as ameaças que ali moravam. Primeiro, se zangava com o avô, desconfiando dos seus não-propósitos. Mas depois, já amolecida pela nossa chegada, ela ensaiava a brincadeira:

– *Ao menos vissem o namwetxo moha! Ainda ganhávamos vantagem de uma boa sorte...*

O namwetxo moha era o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço. Nós éramos miúdos e saíamos, aventureiros, procurando o moha. Mas nunca nos foi visto tal monstro. Meu avô nos apoucava. Dizia ele que, ainda em juventude, se tinha entrevisto com tal semifulano. Invenção dele, avisava minha mãe. Mas a nós, miudagens, nem nos passava desejo de duvidar. (COUTO, 2003a:15)

O fantasma de que nos fala o narrador, desacreditado pela razão, temido pela curiosidade e reavivado pela conveniência, traz consigo a divisão dos mundos, tão reafirmado na literatura de Mia Couto, isto é, o encontro do moderno com o tradicional, onde o diálogo se efetiva numa fronteira muito tênue: a da tradição. Se as crenças ancestrais são difundidas pela voz dos mais velhos, é nos ouvidos dos mais jovens que elas sedimentam a sua continuidade. É uma noção de continuidade do que conhecemos como tempo e que pode assumir diferentes sentidos em diferentes culturas.

A oralidade favorece a transmissão do simbólico enquanto se alia a outras linguagens próprias desse conteúdo. Ao percorrer o diálogo entre a memória sensorial e a memória invisível – no sentido de inconsciente – do indivíduo, a palavra falada se revigora nos elementos desse percurso. Tais assertivas são visíveis quando a personagem do avô fala ao neto sobre o comportamento humano, analisando-o no plural e na singularidade de sua cultura, assumindo a sua sabedoria como função transmissora:

Ao amarrar o barco, o velho me pediu:

– *Não conte nada o que se passou. Nem a ninguém, ouviu?*

Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões. Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca. Nem tudo entendi. No mais ou menos, ele falou assim: *nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.*

– *Me entende?* (COUTO, 2003a:16)

A religiosidade é um elemento fundamental para compreendermos o percurso do homem na história, tanto no olhar para si mesmo quanto no situar-se culturalmente. Nação, povo, etnia ou qualquer designação que dermos aos mais diversos agrupamentos humanos, em qualquer revisitar histórico, nos levará sempre ao estudo de suas crenças. Na cultura moçambicana, onde a formação do nacional tem origem numa política colonial, o encontro de diferenças é basilar na compreensão dessa sociedade.

No período de formação política do país, houve uma tentativa de apagamento de elementos culturais nativos como parte do processo colonial, e a religião foi um dos que mais sofreu interferência, a partir do catolicismo português. Compreendemos que a busca das tradições, presentes no imaginário coletivo, é parte importante da formação, ou reformulação dessa sociedade. Essa busca é, em nossa opinião, uma das propostas literárias de Mia Couto, ao estabelecer as temáticas de sua obra, como um todo, e assumir um papel de contador de histórias do seu povo, revestindo a palavra da sua oralidade primordial.

No conto em análise, há localização formal dos espaços geográficos. As personagens se deslocam por cenários da natureza que atua como uma forma de linguagem pelo viés simbólico. O rio⁷⁰, o lago e o pântano, por onde circulam personagens, simbologias, crenças e ocorrem os fatos, são lugares no plano real – identificáveis, temporal e geograficamente, pelo senso comum – e no imaginário, em que cada ouvinte-leitor pode estabelecer sentidos próprios. Essa ambientação é o fio condutor dos acontecimentos porque abarca dois níveis da narrativa, reflete um imaginário imemorial aqui situado, e traduz a busca do homem dentro e fora de si mesmo, o que é uma característica universal.

O plano real tem a função de fornecer ao consciente do homem uma imagem, que, por sua vez, desperta outros níveis de conhecimento, que podem determinar uma formalização de imagens diferenciadas diante do mesmo objeto. No conto em pauta, o lago é, para a comunidade em que está inserido, um espaço misterioso – onde ocorrem os contatos entre dimensões diferentes.

Gaston Bachelard (2000) sustenta que a memória do passado se presencializa no espaço físico, onde estariam “os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências” (2000:29). Para ele, “o inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas”

⁷⁰ “O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidez das formas* (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:780, grifos dos autores).

(2000:29). O lago é, sob esse ponto de vista, um elemento primordial de sustentação da memória individual e coletiva, tanto para ativar o registro memorial do passado, quanto para gerar o do futuro.

Em “Nas águas do tempo”, temos uma interpenetração entre o real – físico –, a imaginação e a oralidade, como elementos de fixação da história, da religiosidade e da cultura que geram a memória futura. Tal situação se delineia nas idas ao lago das personagens do velho avô e do neto.

O pensamento simbólico está unido intimamente ao ser humano de tal modo que está manifesto antes da própria comunicação entre os homens. A compreensão do mundo real é um desafio a partir dos elementos simbólicos, e o homem busca explicar o que sente e pressente, do que intui antes de racionalizar.

O trecho a seguir exemplifica nossa argumentação, ao situar o percurso das personagens pelo espaço físico que espelha o imaginário, enquanto permite-lhes a reflexão sobre essa sobreposição de significados. Nele, simultaneamente à contação do ocorrido, o narrador situa o espaço físico e explica o sentido desse no plano simbólico. No rio e no lago, temos a articulação entre o sagrado (mítico) e o profano (real), o que faz da natureza o repositório da memória ancestral, que se revitaliza na transmissão desse conhecimento:

Depois viajávamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exhibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra.

.....
Certa vez, no lago proibido, eu e vovô aguardávamos o habitual surgimento dos ditos panos. Estávamos na margem onde os verdes se encançam, aflautinados. Dizem: o primeiro homem nasceu de uma dessas canas. O primeiro homem? Para mim não podia haver homem mais antigo que meu avô. (COUTO, 2003a:14-15)

O menino sabe, previamente, desses sentidos e abre a possibilidade do não-conhecimento, por ser ainda muito jovem. Na relação com o avô – detentor da idade que lhe permite ser conhecedor das tradições –, esses sentidos serão assimilados em todas as suas possibilidades. É essa sabedoria do “velho”, como o avô é denominado muitas vezes pelo narrador-personagem, adquirida ao longo da existência, que será transmitida através das suas linguagens.

A esse respeito, Mircea Eliade discorre quando trata de simbolismo e psicanálise e fala da presença do pensamento simbólico no ser humano:

O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. [...] Cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à História. (ELIADE, 1996a:8)

Dentre os recursos utilizados por Mia Couto, o elemento mítico é recorrente e, em “Nas águas do tempo”, está claramente registrado, sobretudo, em duas passagens. Na primeira, temos o narrador refletindo sobre o fato de o primeiro homem ter nascido das canas e, na segunda, quando o avô declara que a partir do lago todo o tempo é eterno. Em ambos os excertos está presente o mito, o da criação – a origem do homem – e o da eternidade ou do tempo sagrado, que fundamentam a história contada.

O mito, implícito na linguagem simbólica da água e do tempo, traduz na ficção o que Eliade nos propõe na teoria:

[...] é importante lembrarmos [...] as relações íntimas existentes entre o Mito em si, como forma original do espírito, e o Tempo, pois, além das funções específicas que cumpre nas sociedades arcaicas [...] o mito é importante também pelas revelações que nos fornece sobre a estrutura do Tempo. Como se admite hoje, um mito narra os acontecimentos que se sucederam *in principio*, ou seja, “no começo”, em um instante primordial e atemporal, num lapso de *tempo sagrado*. Esse tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano, da contínua e irreversível duração na qual está inserida nossa existência cotidiana e dessacralizada. Ao narrar um mito, reatualizamos de certa forma o tempo sagrado no qual se sucederam os acontecimentos de que falamos. (ELIADE, 1996a:53, grifos do autor)

É ultrapassando a linguagem do profano e agregando o significado do sagrado, que a personagem do neto alcança um significado universal para as crenças que lhe são repassadas pelo avô, comunicando ao receptor da história a crença de que é portador. Se desvanece, desse modo, a linha divisória entre quem conta e quem ouve e entre quem escreve e quem lê.

Mircea Eliade (1996a) relaciona a veracidade do mito com a sua característica de sagrado, nos seres e nos acontecimentos a que reporta, quando afirma que: “narrando ou ouvindo um mito, retomamos o contato com o sagrado e a realidade, e dessa maneira ultrapassamos a condição profana, a ‘situação histórica” (ELIADE, 1996a:55, grifos do autor). Verificamos a presença disso no conto quando, no trecho final, a personagem do neto, já habita outra época de seu tempo cronológico e reporta ao sagrado.

Essa personagem conta, no exercício de seu papel de narrador, a reflexão que fez no passado, após a travessia do avô, e de como essa ocorrência ficou registrada no seu consciente – tempo histórico, isto é, de contagem cronológica – e no seu inconsciente, no tempo memorial, sagrado e oriundo da ancestralidade:

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem. (COUTO, 2003a:17)

A temporalidade da vivência real foi ampliada pelo conhecimento do mito, pela capacidade de ouvir o relato anterior da personagem avô e de repetir essa narração, agora do papel de pai, havendo com isso o transpor do tempo histórico, atingindo o “Grande Tempo” de que nos fala Eliade:

A recitação periódica dos mitos derruba os muros construídos pelas ilusões da existência profana. O mito reatualiza continuamente o Grande Tempo e dessa forma projeta quem o ouve a um plano sobre-humano e sobre-histórico que, entre outras coisas, proporciona a abordagem de uma realidade impossível de ser alcançada no plano da existência individual profana. (ELIADE, 1996a:56)

Já a personagem da mãe situa-se na ausência dessa reatualização, enquanto apegada ao discurso da modernidade, negando o elemento transcendental do conhecimento. Nessa perspectiva, a água⁷¹ tem uma ambivalência de significados, sendo um elemento necessário à vida e sendo uma ameaça a ela. Usufruir materialmente do rio e do lago é, sob essa ótica, uma atitude racional, mas encontrar, através deles, o espaço de comunicação entre a vida e a morte é uma atitude perigosa, que põe em risco a vida corpórea. Nas palavras de Bachelard:

A água é realmente o elemento transitório. [...] a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. [...] para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (BACHELARD, 2002:7)

Num trecho do conto, temos a referência ao “namwetxo moha”, fantasma das metades, que lido pela ótica da mãe se afigura como uma possível metáfora, sobre a

⁷¹ Em relação ao termo água, interessa-nos o sentido primordial de origem, considerando os três temas dominantes de sua simbologia, a saber, fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência e suas variadas combinações imaginárias (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:15-22).

relação entre o compreender a realidade histórica – profana – e o temer a possibilidade do transcendente – o sagrado. A personagem caracteriza o moha como uma ameaça, pela sua aparição noturna, o que simbolicamente fala da escuridão do desconhecido, e por ser ele composto de apenas uma metade do corpo. Esse aspecto remete à divisão do conhecimento de que nos fala Eliade (1996a); com a mãe a linguagem tem, predominantemente, um caráter profano, enquanto com o avô tem a abordagem do sagrado.

Os tempos que se interpõem, na história narrada, são articulados pelos acontecimentos relatados, pela presença atuante e testemunhal da natureza – referimo-nos ao rio e ao lago – e pelas crenças reavivadas nos diálogos da palavra e do gestual:

Antes de partir, o velho se debruçava sobre um dos lados [da canoa] e recolhia uma aguinha com sua mão em concha. E eu lhe imitava.

– *Sempre em favor da água, nunca esqueça!*

Era sua advertência. Tirar água no sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem.

.....
Acontece que, dessa vez, me apeteceu espreitar os pântanos. Queria subir à margem, colocar pé em terra não-firme.

– *Nunca! Nunca faça isso!*

O ar dele era de maiores gravidades. Eu jamais assistira a um semblante tão bravo em meu velho. Desculpei-me: que estava descendo do barco mas era só um pedacito de tempo. Mas ele ripostou:

– *Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades.* (COUTO, 2003a:14-15)

O neto detalha os gestos do avô, os seus próprios e as razões implícitas neles; descreve expressões faciais, relata diálogos com o ritmo e a precisão da fala. A cena não é somente lida, ela é passível de ser “assistida” pelo leitor, como se diante dele estivessem as personagens atuando fisicamente. Realiza-se a noção de performance aventada por Moreira (2005:24) “como instrumento para a abordagem do texto escrito”. A oralidade enquanto “jeito de contar” (MOREIRA, 2005:24) está assim efetivada por uma personagem que concretiza internamente essa forma de contação. Nesse sentido, Patrick Chabal afirma:

[...] as histórias de Mia Couto são eminentemente visuais ou teatralizáveis pela forma como são escritas, o que as torna fáceis de imaginar como “seriam” na realidade ou no palco. [...] as histórias possuem fortes qualidades visuais. (CHABAL, 1994:68-69, grifo do autor)

O narrador conta a estória e dá voz a uma personagem contadora de histórias (o avô) que realiza a articulação entre gesto e voz, sendo também o tradutor de outras vozes, a dos habitantes da outra margem. Estes, por sua vez, comunicam-se com os vivos através do gestual de lenços coloridos (igualmente simbólicos) que somente o avô é capaz de entender. Há, no texto, uma articulação entre duas vozes narrativas que, em distintas temporalidades, tem como ponto de conexão o espaço simbólico da água. Nas palavras de Fonseca e Cury, “os cursos d’água [...] são o símbolo da passagem do tempo, do curso da vida” (2008:92-93), o que permite o deslizamento de sentidos nas duas “contações”.

A memória do universal, a do divino, a da tradição e da personagem dialogam num único sentido simbólico, despertadas pela presença do elemento água, que une o tempo conceitual ao significado de continuidade, elementar e inexorável. A vida, qualquer que seja a forma, tem o infinito como horizonte e os elementos da natureza como registro memorial. O lago com seus mistérios, o rio como passagem permanente e o pântano com sua inconstância, uma espécie de fronteira entre água e terra, são registros compreensíveis do mágico, do mistério e do extraordinário.

Em “Nas águas do tempo”, a vida e a morte estão presentes nas águas do lago que, na história contada, é tanto fonte como fronteira divisória. Isso permite ao “ouvinte-leitor” apropriar-se de uma ou outra imagem e, igualmente, perceber a travessia do velho avô como uma temporal regenerescência, isto é, uma continuidade entre ambas as idéias. Essa percepção de dualidade entre começo e fim, é possível porque, como encontramos em Chevalier e Gheerbrant:

[...] a água, como, aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:16)

Na narrativa, entendemos tal duplicidade ao acompanharmos a personagem do avô, que, ao atingir a outra margem do lago, acena o seu pano, propondo um sentido de permanência da vida, de superação e/ou de renascimento. O pano vermelho passa por uma espécie de lento apagamento e ressurge claro e visível na cor branca, própria de quem está do outro lado:

Na tarde seguinte, o avô me levou mais uma vez ao lago. Chegados à beira do poente ele ficou a espreitar. Mas o tempo passou em desabitual demora. O avô se inquietava, erguido na proa do barco, palma da mão apurando as vistas. Do outro lado, havia menos que

ninguém. Desta vez, também o avô não via mais que a enevoadá solidão dos pântanos. De súbito, ele interrompeu o nada:

– *Fique aqui!*

E saltou para a margem, me roubando o peito no susto. O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. A canoa ficou balançando, em desequilíbrio com meu peso ímpar. Presenciei o velho a alojar-se com a discricção de uma nuvem. Até que, entre a neblina, ele se declinou em sonho, na margem da miragem. Fiquei ali, com muito espanto, tremendo de um frio arrepioso. Me recordo de ver uma garça de enorme brancura atravessar o céu. Parecia uma seta trespassando os flancos da tarde, fazendo sangrar todo o firmamento. Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundado. Então, lentamente, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. Meus olhos se neblinaram até que se poentaram as visões. (COUTO, 2003a:17).

Em diálogos anteriores, avô e neto refletiram, cada um ao seu modo, sobre a visibilidade e significado dos panos, procurando onírica ou racionalmente acessar aos conteúdos míticos sagrados da sua constituição memorial. Lembrar aqui os significados das cores presentes nos referidos panos é de suma importância.

O vermelho é “universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:944), e é também reconhecido como ambivalente, podendo ser iniciático ou fúnebre, passando pelos sentidos de amadurecimento e regeneração, de homem universal, de condição de vida, de ação e vitalização. O branco igualmente tem significados e vida e morte, de transitoriedade e de limite:

[...] o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto [...] ele significa ora a ausência, ora a soma de todas as cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto [...] Mas o término da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início. [...] É uma cor de **passagem**, no sentido [...] dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda a iniciação: morte e renascimento. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:1411, grifo dos autores).

Quanto aos significados da água, notamos o acesso ao sagrado através da purificação, que ocorre no momento em que o avô supera o lodo abismal do pântano e caminha sobre ele adentrando na neblina, apropriando-se do sonho e da miragem para percorrer o espaço sagrado. Entendemos o significado da neblina de acordo com a explicação de Chevalier e Gheerbrant (1996) sobre o nevoeiro, como sendo

“Símbolo do **indeterminado**, de uma fase da evolução: quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:634, grifo dos autores.)

A alusão ao sonho complementa-se à simbologia da neblina, se compreendido como “iniciatório [...] carregado de eficácia mágica e destinado a introduzir o homem num outro mundo por meio de um conhecimento ou de uma viagem imaginários.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:845). O neto alude à margem da miragem, que compreendemos como a sua própria travessia, o seu processo de aceitação – a qual referirá ao final – das crenças que o ritual de passagem do avô lhe transmitirá. Assim, as duas personagens ultrapassariam os limites do conhecimento purificador, superando os limites humanos de saber e crer, sedimentando, assim, o “olhar para dentro”.

Num terceiro significado para a água localizamos o sentido de eternidade – o símbolo cosmogônico, quando o neto reflete sobre o surgimento do primeiro homem nas margens de canas verdes. A cor que “é o despertar das águas primordiais, [...] é o despertar da vida.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:939). A reflexão, à margem do lago, leva a personagem ao sentido da origem, ao primordial do ser e reafirma o simbólico dessa cor que “esconde um segredo, [...] simboliza um conhecimento profundo, oculto, das coisas e do destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:941).

A linguagem dos símbolos mescla o real e o onírico numa proposital busca pela ampliação de significados, atualizando o que possa ser considerado uma memória “antiquada”, pois o menino – receptor das histórias do avô – que já presentifica uma geração de outros valores pode, por meio disso, apropriar-se dos significados antigos e atualizá-los, agregando-lhes, ou não, novos sentidos. Ocorreria portanto, uma abertura para um processo de permanente atualização da tradição embutida nas manifestações culturais.

O que chamamos de manifestações culturais se inclui no que Eliade designa como memória “a-histórica” (ELIADE, 1996a:9) do homem que permanece nele enquanto ser historicamente condicionado, passível de reavivar-se permanentemente através do simbolismo imagético, num contato contínuo com o seu ser memorial:

Quando um ser historicamente condicionado [...] deixa-se invadir pela sua própria parte não-histórica [...] não é necessariamente para retroceder ao estado animal da humanidade, para descer às origens mais profundas da vida orgânica: inúmeras vezes, ele reintegra pelas imagens e símbolos que utiliza um estado paradisíaco do homem primordial (qualquer que seja a existência concreta deste último, pois

esse “homem primordial” apresenta-se sobretudo como um arquétipo impossível de “realizar-se” plenamente em uma existência qualquer). Escapando à sua historicidade, o homem não abdica da qualidade de ser humano para se perder na “animalidade”; ele reencontra a linguagem e, às vezes, a experiência de um “paraíso perdido”. Os sonhos, os devaneios, as imagens de suas nostalgias, de seus desejos, de seus entusiasmos etc., tantas forças que projetam o ser humano historicamente condicionado em um mundo espiritual infinitamente mais rico que o mundo fechado do seu “momento histórico”. (ELIADE, 1996a:9, grifos do autor)

O reavivamento contínuo do ser humano é um processo memorial aberto que permite olharmos para a formação identitária como um movimento também contínuo, que não se completa, mas se expande. O passado constrói o presente e o futuro, e o presente modifica o passado, agregando-lhe novos sentidos, havendo nessa relação traços de oposição e de continuidade. O homem trabalha essa dialética através do pensamento, da reflexão que é capaz de elaborar no presente.

Na estória de Mia Couto, as personagens do neto e do avô executam esse movimento. O avô atualiza as crenças coletivas ao guiar o neto pelos rituais de passagem desta vida para outra, através da morte, enquanto o neto absorve o conhecimento dessa memória antiga e o funde com elementos da sua realidade presente. Dialogam assim o tempo da tradição e o da modernidade.

Ao contar essa história, o neto já assume o futuro onde está o seu filho, que recebe dele o resgate do passado distante e do passado próximo. Há um movimento contínuo de pretérito-presente-futuro de igual natureza, embora possam existir profundas diferenças sócio-culturais entre as três gerações. O passado é reatualizado no tempo cronológico e, a cada vez que é recontado, reveste os símbolos de significados atuais e os mitos ali contidos são novamente experienciados, o que lhes agrega novos valores, em uma progressiva atualização.

O imaginário, o onírico e a tradição oral são elementos de sustentação da memória passada que, agregados à realidade presencial das personagens, propõem sentidos de “refazimento”, isto é, “re-ver”, “re-nascer”, “re-começar”, “re-vitalizar” e outros. Ao trazer uma noção conceitual de tempo aberta e, ao apresentar o conhecimento do passado associado à morte, como proposta de travessia para outro estágio, o conto mescla o sonho com a realidade. Há um futuro em construção no presente, onde os tempos e temáticas dialogam, permitindo um contato de gerações menos influenciado pela noção de tempo ocidental, linear, e mais adequado à percepção de infinitude temporal, presente nas sociedades africanas.

Essa perspectiva é reiterada em várias das histórias do livro e faz da temática da passagem um constituinte e não fim em si mesma. A água dialoga com a noção de

origem, e o tempo situa a permanência e a continuidade, ambos visitados pela simbologia da morte que é, em nossa leitura, uma metáfora do eterno recomeço.

3.1.2 “Lenda de Namarói”

O primeiro contato do leitor com o texto “Lenda de Namarói” aponta para o aspecto de se tratar de uma estória contada por alguém que repassa um conhecimento coletivo. O título estabelece que será narrada uma lenda específica, delimita num conteúdo passível de identificação, cumprindo, conforme Maria Fernanda Afonso (2004:210), a sua “função de sedução” como “expectativa em relação à leitura da obra”, numa “antecipação do texto narrativo” (2004:213). O termo “lenda” informa que o texto escrito veiculará uma manifestação oral, advinda da tradição, cuja origem está num “fato histórico” que foi amplificado e transformado pela imaginação, como esclarece Massaud Moisés (2004:259).

A expectativa do leitor é direcionada para uma narrativa de um tempo distante que lhe chegará nas palavras de um griô moderno. O contato seguinte é estabelecido por um enunciado de cunho explicativo, inscrito numa epígrafe que pontua o sentido do texto que precede:

(Inspirado no relato da mulher
do régulo de Namarói, Zambézia,
recolhido pelo padre Elia Ciscato)

Esse enunciado estabelece uma interação com o conto, inscrevendo-se na legibilidade do conjunto textual, conforme Afonso (2004:276). O primeiro dado dá conta de que a estória tem como fonte de inspiração o relato de uma mulher; o segundo é o de tratar-se da esposa de um régulo, designação de um chefe ou líder que tem muito poder numa pequena região. Tal título foi largamente utilizado na historiografia e administração colonial portuguesa para designar os chefes tribais africanos. A marcação de gênero e de posicionamento social de quem efetuou o relato acrescenta uma referência discursiva específica ao conteúdo original da estória.

A identificação do local de atuação do régulo, em sintonia com o título do conto, instaura uma credibilidade quanto à origem e especificidade do relato. O dado seguinte acrescenta uma participação ao relato, a de quem o “recolheu”, isto é, de

quem o transcreveu como registro cultural. Elia Ciscato foi um missionário italiano, estudioso de línguas locais e das respectivas culturas, tendo publicado uma coletânea de provérbios do povo lomwe de Moçambique. A transmissão oral de uma lenda incorpora elementos num processo constante de atualização, embora o sentido exemplar original seja, costumeiramente, mantido. Na epígrafe de Mia Couto é citado um relato e uma recolha, ou seja, uma conjugação de vozes que (re)contam, a partir de seus universos culturais, uma mesma história.

O conjunto de informações contidas, nesse enunciado paratextual, legitima o que, na opinião de Afonso (2004:270), é o “desejo do autor de quebrar fronteiras entre os universos simbólicos que pertencem a diferentes tradições culturais”. Isso ocorre quando a lenda, enquanto forma oral de transmissão cultural, se inscreve na forma literária, acrescida e/ou transformada pela inclusão de elementos presentes no discurso autoral. A tradição – herança oral – e a escrita literária dialogam no encontro de vozes e espaços, trazendo ao texto múltiplas possibilidades de leitura, os “ecos”:

Através de um enunciado muito breve, é toda uma visão de mundo que se revela, convidando o magnetismo que dela se desprende a um percurso de leitura oculto no texto. Neste sistema em ecos, ela mantém laços com o que é dito e com os silêncios do não-dito. (AFONSO, 2004:277)

A lenda de Namarói fala da aparição dos seres humanos sobre a terra, num relato iniciático, em que homens e mulheres se definem, se unem e se diferenciam às margens de um rio. Essa narrativa primordial é trazida ao momento atual e abre uma dialética entre diferentes tempos e seus concomitantes saberes. A apropriação da lenda pela escrita literária possibilita diferentes níveis de leitura o que, para Mia Couto, permite mostrar que existem várias dimensões de uma mesma realidade. A literatura, ao promover o encontro de um universo oral de mitos e religiosidades – traduzidas pela natureza na voz presente dos ancestrais – com um pensamento urbano, letrado e racionalista, atua como uma proposta de resgate memorial, de re(atualização) das heranças do passado e de revisão identitária.

Maria Fernanda Afonso considera que, nos textos do escritor, “o mundo ressuscitado pela lembrança adquire dimensões extraordinárias”, tanto por pertencer a um tempo anterior, “situado fora do curso normal do tempo”, como por representar “um universo mítico onde a palavra testemunha a presença do invisível, onde o sonho faz parte do real” (2004:209). Sendo um autor de origem urbana e escolarizado em português, Mia tem acesso a um universo de “padrões racionalistas de acordo com os moldes europeus do chamado sentido prático da realidade” (AFONSO, 2004:207), mas,

ao contrário do que seria considerado previsível, elabora a sua poética retomando os elementos míticos e as múltiplas linguagens ainda atuantes nos microcosmos rurais da cultura moçambicana. Acerca dessa contística, predominantemente africana, Afonso observa:

O espólio de saberes, mitos e tradições pelos mestres africanos, frequentemente chamados *griots*, tem consequências nas escritas literárias que emergiram no século XX. A relação entre texto escrito e tradição oral manifesta-se em diversas marcas que vão desde os símbolos às estruturas textuais e lingüísticas. Verifica-se que, enquanto as literaturas ocidentais se limitam a contar mitos, as literaturas africanas integram as estruturas mentais do mito dentro da escrita. [...] Servindo-se de diferentes estratégias que passam por um trabalho de recriação da língua e pela enunciação de um legado mítico, alguns contistas inscrevem uma estética da oralidade no próprio enunciado titular. (AFONSO, 2004:207)

A lenda de Namarói tem na cultura popular mais de uma versão, mas o fundamento de todas as narrativas é idêntico, numa expressão contínua da memória de um tempo sagrado; é desse olhar narrativo que o autor constitui a sua estória. Mesmo estando, como ele próprio diz, “carregado de Europa”, com seus “antepassados em outro lugar distante, algures no Norte de Portugal” (COUTO, 2005:150-151) e não partilhando da intimidade dos deuses moçambicanos, Mia busca, no seu ofício literário, traduzir as vozes que lhe chegam da terra da infância e que ainda ouve nos interiores do país:

Eu queria saber quem eram os autores daquelas histórias e a resposta era sempre a mesma: ninguém. Quem criara aqueles contos haviam sido os antepassados, e as histórias ficavam como herança dos deuses. Naquele mesmo chão estavam sepultados os mais velhos, conferindo história e religiosidade àquela relação. Nessa moradia, os antepassados se convertiam em entidades divinas. (COUTO, 2005:150-151)

É a voz dos antepassados que se manifesta no relato, na recolha e na estória publicada, e é o tempo primordial que preenche os sentidos da lenda. Esse é um percurso de atualização da memória coletiva e de construção de identidade, com elementos partilhados entre o rural e o urbano, a tradição oral e a modernidade escrita, entre quem ouve e quem conta o autor, de cuja “inspiração” surge o texto, na voz narrativa de uma mulher:

Vou contar a versão do mundo, razão de brotarmos homens e mulheres. Aproveitei a doença para receber esta sabedoria: **o que eu vou contar me foi passado em sonhos pelos antepassados.** Não

fosse isso nunca eu poderia falar. Sou mulher, preciso autorização para ter palavra. Estou contando coisas que nunca soube. **Por minha boca falam, no calor da febre, os que nos fazem existir** e nos dão e retiram nossos nomes. Agora, **o senhor me traduza, sem demoras**. Não tarda que eu perca a voz que agora vai me chegando. (COUTO, 2003a:141, grifos nossos)

A mulher, a quem foi dada autorização para falar, assume o papel de um contador de histórias, de um griô e o mantém até o final, colocando-se dentro da narrativa enquanto gênero feminino. Ela se dirige uma única vez a um interlocutor a quem solicita o registro do que irá contar. A alusão ao fato de receber a sabedoria através do sonho vai ao encontro do que Chevalier e Gheerbrant (1996:845) designam como “sonho mitológico”, isto é, que reproduz algum grande arquétipo e reflete uma angústia fundamental e universal. O onírico, no relato a ser transcrito, chega pelo delírio, que não é manifestação de um conhecimento prévio, mas, é uma delegação provinda dos seres sábios (superiores), que autorizam a transmissão do conhecimento ancestral para uma realidade histórica presente, à semelhança do papel de um *shaman* da comunidade rural africana que, conforme Mia Couto (2005:76), é um feiticeiro, um médium que faz “descer” as vozes dos antepassados.

Há, no (re)contar da lenda, uma (re)atualização de um mito de origem, que tem uma marcação temporal de início. De acordo com Mircea Eliade (1996b:76), “o Tempo de origem de uma realidade, quer dizer, o Tempo fundado pela primeira aparição dessa realidade, tem um valor e uma função exemplares; é por essa razão que o homem se esforça por ritualizá-lo periodicamente mediante rituais apropriados”. Na contação da “mulher do régulo”, a lenda corresponde a um ritual de atualização do mito original do aparecimento do homem, dentro do seu microcosmo cultural. Ela recebe o conhecimento em circunstâncias específicas, com uma função determinada de rearticular o passado memorial e o tempo de origem com o presente da comunidade.

Ao designar a “mulher do régulo” como um griô, estamos considerando o papel social desse contador de histórias, que transmite para o coletivo a sabedoria que detém, numa função educativa (conhecimento) e normativa (comportamento) e, ao final, produz um fechamento. Sobre esse procedimento, Mia Couto explica:

Os contadores de histórias do meu país têm de proceder a um ritual quando terminam a narração. Têm de “fechar” a história. “Fechar” a história é um ritual em que o narrador fala com a própria história. Pensa-se que as histórias são retiradas de uma caixa deixada por Guambe e Dzavane, o primeiro homem e a primeira mulher. No final, o narrador volta-se para a história – como se a história fosse uma personagem e diz:

– *Volta para casa de Guambe e Dzavane.*

É assim que a história volta a ser encerrada nesse baú primordial. (COUTO, 2009a:125)⁷²

O griô tradicional realiza, assim, o que Eliade (1996b:76) conceitua como “reintegração” de um “Tempo original e sagrado”. O contar da lenda faz com que o comportamento humano se diferencie do anterior; agregam-se e/ou reativam-se valores fundamentais para a manutenção (sobrevivência) do grupo; em outras palavras, reativa-se periodicamente a possibilidade de permanência. O escritor, ainda por ocasião da palestra na UFMG, em 2007, esclarece que quando não se fecha uma estória, a multidão fica contaminada pela doença de sonhar (COUTO, 2009a:125).

O conto instaura a presença de outro griô, que propomos como um difusor desse contexto cultural que, ao inscrevê-lo na literatura, também opera uma “reintegração”; no caso, de um universo oral (rural) num mundo letrado (urbano). A poética miacoutiana, nessa ótica, estabelece uma “possibilidade de permanência”. Ao incluir na sua obra espaços de manifestação da oralidade predominante em múltiplas comunidades de seu país, do seu continente, o autor produz uma escrita a que Fonseca e Cury denominam de “expandida”, isto é, “que consegue abrigar as falas de outros espaços marginalizados” (2008:16). Prosseguem as autoras:

Pode-se dizer que sua escrita é um lugar de mediação das várias heranças do escritor. Nesse sentido, vale a referência ao seu depoimento⁷³ quando se reporta aos contadores de estórias moçambicanos. O processo de contação pode ser pensado, segundo o escritor, em alguns momentos, como uma partilha do contador com seus antepassados mortos, e as narrativas cumprem função mediadora entre estes últimos e o auditório. (FONSECA; CURY, 2008:16-17)

A narrativa da lenda traz marcado um tempo original, na própria introdução, ao começar com “no princípio”, numa ativação de memória que Eliade (1998:83) considera o conhecimento por excelência, dando a quem é capaz de recordar uma força mágico-religiosa. É a voz de um contador de histórias que ativa a memória e desempenha a tarefa de atualizar o tempo original. Assim, para Afonso (2004:429), na escrita está projetado um eixo de enunciação que reproduz uma situação própria da oralidade. Essa é uma abertura em que a expressividade da voz tem o domínio da palavra escrita e projeta no texto a comunicação entre o presente do ouvinte/leitor e “o que se passou fora de um tempo preciso, longínquo e mágico” (AFONSO, 2004:429):

⁷² Trecho da palestra do autor na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em julho de 2007, publicada sob o título “Encontros e encantos – Guimarães Rosa”, em *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções* (COUTO, 2009a:113-125).

⁷³ NR original: “Anotações de conferência proferida por Mia Couto na UFMG em 03/07/2007”.

No princípio, todos éramos mulheres. Os homens não haviam. E assim foi até aparecer um grupo de mulheres que não sabia como parir. Elas engravidavam mas não devolviam ao mundo a semente que consigo traziam. Aconteceu então o seguinte: as restantes mulheres pegaram nessas inférteis e as engoliram, todas e inteiras. Ficaram três dias cheias dessa carga, redondas de uma nova gravidez. Passado esse tempo as mulheres que haviam engolido as outras deram à luz. Esses seres que estavam dentro dos ventres ressurgiram mas sendo outros, nunca antes vistos. Tinham nascido os primeiros homens. Estas criaturas olhavam as progenitoras e se envergonhavam. E se acharam diferentes, adquirindo comportamentos e querendo disputas. Eles decidiram transitar de lugar. (COUTO, 2003a:141-142)

A inspiração referida na epígrafe dá ao autor a liberdade absoluta de (re)produzir e/ou (re)criar os elementos míticos presentes na lenda, aos quais Eliade (1996b:76, grifos do autor) chama de “primeira manifestação” de uma realidade do “*Tempo de origem*”. A citação de uma “recolha” é, igualmente, parte estrutural da proposta de elaboração literária, tanto quanto a instituição do narrador-personagem e a definição dos fatos lendários a serem “reatualizados”. Essa dinâmica produtiva coopera com a manutenção da tradição⁷⁴, propiciando-lhe uma mobilidade que acompanha a evolução histórica das comunidades as quais ela fundamenta. Sobre esse aporte literário, Mircea Eliade refere:

Sabemos bem que a literatura, oral ou escrita, é filha da mitologia e que é herdeira das suas funções: contar as aventuras, contar o que se passou de *significativo* no mundo. [...] Penso que toda a narração, mesmo a de um facto bastante comum, prolonga as grandes histórias contadas pelos mitos que explicam como este mundo veio à existência e como a nossa condição é tal qual a conhecemos hoje em dia. Penso que o interesse pela narração faz parte do nosso modo de ser no mundo. Ela responde à necessidade que temos de ouvir o que se passou, o que os homens fizeram, o que eles podem fazer: os riscos, as aventuras, as provações de todo o género. Não estamos aqui como pedras, imóveis, ou como as flores ou os insectos, cuja vida já está traçada: somos seres de *aventura*, e nunca o homem deixará de escutar histórias. (ELIADE, 1987:124, grifos do autor)

A narração prossegue com a incorporação dos elementos simbólicos, constituintes da lenda e do mito, que atuam como uma “linguagem cifrada” (ELIADE, 2000a:121), permitindo ao leitor recorrer ao seu esboço memorial para elaborar múltiplas leituras:

⁷⁴ Nesse sentido, acompanhamos a explanação de Mia Couto (2009a:174), segundo a qual a tradição, muito citada como pretensa raiz de moçambicanidade, não é definível e, por estar em constante movimento, é passível de construção permanente. Diz o escritor que algo considerado uma “ousadia”, em uma época, em outra passa a ser considerado um “emblema da tradição”.

Passaram o regato, emigraram para o outro lado do monte Namuli⁷⁵. Assim que se assentaram nessa outra terra viram que o fiozinho de água engrossava. O regato passava a riacho, o riacho passava a rio. Na margem onde se transferiram os homens comiam apenas coisas cruas. E assim ficaram durante tempos. Uma certa noite eles viram, do outro lado, o acender das fogueiras. As mulheres sabiam colher a chama, semeavam o fogo como quem conhece as artes da semente e da colheita. E os homens disseram:

– *As mulheres têm uma parte vermelha: é dela que sai o fogo.*

Então, o muene⁷⁶ que chefiava os homens mandou que fossem buscar o fogo e lho entregassem intacto. E dois atravessaram o rio para cumprir a ordem. Mas eles desconseguiram: as chamas se entornavam, esvaídas. O fogo não tinha competência de atravessar o rio.

– *O fogo cansa-se, muene.*

Assim disseram ao muene. (COUTO, 2003a:142)

A chave de leitura de “Lenda de Namarói” são diversos sentidos de passagem, traduzíveis por mudança, travessia, ritual, evolução e superação. No primeiro parágrafo, há duas dessas possibilidades: a que se relaciona ao poder do gênero ao ser permitida à mulher a posse da palavra e, a seguir, quando ocorre a transposição de fatos da instância onírica para a de concretude de um relato. No parágrafo seguinte, há uma partilha de evoluções: ao gênero feminino é dado o poder da fertilidade pela sua própria capacidade de evolução, num movimento de autogamia, e da geração do sexo oposto num ritual de iniciação (“engolir”, “engravadar” e “parir”); o gênero masculino assume um processo gradativo de transformação, quando rejeita a origem, se identifica na diferença, reage no confronto e na separação.

No seguimento da estória, os homens atravessam o regato e ultrapassam o monte Namuli, ritualizando uma passagem que tem a liberdade como mudança de estado; esses seres, emancipados das mulheres, passam a viver de modo primitivo. No conto, é dado às mulheres o domínio do fogo, que é comumente masculino e simbolicamente ambivalente, conforme Chevalier e Gheerbrant (1996:440-441). Ele remete à morte e ao renascimento, podendo tanto ser a destruição quanto a purificação ritualística e “a chama (flama), em todas as tradições, é um símbolo de **purificação**, de **amor** espirituais. É a imagem do espírito e da transcendência, a **alma do fogo**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:232, grifos dos autores).

São as mulheres que detém o poder, e isso gera o que será designado, adiante, como “desejos, invejas e intenções” (COUTO, 2003a:142). A ligação imagética do fogo com a semente e a colheita traduz o sentido de limpeza da terra

⁷⁵ O monte Namúli (Guruè, Alta Zambézia) é, para os lómuès, o berço da Humanidade onde se podem ver as pegadas do primeiro homem.

⁷⁶ Muene: autoridade tradicional, conforme NR do autor.

para o surgimento da nova vegetação (plantio). Em grande parte do continente africano, o fogo é fundamental para a sobrevivência das comunidades rurais e faz parte do seu cotidiano como uma benção, e não como elemento de destruição como ocorre nas comunidades urbanas. Fonseca e Cury (2008:94) lembram que, em várias culturas africanas, “os trabalhos que envolvem água [...] são atribuição feminina, em contraposição ao fogo, que só pode ser iniciado pelo homem”. Porém, no conto, ambos os símbolos são confiados à mulher, a qual os concederá ao homem, após ensiná-lo a amar.

Na “Lenda de Namarói”, à mulher é entregue a sabedoria da união entre o feminino e o masculino e o poder de gerar a humanidade; cabe-lhe o domínio da água – símbolo da fertilidade –, o conhecimento do fogo – símbolo do renascimento –, e capacidade de concretizar o misterioso ato da reprodução. A trilogia água-terra-fogo, usual na poética miacoutiana, é o espaço narrativo em que o mito de origem se desenvolve e permite o acesso a um tempo primordial, em que ao Homem é dada a existência após o surgimento do Cosmo. Os Deuses detêm o poder cosmogônico e à mulher é homologado um poder de continuidade humana: o “mistério” do surgimento da raça humana é dominado pelo feminino.

O “relato” inicial conta que à mulher foi concedida uma autorização de falar e, no decorrer da sua fala, descortina-se o mistério da criação, em consonância a assertiva de Mircea Eliade (1998:83) de que “o conhecimento da origem e da história exemplar das coisas confere uma espécie de domínio mágico sobre as coisas”. Na continuidade da estória, são efetivados dois rituais de passagem, um de travessia, isto é, do mistério para o conhecimento e, outro, de evolução da dualidade homem-mulher para uma pluralidade, onde ambos se distinguem para realizar o encontro, a união como princípio da humanidade:

Desiludido, o chefe atribuiu-se a si mesmo a missão. Atravessou a corrente em noite de chuva cheia. O rio estava em maré plena, tempestuoso. O muene perdeu o corpo, deixou escapar a alma. Acordou na outra margem, mais molhado que peixe. Sentiu que o puxavam, lhe davam ar e luz. Viu então uma mulher que lhe acudia, acendendo um foguinho para que secassem suas roupas. O homem lhe falou, confessando desejos, invejas e intenções. A mulher disse:

– *O fogo é um rio. Deve-se colher pela fonte.*

– *Essa fonte: nós não sabemos o seu lugar.*

Era de noite, a mulher chamou o muene e fez com que se deitasse sobre a terra. E ela se cobriu nele, corpo em lençol de outro corpo. Nenhum homem nunca havia dormido com aquelas da outra margem. A mulher, no fim, lhe beijou os olhos e neles ficou um sabor de gota. Era uma lágrima de sangue, ferida da terra. A lágrima chorava, clamando que se costurassem as duas margens em que sua carne se havia aberto. A mão dele se ensonou sobre o suave abismo dela.

Anichado no colo da mulher, o homem desfiou o seguinte sonho: que ele era o último homem. E que daquele cruzar de corpos que experimentara aquela noite ele se ferira, seu corpo se abria, veia escancarada. Ele vê o sangue se espalhar no rio e desmaia. Quando recupera vê que a inteira água do rio se convertera em sangue. Segue o curso do rio e repara como o vermelho se vai espessando, líquido em coágulo, coágulo em massa. Uma figura humana se vai formando. Aos poucos, nasce uma mulher. E, no imediato, o rio volta a escorrer, água límpida e pura. Esse foi o sonho. Do qual o muene se esqueceu mesmo antes de acordar. (COUTO, 2003a:142-143)

A iniciativa dos homens, guiada pela sabedoria do “muene”, que ultrapassa as barreiras e se dispõe a confessar suas fraquezas e necessidades, vem ao encontro do sentido de “recomeço”, “renascimento” e “transcendência” presentes na simbologia do fogo. A água, símbolo do feminino, da vida e da fertilidade, na asserção de Fonseca e Cury (2008:92), ainda está presente no sangue, na lágrima e no rio, elementos que, no conto, ritualizam a união do homem com a mulher. É no mistério manifestado no sonho, que se completa a hierofania.

As seqüências de gota à lágrima e a rio de sangue⁷⁷ têm sentido feminino na mulher, na terra e na água, e refazem o percurso da Criação, da fertilização dos seres sobre a geratriz primeira: a terra. É uma narrativa primordial, é um mito de origem contado por um griô literário, que substitui com palavras os gestos exemplares, retomando um Tempo cósmico e sagrado. O mito, nas palavras de Eliade, “proclama a aparição de uma nova ‘situação’ cósmica ou de um novo acontecimento primordial [...] é sempre a narração de uma ‘criação’: conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a *ser*” (1996b:85, grifos do autor). É desse conteúdo que se nutre a criação literária ao nomear como lenda a estória contada na ficção.

Na continuidade narrativa, o muene realiza a travessia final para guiar os homens de volta ao local de origem, cruzando definitivamente o rio, numa passagem da escuridão para a luz, metaforicamente da ignorância para o conhecimento.

O chefe madrugou e regressou à sua margem. Na passagem viu que o rio se acalmara, águas em jamais visto sossego. O homem chegou aos outros, sôfrego como se tivesse desaprendido respirar. Os outros lhe olharam, admirados. Trazia ele um fogo dentro de si? O muene ainda procurava o fôlego:

– *Ouçam: lá do outro lado ...*

E tombou, sem mais. Os outros foram, mandados pelo bicho de quererem saber. Passavam depois de o sol se esconder. De cada vez

⁷⁷ O sangue simboliza todos os valores solidários com o fogo, o calor e a vida, podendo ser visto, até mesmo, como o princípio da geração. É também associado à beleza, nobreza, generosidade e elevação. O sangue corresponde, ainda, ao calor, vital e corporal, em oposição à luz, que corresponde ao sopro e ao espírito (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:800).

que um regressava o rio estreitava, mais a jeito de riacho. Afinal, havia uma margem desconhecida da noite, o outro lado da vida. E um por um, todos realizaram a visita, para além do rio. No final, o curso de água voltou a ser o que tinha sido: um fiozito, timiúdo. O mundo já quase não dispunha de dois lados. Os homens, aos poucos, decidiam ficar no território das mulheres. Na outra, antiga margem, nenhum homem restou. (COUTO, 2003a:143)

A passagem foi concluída e o tempo original fechado, daí em diante o relato fala dos acontecimentos referentes à ação humana concreta. A relação de homens e mulheres passa a ser uma história complementar, derivada da primeira, mas, nesta, o sentido cósmico se obscurece. Eliade (1996b:89), ao reportar a esse “obscurecimento”, relaciona-o à perda de religiosidade, que ocorreria, “em certas sociedades mais evoluídas”, quando as elites intelectuais se desligariam de um padrão tradicional. A finalização da “Lenda de Namarói” retrata essa involução do aprendizado efetuado pelo muene. A competitividade retorna e traz consigo a ignorância definitiva dos mistérios da criação, os quais permanecerão com a mulher:

E os tempos circularam. Um dia uma mulher deu à luz. Os homens se espantaram: eles desconheciam o acto do parto. A grávida foi atrás da casa, juntaram-se as outras mulheres e cortaram a criança onde ela se confundia com a mãe. Decepado o cordão, o um se fez dois, o sangue separando os corpos como o rio antes cindira a terra. Os homens viram isto e murmuraram: se elas cortam nós também podemos. Afiam as facas e levaram os rapazes para o mato. Assim nasceu a circuncisão. Cortaram os filhos para que eles entrassem no mundo e se esquecessem da margem de lá, de onde haviam migrado os homens iniciais. E os homens se sentiram consolados: podiam, ao menos, dar um segundo parto. E assim se iludiram ter poderes iguais aos das mulheres: geravam tanto como elas. Engano deles: só as mulheres cortavam o laço de uma vida em outra vida. Nós deixamos assim, nem procuramos neles outro convencimento. Porque, afinal, ainda hoje eles continuam atravessando a correnteza do rio para buscar em nós a fonte do fogo. (COUTO, 2003a:144)

O parto estabelece a passagem de uma instância de vida para outra, o nascimento, cuja finalização significa a morte. Os dois acontecimentos são revestidos de ritualísticas diversas e correspondem às diferenças das sociedades humanas, mas em todas é uma perspectiva de passagem que os fundamenta. O resgate da simbologia original do rio cindindo a terra é feito na ruptura do cordão umbilical, elo fundador de união na multiplicação dos corpos. Os homens, novamente competitivos, criam a circuncisão para alçarem um patamar de poder atribuído às mulheres.

Nessa passagem, os homens responsáveis por si mesmos, afastam-se do tempo sagrado, originando um comportamento de separação entre seu próprio gênero. Embora o ritual promova uma posição grupal, conforme a assertiva de Chevalier e

Gheerbrant (1996), a diferenciação entre seguidores ou não da circuncisão permanecerá no tempo profano como marca distintiva e opositiva:

A circuncisão repete a secção do cordão umbilical praticada por ocasião do nascimento da criança e simboliza um novo nascimento da criança, i. e., o acesso a uma nova fase da vida. Na medida em que é praticada a comando, torna-se um sinal de obediência e de fidelidade. Na medida em que vem a distinguir dos outros os povos que a praticam, torna-se o símbolo de uma comunidade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:256)

Assim, o “acontecimento primordial” do qual deriva a humanidade é recriado na literatura e volta ao presente atualizado pela imaginação do autor. Na ficção, ocorre uma reinterpretação (literária) do mito substituindo a mítico-religiosa. O conto delimita um espaço físico na ocorrência mítica, trazendo ao texto literário uma manifestação de identidade específica: é ao Homem do monte Namuli que cabe a origem narrada. Sobre esse tipo de ocorrência Ana Mafalda Leite (2003) afirma que,

Os processos de actualização e reinvenção dos mitos são determinados necessariamente pelo contexto histórico-cultural. Cumpre à arte e à literatura, aos artistas e aos escritores, a criatividade de os renovar e acrescentar no processo de invenção da nação. (LEITE, 2003:136)

Acompanhando a contística miacoutiana reportamos a sua proposta de imbricar todos os saberes disponíveis nos diferenciados espaços nacionais. Os diferentes povos que compõem a nação são as diversas vozes que o autor busca traduzir na sua escrita. Os tempos, que são entrecruzados nas narrativas, sinalizam que os conhecimentos da modernidade podem dialogar com a sabedoria tradicional, e que o binômio tradição/modernidade não é de caráter opositivo, e sim de complementaridade. Não existe uma narrativa que dê conta sozinha da nação como um todo, e à ficção é dada a liberdade de exprimir os sentidos de todas as culturas nacionais, presentes num território comum, do mesmo modo, que os diferentes tempos são “ouvidos” nas vozes dos modernos griôs literários.

A esse contador de histórias pertence o instrumento de contato entre os diversos espaços e tempos, que denominamos de imaginação. Dela recebemos a elaboração estrutural das estórias, mas é no artesanato das palavras que se individualizam as narrativas literárias. Mia Couto não é o primeiro autor moçambicano a dar voz aos indivíduos e coletividades nacionais, e não será, certamente, o último, mas é identificado por uma prosa poética que se apropria da língua com uma dinâmica diferenciada. Na “Lenda de Namarói”, a linguagem poética, de palavras, ritmos e

imagens, associa-se a de símbolos e metáforas, efetivando a característica literária de que se reveste o mito de origem que a embasa.

3.2 A LÁGRIMA E O TEMPO INTERIOR

*Escorriam as lágrimas como simples transbordância, tresvassar de ondas sob as pálpebras, insuficientes diques.*⁷⁸

3.2.1 “A viagem da cozinheira lagrimosa”

A estória de Antunes Correia e Correia, resto⁷⁹ da guerra colonial, e de Felizminha, a cozinheira que temperava com suas lágrimas o alimento que cozia, relata o encontro de dois seres moldados pela circunstância histórica da guerra colonial. A personagem que protagoniza as ações é descrita pelo narrador como um português, “abastado de volume”, “sargento colonial em tempos de guerra”, “incompetente até para morrer”, que “pisara um chão traiçoeiro e subira pelas alturas para esses lugares onde se deixa a alma e se trazem eternidades” (COUTO, 2006a:19), isto é, fora atingido pela explosão de uma mina.

A outra personagem é a empregada de Antunes, desde a chegada dele na vila militar. Ela é negra e gorda, cheira rapé e verte lágrimas enquanto prepara a comida do patrão; cuidou dele, após o infeliz acidente, como uma mãe o faria:

Correia e Correia sabe quanto deve à mulher que o serve. Logo após o acidente, ninguém entendia as suas pastosas falas. Carecia-se era de serviço de mãe para amparar aquele branco mal-amanhado, aquele resto de gente. O sargento garatunfava uns sons e ela entendia o que queria. Aos poucos o português aperfeiçoou a fala, mais apessoado. Agora ele olha para ela como se estivesse ainda em convalescença. (COUTO, 2006a:21)

O mundo de Felizminha é a cozinha, que de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1996:196), sob o ponto de vista da psicanálise, “simbolizaria o local das

⁷⁸ Trecho de “As lágrimas de Diamantina”, In: COUTO, Mia. *Na berma de nenhuma estrada e outros ensaios*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2003, p. 34.

⁷⁹ Utilizamos o termo resto no sentido de “o que sobra, o que fica de um todo de que se retirou uma ou várias partes”, dicionarizado por Houaiss (2009).

transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior”. Embora essa interpretação simbólica seja ocidental, o conto parece dialogar diretamente com esse sentido, quando o narrador heterodiegético descreve o local no universo africano:

Metida a sombra, fumo, vapores. Nem sua alma ela enxergava nada, embaciada que estava por dentro. A mão tiritateava no balcão. O recinto era escuro, ali se encerravam voláteis penumbras. A cozinha é onde se fabrica a inteira casa. (COUTO, 2006a:20)

A cozinha, em grande parte das sociedades africanas, em específico nas rurais, é um local simbolicamente especial, destacando-se do restante da casa no sentido da sua função e da sua localização neste espaço. Em muitas regiões, é separada da casa e nela são preparados, além da comida regular, alimentos para rituais⁸⁰ aos quais somente alguns membros do grupo familiar têm acesso; geralmente são as mulheres idosas e as casadas que circulam e atuam nesse domínio.

Antunes, por sua vez, circula em dois espaços. O primeiro é o exterior onde estão as relações do “sargento do exército colonial” — agora reformado — e que lhe nega inserção, apagando lentamente o que era até então, isto é, sua identidade ou cidadania. Conta-nos o narrador: “O Correia perdera interesses na vida: ser ou não ser tanto lhe desfazia. As mulheres passavam e ele nada. E ladainhava: ‘*estou morto por metade*’ (COUTO, 2006a:19).

O segundo espaço, por onde se movimenta a “parte restante” de Correia, é a casa, ainda um domínio seu na vila militar, mas agora revista e revisitada por esse outro de si, a metade que restou:

[...] o sargento era tão apático, tão sem meximento, que não se sabia se de vidro era todo ele ou apenas o olho. Falava com impulso de apenas meia-boca. Evitava conversas, tão doloroso que era ouvir-se. Não apertava a mão a ninguém para não sentir nesse aperto o vazio de si mesmo. Deixou de sair, cismado em visitar no obscuro da casa a antecâmara do túmulo. (COUTO, 2006a:19)

O refúgio desse homem é a casa do colonizador, com suas divisões de essência portuguesa, onde a cozinha é apenas o local do trabalho serviçal, que embora útil, é inferior pela ótica do ocupante branco. O lugar em que mais se

⁸⁰ Entre makuas, por exemplo, por ocasião de um falecimento, a família enlutada recebe alimentos por parte das pessoas que vão participar do velório. Após o enterro, a próxima cerimônia acontece aos 40 dias, sendo uma noite e um dia de rezas e cantos e, nesse ritual, é a família do morto quem oferece alimento às pessoas. Em ambos os casos, a cozinha torna-se um local de preparação desses alimentos, cada um com seu significado ligado ao modo de preparo.

movimenta o que resta do sargento é a sala de jantar, onde ele faz suas refeições, aguarda as visitantes nunca vindas, as “brancas [...] dessas de comprar” (COUTO, 2006a:22). É lá que Correia descobre um outro em si mesmo, o que degusta a “delicadeza de sabor” (COUTO, 2006a:23) das refeições preparadas na penumbra da cozinha.

O espaço da casa tanto pode ser uma prisão, onde Correia e Felizminha descobrem insignificâncias em si mesmos, ele “morto por metade” e ela pensando como seria “se pudesse ser outra, uma alguém” (COUTO, 2006a:20); quanto pode ser um nascedouro para ambos que passam a ver um ao outro, ele ao questionar a tristeza de Felizminha e ela ao lembrá-lo de que entrara na vida “por caminho de mulher” e necessitava chamar “outra mulher para entrar de novo” (COUTO, 2006a:22); ou, ainda, um refúgio onde ocorre o “encontro de duas meias vidas” (COUTO, 2006a:20-21).

Fazendo uso de algumas explicações de Mircea Eliade (1996b:144), quando afirma que “habita-se o corpo da mesma maneira que se habita uma casa ou o Cosmos que se criou para si mesmo”, elucubramos que, no conto em análise, existe uma relação entre esses espaços. O fato de Correia só possuir meio corpo e, em sua residência, não se sentir pleno, por não conseguir saciar seu desejo sexual, torna seu mundo incompleto. A sua nação portuguesa se encontra fragmentada, e em processo de desconstrução interior, como um espelho de si mesmo. Por outro lado, a nação da cozinheira Ihe é estranha, e ele busca conhecê-la. Somente quando descobrir o espaço chorado de Felizminha, que acredita que “— *A vida não tem metades. É sempre inteira...*” (COUTO, 2006a:22), unindo parte de si a parte dela, dando-Ihe a mão, e rumarem em direção à terra dos coqueiros, sentir-se-á íntegro e seu mundo voltará ter completude.

Quanto ao tempo, na cultura ocidental, conecta passado e presente, em movimentos de contínua interação, através de Correia que marca o momento histórico: a época da guerra colonial. A mutilação pela explosão, o local de residência e a existência de brancas entre as “mulheres descartáveis” (COUTO, 2006a:22) são os indicativos do período, dos valores da personagem e das características do seu entorno:

Agora, reformado, sozinho, mutilado de guerra e incapacitado de paz, Antunes Correia e Correia tomava conta de suas lembranças. E se admirava do fôlego da memória. Mesmo sem o outro hemisfério não havia momento que Ihe escapasse nessa caçada ao passado. *Das duas uma: ou minha vida foi muito enorme ou ela fugiu-me toda para o*

lado direito da cabeça. Para as recordações virem à tona ele inclinava o pescoço.
 – *Assim escorregavam directamente do coração, dizia ele. (COUTO, 2006a:20)*

Correia é a marca dessa temporalidade, fundamentada em sinais concretos, visíveis no homem e no contexto. É o corpo dele, na sua divisão simbólica entre vida e morte, que registra esse tempo histórico-coletivo: “– *Estou morto por metade. Fui visitado apenas por meia-morte*” (COUTO, 2006a:19). Mas é, também, a partir dessa divisão que se sobressai o que designamos de tempo psicológico, isto é, a consciência de um tempo subjetivo, atrelado aos sentimentos profundos do ser humano, que se projetam no mundo exterior através de seus interesses.

Essa é uma medida do “sentir” que independe do intelecto, é manifesto por intensidade e não por duração cronológica. Pode ser uma sensação prolongada de bem ou mal-estar, pensada como durável, mas que seja contabilizada em poucos instantes mensuráveis, como ocorre com Correia ao olhar para a negra cozinheira: “O roçar da capulana dela amansa velhos fantasmas, a voz dela sossega os medonhos infernos saídos da boca do fogo. Milagre é haver gente em tempo de cólera e guerra” (COUTO, 2006a:21). Temos, na profundidade psíquica desse sentir, o registro da intensidade.

Em outro momento do conto, as personagens dialogam sobre a possibilidade do sargento buscar “uma senhora, dessas para lhe acompanhar” para “salvar o resto do seu tempo” (COUTO, 2006a:22), nas palavras de Felizminha. Essa conversa inicia, no universo interior de Correia, uma nova projeção de interesse — a busca dessa mulher para preencher o vazio de que é portador. Ele passa à ação, numa clara escalada de expectativas:

Correia e Correia semi-sorriu, pensageiro.
 Um dia o militar saiu e andou a tarde toda fora. Chegou a casa, eufórico, se encaminhou para a cozinha. E declarou com pomposidade:
 – *Felizminha: esta noite ponha mais um prato. (COUTO, 2006a:22)*

A intensidade da sensação do sargento desencadeia uma noção de tempo vivido muito maior do que o tempo cronológico registra. O primeiro tem o sentido de verticalidade e o segundo de linearidade, um se fundamenta numa perspectiva interior e o outro é uma derivação do coletivo. Quando Correia vivencia a euforia está em busca de um acontecimento novo, que lhe preencha os sentidos perdidos com a “meia-morte”, o que prenuncia uma (re)composição pessoal, não mais vinculada aos valores sociais da época de guerra.

O passado de Correia⁸¹ contém a sua identidade de soldado, de membro da sociedade portuguesa, que olha a cor da pele pelo filtro da superioridade, como quando ele rejeita a sugestão de Felizminha para procurar mulheres “da vida, baratinhas”, dizendo: “– *Mas essas são pretas e eu com pretas...*” (COUTO, 2006a:22). O seu presente desconstrói a expectativa de continuidade ao rebaixá-lo como indivíduo, sobram recordações e a presença de um ser também deslocado para dialogar com ele, ironicamente, uma negra.

A empregada, negra, gorda e sempre triste é o desafio que se posta no tempo real de mutilação, solidão e rejeição dessa personagem sem rumo. É, a partir dela, que se prenuncia um tempo para o sargento, que passa a se reconstituir num novo retrato, cuja imagem surgirá do seu “negativo”, daquele ser interiorizado, revivido nas suas emoções e não mais nas condições exteriores. Retomando a busca de Correia por companhia, ao que associamos um tempo interior, temos o mesmo sentido na postura de Felizminha:

A alma de Felizminha se enfeitou. Esmerou na arrumação da sala, colocou uma cadeira do lado direito do sargento para que ele pudesse apreciar por inteiro a visitante. Na cozinha apurou a lágrima destinada a condimentar o repasto.

Aconteceu, porém, que não veio ninguém. O lugar na mesa permaneceu vazio. Essa e todas as outras vezes.

.....
Até que, uma noite, o sargento chamou a cozinheira. Pediu-lhe que tomasse o lugar das falhadas visitadoras. Felizminha hesitou. Depois, vagarosa, deu um jeito para caber na cadeira.

– *Decidi me ir embora.*

Felizminha não disse nada. Esperou o que restava para ser dito.

– *E quero que você venha comigo.* (COUTO, 2006a:22-23)

⁸¹ É conveniente registrar que a construção dessa personagem, na temporalidade histórica da guerra, dialoga com uma postura do próprio Mia Couto, manifestada em 2008, uma década após a primeira edição da obra ficcional. Palestrando no Congresso “Literatura e Memória de Guerra” da Universidade Politécnica de Moçambique, em Maputo, o escritor expõe as dificuldades em trabalhar com a temática das guerras, especificamente as lutas no território moçambicano. Uma delas seria traduzir as razões conflitantes dos envolvidos, que circulariam entre vitórias e derrotas, constituindo uma única memória, de agressor e agredido. Diz o autor:

[...] cada um de nós corre o risco de ficar sepultado no seu próprio passado. Todos temos de resistir para não ficarmos aprisionados numa memória simplificada que é o retrato que outros fizeram de nós. Todos trazemos escrito um livro e esse texto quer-se impor como nossa nascente e côm nosso destino. Se existe uma guerra em cada um de nós é a de opormos a esse fado de estarmos condenados a uma única e previsível narrativa.

Falar de guerras é um assunto nada pacífico. Falar de memórias é um assunto cheio de esquecimento. É estranho olhar-se o escritor que cuida do passado como um guardião do cais, alguém que fiscaliza as amarras dos barcos. De facto, o escritor é alguém que solta o barco e convida para a errância da viagem. Sempre que invoca o passado, o escritor está construindo uma mentira, está inventando um tempo que está fora do Tempo.” (COUTO, 2009a:200)

O elo que une as duas personagens são as lágrimas da negra cozinheira, que temperam com delicado sabor os alimentos. O significado da água, que conduz espíritos, limpa a terra e promove a sobrevivência do homem, se une a simbólica alquimia do sal que afasta os maus espíritos, fertiliza a terra e preserva o alimento. Com a “cozinheira lagrimosa” realiza-se a significação encontrada em Chevalier e Gheerbrant (1996:797) do “sal que dá o sabor, purifica e simboliza a sabedoria, o alimento espiritual”.

A água que apaga, destrói, vivifica e regenera é trazida pela delicadeza da seqüência de gota após gota que cai, “acertando o sal na lágrima” (COUTO, 2006a:20). Atingido o objetivo, a gota “morre evaporando-se, após ter dado testemunho: símbolo da dor e da intercessão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:533). Nesse movimento, há também o registro do constante fluir do tempo psicológico, circunstância interior que referenda a sua tristeza, sobre a qual dialogam as personagens:

– *Você está magra, anda a apertar as carnes?*

– *Magra?*

Pudesse ser! A tartaruga: alguém a viu magrinha? Só os olhos lhe engordavam, barrigando de bondades. A gorda Felizminha gemia tanto ao se baixar que parecia que a terra estava mais longe que o pé.

– *Me esclareça uma coisa, Felizminha: porquê essa choradice, todos os dias?*

– *Eu só choro para dar mais sabor aos meus cozinhados.*

– *Ainda eu tenho razões para tristezas, mas você...*

– *Eu de onde vim tenho lembrança é de coqueiros, aquele marejar das folhas faz conta a gente está sempre rente ao mar. É só isso, patrão.* (COUTO, 2006a:21)

Felizminha é um retrato da interioridade, em que não há divisão de tempos, num entendimento circular de quem não detém o parâmetro da escrita de si ou da sua história. O tempo de origem não é narrado por fatos, mas está presente na lembrança do marejar das folhas dos coqueiros, está (re)significado na elaboração dos alimentos, nos solidários cuidados com aquele homem destituído de emoções e na disponibilidade de seguir adiante no cumprimento da própria vida.

O caminho a percorrer para Correia e Felizminha é uma dimensão fluída de tempo, em que duas culturas dialogam, mas são os indivíduos que estabelecem a linguagem desse encontro. Ao sargento coube falar com o corpo e a cozinheira com a alma, traduzindo destruição e tristeza, respectivamente. De modo significativo, o narrador descreve, em ambos, o olhar:

[Correia] Perdera a vida só num olho, um lado da cara todo desfacelado. O olho dele era faz-conta um peixe morto no aquário do seu rosto. (COUTO, 2006a:19)

[Felizminha] Nos vapores da cozinha a negra Felizminha arregaçava os olhos. Enxugava a lágrima, sempre tarde. Já a gota tombara na panela. (COUTO, 2006a:20)

A morte e a lágrima, que colorem o retrato das personagens, têm nos olhos uma clara expressão simbólica. O olho simboliza tanto a percepção intelectual quanto a recepção da luz espiritual. O olho físico esquerdo, ligado à lua, refere-se à passividade e ao passado, e o direito, ligado ao sol, é o da atividade e futuro. Nesse sentido, temos a indicação de que Correia teve mutilado o lado esquerdo da face; fato que é confirmado durante a narrativa. Os olhos formam uma dualidade distintiva que é resolvida pela percepção unitiva do terceiro olho (frontal), o da sabedoria e da visão interior, que é exteriorizado pelo olho do coração (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:654).

Os movimentos, que identificamos nas personagens, preenchem o referido simbolismo, havendo ainda a possibilidade de compor o significado do olhar que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1996:653) “aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. [...] é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas”. A percepção intelectual acompanha as elucubrações de Correia sobre o que resta de si e de como o seu mundo de origem o vê. O olho da sabedoria se abre nele quando vai lentamente aprendendo a “olhar” a negra serviçal e a exteriorização, do olho do coração, se dá quando ele decide seguir um novo caminho.

É no momento final da estória que as personagens partem rumo ao desconhecido, cujo único referencial identificado é existir um ponto de chegada “rente ao mar”, isto é, a terra dos coqueiros. Conta-nos o narrador:

Saíram de casa e Felizminha cabisbaixou-se ante o olhar da vizinhança. Então o sargento, perante o público, deu-lhe a mão. Nem se entrecabiam bem de tão gordinhas, os dedos escondendo-se como sapinhos envergonhados.

– *Vamos*, disse ele.

Ela olhou os céus, receosa por, daí a um pouco, subir em avião celestial, atravessar mundos e oceanos. Entrou na velha carrinha, mas para seu espanto Correia não tomou a direcção do aeroporto. Seguiu por vielas, curvas e areias. Depois, parou num beco e perguntou:

– *Para que lado fica essa terra dos coqueiros?* (COUTO, 2006a:23)

A leitura dessa narrativa permite uma compreensão de circularidade da estória. Ela tem como referência inicial o fato de Antunes Correia e Correia ser um “sargento

em tempo de guerra”, do que se depreende que ele atravessara o mar da Metrópole à Colônia. Acompanhamos a passagem de sua “meia morte” para uma nova vida, na descoberta dos misteriosos sabores das lágrimas de Felizminha e, ao término, da sua partida rumo à terra rente ao mar.

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:592)

Ao final do conto, ele é apenas um homem de mãos dadas com uma mulher. O sal, a água e a lágrima foram elementos do ritual de passagem de um tempo exterior, histórico, para um tempo interior, pessoal. Já não há mais a cozinha, a sala de jantar; agora, o espaço é o mar.

3.2.2 “As lágrimas de Diamantina”

Diamantina é uma personagem que transita entre o mundo humano e o mundo divino num único tempo: o interior. Ela expurga as dores alheias e limpa as almas de tristezas universais. Sentada sob a sombra protetora de um djambalau, sobre uma pedra que serve de banco, recebe os sofredores de pequenas e grandes distâncias, ouve suas mágoas olhando-os nos olhos, pede ajuda aos céus e deixa fluir as lágrimas da tristeza alheia. Como diz o narrador, ela se faz anjo, curando as feridas humanas:

Diamantina chorava tão bem que **as pessoas vinham de longe** e lhe pediam:

– *Chore por mim, Diamantina.*

O visitante sentava na sombra do djambalau e divulgava suas mágoas. Às vezes, pareciam tristezas de bichos. O homem, para ser humano, tem que ser desumano? O que é certo: **ninguém tem ombro para suportar sozinho o peso de existir**. Afinal, a vida se confirma à força de rasgão: ela dilacera logo no acto de nascer, separando mais que a própria morte. E assim, **também naquela aldeia** não havia quem não tivesse motivos para sentar no banco de Diamantina, requerendo lágrimas na sombra da grande árvore.

Diamantinha gastava o tempo nesse desfilar de desgraceira. Única condição: **ela devia olhar de frente o contador de tristezas, olhos nos olhos, lágrima de um humedecendo a alma do outro. No final, ela baixava o rosto, sacudindo os braços por cima da cabeça. E chorava. Cada lágrima aliviava o confessor, faz conta a mão de um anjo suavizando feridas.**

Diamantinha chorava belo e aprazível: nunca ela ranhava, nem carantonheava. Escorriam as lágrimas como simples transbordância, tresvassar de ondas sob as pálpebras, insuficientes diques. A tristeza mungia-lhe os olhos e lá vinha, abundoso e gordo, o rosário das lagrimonas. (COUTO, 2003b:33, grifos nossos)

A desumanidade e a solidão presentes na vida dos seres próximos, ou dos mais distantes são os mesmos, e iniciam-se no ato de nascer. O abrigo do ventre materno e o elo umbilical da sobrevivência promovem a expulsão e deixam cicatrizes: as primeiras lágrimas são de dor e de medo. A vida começada com dor de perda prossegue com busca de ganhos. Os atos e os fatos inclusos no verbo viver traduzem, ao longo do tempo, sentidos como: aproveitar, nutrir-se, subsistir, perdurar, conviver, habitar, vivenciar, entregar-se. Vão surgindo mais dores e medos que se acumulam em bagagens de tristezas, é o peso das mágoas que precisa ser aliviado.

Diamantinha cumpre seu ritual sob uma árvore frondosa, o djambalau (jambolão, no Brasil) que fornece a sombra – intermediária entre a luz e a escuridão. Em Chevalier e Gheerbrant (1996:842), encontramos que “a sombra é considerada por muitos povos africanos como a segunda natureza dos seres”. Em toda a África, urbana ou rural, a árvore é um símbolo importante, faz parte de identidade grupal, contém significados ancestrais que são passados de geração à geração pela simples presença dela; ela atua também como um elo entre a tradição e a modernidade. Nas cidades, se quase não há mais rituais que as (re)signifiquem, a presença delas revigora as lembranças de histórias relatadas, elas permanecem na memória, individual ou coletiva.

Nas aldeias das áreas rurais, a sua presença ainda é muito comum; em torno delas se dão múltiplas atividades que envolvem a sobrevivência dos grupos, tais como preparo de alimentos típicos, oriundos de colheita silvestre e/ou plantio, e que serão consumidos por todos da comunidade. A árvore é, também, o local de reunião para tomada de decisões que afetem a todos, sejam de caráter religioso ou administrativo, sendo, igualmente, o sítio para rituais sociais (como receber visitantes, por exemplo). A simbologia de proteção da árvore está diretamente ligada ao modo de encarar a natureza, isto é, ao respeito que o homem tem por ela, como parte fundamental da própria vida; homem e natureza são, desse modo, partes indissolúveis do mesmo todo. Temos em Chevalier e Gheerbrant,

A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:84)

Sob essa ótica, a imagem da árvore, revestida de símbolos universais e locais, integra o homem – as personagens, no caso – ao seu conteúdo espiritual único, particular, e ao seu histórico cultural e aos sentidos primordiais. Ocorre, pois, um reconhecimento – no plano da realidade geográfica – da humanidade do ser, pela adequação do olhar. Se a árvore é um agente catalisador de crenças e emoções, ela também reflete o caráter evolutivo da sociedade, que abriga aqueles seres solitários que levam suas dores para dissolvê-las nas lágrimas de Diamantina. A lagrimeira⁸² ouve os lamentos dos homens, absorve suas mágoas e expurga suas tristezas, sob a égide da natureza. A árvore e as pedras – sobre as quais ela e os lamentosos se assentam – são partes significativas dos atos de ouvir, de entregar ao divino e de ser veículo de expurgo das dores humanas, desempenhados pela pranteadora. Assim, o homem, a natureza e o divino comungam uma única ação.

Mia Couto, ao falar sobre a interação entre a biologia e a escrita, reafirma, costumeiramente, o quanto a primeira atividade lhe propicia um novo olhar sobre a realidade que o rodeia e influencia a sua atividade de escritor. Ele costuma relacionar o pouco conhecimento dos jovens urbanos, sobre as diversas realidades do país, ao pouco contato das novas gerações com os conhecimentos contidos nas vozes rurais, que aprendem a ler o mundo na natureza. Modernamente, a árvore que fornece alimento, habitação, ferramentas, abrigo, já não tem tanta importância no meio urbano, e os discursos ecológicos proferidos a partir desse lugar, falam de pulmões vivos, de elementos reguladores do ecossistema, o que são significações postadas à distância. Dessa circunstância diz-nos o autor:

[...] me entristece o quanto fomos deixando de escutar. Deixámos de escutar as vozes que são diferentes, os silêncios que são diversos. E deixámos de escutar não porque nos rodeasse o silêncio. Ficámos surdos pelo excesso de palavras, ficámos autistas pelo excesso de informação. A natureza converteu-se em retórica, num emblema, num anúncio de televisão. Falamos dela, não a vivemos. A natureza, ela própria, tem que voltar a nascer. E quando voltar a nascer teremos que aceitar que a nossa natureza humana é não ter natureza nenhuma. Ou

⁸² Adotaremos, nesta análise, os termos lagrimeira (não dicionarizado no português brasileiro) e choradeira como sinônimos de pranteadora, sentido usado por Mia Couto.

que, se calhar, fomos feitos para ter todas as naturezas. (COUTO, 2005:123)⁸³

Ao colocar os acontecimentos do conto num espaço abrigado pela natureza, o autor permite que esta se torne uma voz manifesta por meio da simbologia do elemento árvore, e pressupomos que haja, nessa instauração, uma tentativa de recuperação do sentido de ser parte dela, de vivenciá-la inteiramente. Despir-se das mágoas e tristezas como o fazem os que comparecem diante de Diamantina é, à semelhança do que ocorre com uma árvore, uma sinonímia de evolução e regeneração. Esse posicionamento do autor vem de encontro com a afirmação de Durand (2001:41) de que “todo pensamento humano é uma *re*-representação, isto é, passa por articulações simbólicas” (grifo do autor).

Conforme conta o narrador, após ouvir os visitantes e sintonizar as suas tristezas pelo encontro do olhar, a lagrimeira “baixa o rosto e sacode os braços por cima da cabeça”. Esse gesto pode ser entendido como um vínculo da sua função ao sentido encontrado em Chevalier e Gheerbrant (1996:84) em relação à árvore, cujos galhos ao se elevarem para o alto, simbolizam as relações estabelecidas entre a terra e o céu. A dimensão temporal dessa vinculação percorre o mítico-religioso, enquanto contato físico e psicológico; os “contadores de tristeza” encontram alívio de suas mágoas nas lágrimas dessa pranteadora que atua como um “anjo suavizador”. Estar diante dela é comunicar-se com um nível superior, divino na concepção humana, através de alguém que detém a possibilidade de acesso ao sagrado.

A continuidade da estória nos apresenta a personagem que se contrapõe a Diamantina, seu marido, supostamente tutor de suas ações e lhe exige uma remuneração concreta pelo uso de seus dons:

O marido, calculista, viu nos serviços da esposa uma hipótese de negócio. E havia até urgência: Diamantina se ia fatigando de brotar tanta água. Um dia, ela esgotaria as fontes. Antes que isso sucedesse, o marido decretou a seguinte ordem:

– *Em diante, você só chora para quem paga.*

– *Mas, marido, isso nem se pode.*

– *Não se pode!? Quem é você para saber destrançar o possível do impossível?*

– *É que lágrima é coisa sagrada...*

– *Conversa, mulher. Sagrados são os tacos, sejam cifrões, sejam cifrinhos.*

– *Não é desrespeito, mas me diga, marido: se é tão importante o dinheiro por que é que você não trabalha para o ganhar?*

⁸³ Intervenção na abertura do I Encontro de Biólogos da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP, Lisboa, Setembro de 2004, publicada em *Pensatempos: textos de opinião*, 2005, sob o título “Os sete pecados de uma ciência pura”, p.113-124.

– *Eu? Não posso, estou muito ocupado. Agora, por um exemplo, ando a deixar crescer os bigodes, um de cada lado.*

– *Você é quem sabe, marido.*

Marido está sempre na mão de cima? Homem disfarça que comanda, mulher finge obediências. A ordem das coisas: mundo e vida são o inseparável casal. (COUTO, 2003b:34)

Surge assim um mundo material, uma modernidade exógena que desconhece e/ou desconsidera o sagrado, onde o subjetivo é substituído pela objetividade, os valores passam a ser traduzidos na mais valia de “moedinhas” (COUTO, 2003b:34) acumuladas pela esperteza. A identidade do indivíduo se esmaece por valores extrínsecos, em que a posse dos “tacos” passa a ser um parâmetro do bem viver, e dessa postura se originam as características da personagem.

O contraste entre os valores do marido e da mulher é marcado pelo termo sagrado – cifras e lágrimas, respectivamente – e a relação entre ambos é fixada na assertiva de que “mundo e vida são o inseparável casal”. O termo “mundo” é uma clara referência à materialidade e “vida” se coaduna com o todo, numa amplitude que transcende o devotamento aos bens, valores e/ou prazeres materiais. Há uma ironia implícita no diálogo sobre o ato de trabalhar, em que o marido declara não poder executá-lo por estar “muito ocupado”, cuidando do crescimento de seus bigodes. Encontramos nisso uma correspondência com opiniões do autor, manifestas em discursos e artigos, quando fala sobre uma cultura de enriquecimento presente na sociedade, em que lucro, remuneração e renda não estão relacionados à idéia de trabalho. Em dezembro de 2002, numa publicação no jornal *Savana*, Mia Couto afirma:

A maior desgraça de uma nação pobre é que, em vez de produzir riqueza, produz ricos. Mas ricos sem riqueza. Na realidade, melhor seria chamá-los não de ricos mas de endinheirados. Rico é quem possui meios de produção. Rico é quem gera dinheiro e dá emprego. Endinheirado é quem simplesmente tem dinheiro. Ou que pensa que tem. Porque, na realidade, o dinheiro é que o tem a ele. (COUTO, 2005:23)⁸⁴

O marido de Diamantina protagoniza essa materialidade do ganho fácil, alheio à ética ou moral, o que estabelece um contraste entre dois universos discursivos, o que se insere num tempo presente, de valores efêmeros e o que presentifica a interioridade e religiosidade do homem. As duas personagens, embora situem posições contrárias, são complementares enquanto vivenciam uma relação instituída socialmente. No conto, o marido ainda tem dois registros: um, em continuidade ao

⁸⁴ O artigo encontra-se publicado sob o título “Pobres dos nossos ricos”, em *Pensatempos: textos de opinião*, 2005, p. 23-26.

diálogo sobre a cobrança das lágrimas, e outro, quando Diamantinha já ia “esgotando suas fontes”.

As duas inserções dessa personagem apenas situam a sua presença, sem que atue no desfecho da narrativa. Sobre ela, o narrador expressa: “E as gentes continuaram afluindo, agora vertidas em clientes. O marido armara mesa, à entrada da sombra, e cobrava consulta. E se contentava, empilhando as moedinhas enquanto a esposa se derramava, liquidesfeita” (COUTO, 2003b:34). Mais adiante, retorna: “O marido, vendo a demora, espreitou e lhe fez sinal: havia mais para quem chorar. E fez ponto na sessão. [...] E de novo o marido, zeloso, ordenou parcimónia” (COUTO, 2003b:36). Em sintonia com a sua estrutura efêmera a sua participação se esgota com as lágrimas da pranteadora.

Retomamos a choradeira pela voz do narrador quando diz: “Aranha faz sua casa de quê? De lágrimas, aquilo parece seda mas não é senão o coração esfiapadinho. Disso sabia a lagrimeira Diamantinha” (COUTO, 2003b:34). A partir disso, a personagem tem narrada a sua história como mulher. Do ponto de vista da simbologia, a pergunta sobre a aranha evoca a indagação sobre o significado de sua teia. Chevalier e Gheerbrant (1996:70-72) apontam que a Bíblia e o Corão “sublinham a sua fragilidade” que recorda uma realidade de “aparências ilusórias”. O questionamento prossegue sob o aspecto dela ser a “artesã do tecido do mundo ou a do véu das ilusões que esconde a Realidade Suprema”.

A lagrimeira, assim como a aranha, é uma tecelã, tem nas lágrimas os fios tecidos pelos sofrimentos humanos, dentre os quais os seus próprios. É essa mulher, que também tem sofrimentos no “coração esfiapadinho”, que o conto passa a centralizar daí em diante. Uma estória particular começa a ser contada pelo narrador:

Uma tarde, compareceu no djambalau um tal Florival, que mal se afamara como homem estranho, brutamonstro. Dele se dizia ser bebedor de trevas, atravessado de serpente. Corria que o Florival fazia das outras vidas o que a jibóia faz com o cabritinho: enrolava-as e esmiudava-as até ficarem engolíveis. Diferença é que, depois, ele não engolia nada. Todavia, no caso real, o aspecto sobrava da aparência. O Florival tinha corpo magnífico mas era incompetente para maldades. O homem se aperfeiçoara a palerma, baratonto, estupefátuo. (COUTO, 2003b:35)

Florival é uma personagem de aparência ameaçadora e a alusão à serpente leva ao seu oposto, na escala das espécies, isto é, ao homem situado no final de um longo esforço genético. Eles são simbolicamente complementares e a última carrega “a ambivalência sexual, sendo seu simbolismo de matriz e falo ao mesmo tempo”

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:814). O narrador prossegue com a estória de Florival:

E tanto era que, aos domingos, o Florival vestia de mulher, envergando sempre um mesmo vestido castanho com grandes girassóis amarelos. As flores no vestido contradiziam o aspecto maufeitor. O homem era alvo das gerais zombarias – dito, desdito e maldito. Até havia mãos que aflagavam as falsas curvas do peito.

Pois nessa tarde, o Florival sentou-se na pedrinha, envergonhado a modos de justificar o vestido na conformidade de suas peludas pernas. O que ele confessou fez arrepiar a choradeira. Disse assim: que ele desde há muitos anos lhe dedicava amor exclusivo, ímpar e imparável. (COUTO, 2003b:35)

Assim, Diamantina vê surgir diante de si não mais um “confessor” de “desgraceiras”, mas um confessor de amor. Um homem num “vestido castanho com grandes girassóis amarelos” que podem como flores, ser “figuras-arquétipo da alma, como **centro espiritual**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:439, grifos dos autores), tendo no amarelo, cor da eternidade, um simbolismo solar o que corresponde ao seu comportamento como ser vivo na natureza, de caráter heliotrópico. A pranteadora se surpreende diante do relato de Florival e, nas palavras do narrador, busca nos galhos da árvore uma nova comunicação com o sagrado. Antes ela erguia os braços como se fossem galhos alçando-se aos céus, agora intenta trazê-los até ela:

– *Me ama a mim, Florival?*

Sacudindo a cabeça, ele lhe pediu para não ser interrompido. Pois, a cada dia lhe dava hoje, ele lhe rezava, lhe enviava as mais subtis prendas. Eram diminutas delicadezas: um raminho, um nó de capim, réstia de ninho. E ela, ela nem notava. E por razão de tanta indiferença o coração dele se encaroçou. Para poupança de sofrimento Florival se resolveu converter em mulher. Assim, colega do mesmo género, ele não a olharia como destino de seus desejos.

– *Nós ambos somos ambas.*

Diamantina escutou tudo até o fim. Levantou-se e espreitou entre os ramos do djambalaueiro. Puxou com força como se entendesse desventrar a árvore. Depois chorou, chorou como nunca havia feito. (COUTO, 2003b:35-36)

As lágrimas “rompem os diques” interiores da pranteadora, as “ondas” são agora originárias da alma de Diamantina-mulher, que esvazia suas próprias tristezas para dar lugar ao amor que lhe chega pelas aparências de um(a) “colega do mesmo género”. A Diamantina-lagremeira produzia, até então, ondas de lágrimas para propiciar ao “contador de tristezas” a ruptura com uma vida de sofrimentos, oportunizando-lhe mudanças radicais de idéias e comportamentos na sua própria existência, o que é uma das possíveis simbologias, segundo Chevalier e Gheerbrant

(1996:658). A lágrima, nessa perspectiva, é a água que representa a destruição, o apagamento, possibilidade aventada por Fonseca e Cury (2008:93); as ondas, no seu dualismo simbólico, tanto são o princípio passivo quanto a ação descontrolada, reproduzindo toda a força da profunda inércia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:658).

A Diamantina-mulher desfia o seu “rosário de lagrimonas” em sintonia com o seu inconsciente, com a água simbolizando limpeza e purificação, num ritual de passagem, de (re)encontro consigo mesma. De acordo com Bachelard (2002:7), “uma gota de água poderosa basta para criar um mundo [...] é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável”, e são essas gotas embrionárias que compõem o rosário da personagem. Cumprida a missão de intermediar a fé do homem sofredor com a benção do sagrado, ela se aparta da relação entre “clientes” pagantes e o divino esmaecido pela sacralidade dos “tacos”. A relação de Florival e a nova Diamantina prossegue:

Na tarde seguinte, Florival regressou e foi o mesmo derrame de pranto. [...] Na terceira tarde, Diamantina deixou que Florival se sentasse, em seus femininos trejeitos, e lhe disse:

– *Não tenho mais lágrima.*

E pediu um lugarzinho na pedra. Sentou-se, espremida no mesmo assento. Ficaram assim em silêncio até que Diamantina pediu autorização para ajeitar um girassol que escapava do vestido.

– *Está tão velhinho este meu vestidinho...*

E trocaram conversas de mulher, os acertos que faltavam nos cabelos, o nó no lenço da cabeça, o anel que fugia pela magreza do dedo. Diamantina lhe pediu então:

– *Dê-me as suas mãos. Quero lhe dar uma coisa.*

– *Não precisa me dar nada, Diamantina.*

– *São minhas últimas lágrimas. Me dê as suas mãos. Rápido antes que esfriem.* (COUTO, 2003b:36)

Ao sentar-se “espremida” na mesma pedra que Florival, a personagem transpõe a linha divisória entre a aparência e o conteúdo, deixando ao leitor a mensagem de que a imagem do “brutamonstro” traz em si toda a doçura e a delicadeza atribuídas à figura feminina. Unem-se, nesse gesto, uma mulher e um homem que podem ser duas mulheres ou dois homens, se considerarmos que “cada ser, do ponto de vista simbólico, traz em si ao mesmo o masculino e o feminino, como o Sol e a Lua, o *Yang* e o *Yin*, o espírito e a alma, o fogo e a água, o princípio ativo e o princípio passivo, o consciente e o inconsciente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:832). Ainda, nesses autores, temos a asserção de que “a alma é uma combinação dos princípios masculino e feminino” (1996:598) e de que “o sexo indica não só a dualidade do ser, mas sua bipolaridade e sua tensão interna” (1996:832).

Diamantinha e Florival simbolizam, pois, a completude humana que no conto é constituída pela imagem de ambos sentados sobre uma pedra, em silêncio. Se “ambos podem ser ambas”, a pedra completa essa significação, pois ela, em estado bruto, “é considerada [...] como andrógina, constituindo a androginia a perfeição do estado primordial” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:696). Surge aqui outro tempo que não obstante ser essencialmente subjetivo é, também, um tempo concreto, uma vez que se relaciona com a experiência objetiva vivida pelas personagens. Ocorre, igualmente, uma passagem do estágio da água purificadora – a lágrima da Diamantinha-pranteadora – para o da perfeição simbólica, quando a lágrima se torna diamante num gesto da Diamantinha-mulher:

Florival estendeu as mãos em concha. E dos dedos de Diamantinha tombaram aqueles cristaizinhos, desfocadas águas tremeluzindo em fundo escuro. Afinal, aquilo eram diamantes, preciosos tesouros.

– *São verdadeiros?*

Em amor tudo é verdadeiro. Florival e Diamantinha se fitaram, até seus olhos perderem o pé. Sem dizerem palavra, se enfeitaram entre folhagens, furtando-se pelos matos. (COUTO, 2003b:36)

As últimas lágrimas tombam como cristaizinhos que são diamantes, tesouros verdadeiros. Essa é a estória que conta o narrador. A simbologia revela que o diamante é o símbolo da perfeição e, em específico, na tradição ocidental, ele representa “a soberania universal, a incorruptibilidade e a realidade absoluta”. No budismo tântrico, ele simboliza “a inalterabilidade e o invencível poder espiritual”; no budismo tibetano, ele corresponde “a clareza, a irradiação, a glória, o fio ou o gume da iluminação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:338).

Em todas as versões, o diamante é considerado o auge da maturidade da evolução mineralógica, onde o estágio intermediário é o cristal. Sobre este, é possível verificar que a “sua transparência é um dos mais belos exemplos da união dos contrários: o cristal, se bem que material, permite que se veja através dele, como se material não fora. *Representa, assim, o plano intermediário entre o visível e o invisível*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:303, grifos dos autores). Segundo a narrativa, as lágrimas caem dos olhos de Diamantinha em suas mãos e, destas, tombam como cristaizinhos nas mãos em concha de Florival.

As mãos de ambos tomam as rédeas de suas vidas e são os dois unidos, e também, um e outro separadamente, a comprovação da presença do invisível (subjetivo, interior) no visível (objetivo, aparência). Uma pranteadora que se dedicava integralmente a sanar as dores alheias, esquecida das suas, cuja voz era inaudível na obediência ao marido: assim se mostrava Diamantinha. Um homem de aparência

temerária, atarantado e motivo de zombarias por travestir-se em mulher: esse era Florival. Duas aparências que continham em si, à semelhança de um cristal, o embrião dos verdadeiros sentimentos, dos sentidos interiores, que traduziriam por amor: esse era o seu tempo, interior e/ou subjetivo, que começava agora, no serem “ambos e ambas”.

Ao término da estória, sabemos que um casal “de avessas aparências” é visto pela estrada enquanto “tombava uma chuvinha leve, simulando fluir da terra para o céu. E Diamantinha, braços abertos, ajuntava novas gotas em seu peito choradeiro” (COUTO, 2003b:36). Eles são, no agora, o que nunca foram, no antes, complementos de alma, humanos sem diferenças ou contraposições, personagens da “realidade humana”. Particularmente, Diamantinha preencheu o sentido do nome num processo evolutivo, tal qual a lágrima o fez na passagem simbólica do estágio de desumanidade até o de clareza, iluminação e perfeição.

3.3 A CHUVA E O TEMPO CRONOLÓGICO

Tenho inveja da chuva: tomba e logo muda de nome. Termina a chuvinha e começa a água, acaba o corpo e começa a substância.⁸⁵

3.3.1 “Chuva: a abensonhada”

A estória da “chuva abensonhada” traz à tona a relação entre elementos básicos na formação identitária de Moçambique. A terra e a água, o homem e a divindade surgem na voz de um narrador autodiegético, um homem de realidades concretas e sabedorias atualizadas, e da personagem Tristereza, uma velha senhora que conhece as verdades divinas e os conteúdos da tradição. O discurso de ambos se efetiva na diferença de seus conhecimentos e os aproxima na possibilidade de construir um futuro coletivo da nação.

O narrador inicia dizendo: “Estou sentado junto da janela olhando a chuva que cai há três dias. Que saudade me fazia o molhado tintintinar do chuvisco. A terra

⁸⁵ Trecho do conto “Na berma de nenhuma estrada”, In: COUTO, Mia. *Na berma de nenhuma estrada e outros ensaios*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2003, p. 118.

perfumegante semelha a mulher em véspera de carícia” (COUTO, 2003a:59). O tempo é presente e surge com esse homem que contempla a natureza que o cerca, enquanto reflete sobre a sucessão entre um longo período de seca e o de intensas chuvas que presencia:

Há quantos anos não chovia assim? De tanto durar, a seca foi emudecendo a nossa miséria. O céu olhava o sucessivo falecimento da terra, e em espelho, se via morrer. A gente se indaguava: será que ainda podemos recomeçar, será que a alegria ainda tem cabimento? Agora, a chuva cai, cantarosa, abençoada. O chão, esse indigente indígena, vai ganhando variedades de belezas. (COUTO, 2003a:59)

A janela é o ponto de vista do narrador, enquanto expectador dos acontecimentos decorrentes de fatores incontrolláveis pelo homem os quais, no decorrer da estória, estarão em constante diálogo com as vontades divinas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1996:512), a janela “simboliza receptividade”, que tanto pode ser a do olhar para dentro de si mesmo, no patamar da consciência, quanto “terrestre, relativamente ao que é enviado do céu”.

O narrador-personagem assume ambos os significados, ora tentando racionalizar o que ocorre no presente da nação, ora dialogando com a velha Tristereza sobre as relações entre a terra e o céu. Enquanto uma personagem espreita os acontecimentos à janela, transitando entre o ontem e o hoje, na busca de racionalidades interiores, a outra se move no interior da casa, “arrumando o quarto”.

Tristereza, a “idosa senhora” cumpre sua rotina na tranqüilidade de quem (re)age a fatos explicáveis, compreensíveis através da sabedoria dos antepassados. É a figura simbólica do pensamento transcendental, cujo discernimento é inspirado pelas coisas sobrenaturais que se sobrepõem às humanas. O narrador “conhece” os fatos, Tia Tristereza “sabe” as verdades; ele questiona o porvir, ela prepara o tempo seqüente: “Estou espreitando a rua como se estivesse à janela do meu inteiro país. Enquanto, lá fora, se repletam os charcos a velha Tristereza vai arrumando o quarto” (COUTO, 2003a:59).

A narrativa tem como fio condutor a coincidência cronológica entre o término dos períodos da guerra e da estiagem, ocorrências que fragilizaram toda a nação. Os elementos de apoio são a destruição da terra e do homem, pelas forças da natureza e da ação humana, que são discutidos sob dois prismas: o material e o espiritual. O tempo do agora é o de olhar em volta, contabilizar os danos, (re)ordenar o que restou e (re)construir o novo. É o tempo semelhante ao cosmogônico, proposto por Mircea

Eliade (1996b), pois se trata da passagem de uma época de Caos para o do Cosmos, isto é, da desordem para a (re)organização e (re)instauração de uma (nova) ordem.

O discurso da personagem que narra a estória emerge do lugar social onde está o conhecimento da ciência, da política e da economia. As suas considerações têm o revestimento da dúvida sobre o futuro, isto é, sobre a (re)construção do meio e da coletividade. Dela também surgem as desconfianças sobre a ação da natureza, sobre a quantidade e a duração das chuvas, se benéficas ou de conseqüências tão danosas quanto a longa seca. De suas elaborações destacamos:

Mas dentro de mim persiste uma desconfiança: esta chuva, minha tia, não será prolongadamente demasiada? Não será que à calamidade de estio se seguirá a punição das cheias?

.....
E volto a interrogar: não serão demasiadas águas, tombando em maligna bondade?

.....
Espreito a rua, riscos molhados de tristeza vão descendo pelos vidros. Por que motivo eu tanto procuro a evasão? E por que razão a velha tia se aceita interior, toda ela vestida de casa? Talvez por pertencer mais ao mundo, Tristezza não sinta, como eu, a atracção de sair. Ela acredita que acabou o tempo de sofrer, nossa terra se está lavando do passado. Eu tenho dúvidas, preciso olhar a rua. A janela: não é onde a casa sonha ser mundo? (COUTO, 2003a:60,61)

É também esse narrador quem estabelece a relação do tempo cronológico com a coletividade, nas marcas de épocas perceptíveis através dos elementos da natureza (estiagem e chuva) e do momento histórico (guerra). A seca prolongada e a guerra são fenômenos coletivos, com razões e significados que independem do homem, e têm razões e efeitos sobre a sociedade moçambicana. É nessa constatação que o narrador coloca a “atracção de sair”, como se fosse permitido ao indivíduo abster-se da sua cidadania pela simples troca de localização geográfica.

A sociedade, da qual o narrador é porta-voz, tem na chuva um marco transitório entre o passado e o futuro, que é fonte de incerteza, insegurança, dúvida, por não ser controlável, por não oferecer garantias registráveis em dias, meses ou anos. A duração é atemporal sob o prisma do controle humano, não pode ser agendada previamente e nem prevista a sua intensidade.

Água e tempo, pelo “olhar” do narrador, estão numa relação mensurável na realidade física do contexto. A chegada da chuva traz de volta a fertilidade da natureza, mas, se excessiva, pode sobrepor novos danos aos ocasionados pelas secas. É uma abordagem pelo viés da duplicidade, ou seja, tanto da regeneração quanto da destruição, de modo incontrolável mesmo com o aporte da compreensão científica dessas variáveis. A ciência conhece causas e efeitos, mas esse

“conhecimento” permanece no nível da constatação, distanciado do que entendemos por compreensão.

O narrador-personagem relata, raciocina e dialoga no universo do conhecimento, ele “olha” distanciado o fenômeno exterior à janela. A sua contemplação é indagativa. A água previamente ausente retorna à paisagem na possibilidade do excesso, figurativa de uma duplicidade de atuação incerta. O momento histórico registrado pela narrativa, o do término da guerra, aparece na consciência dessa personagem também no plano da incerteza, da imprevisibilidade de conseqüências, de um desconhecimento do novo, de um “pós”, isto é, do futuro.

Chuva e pós-guerra é, nessa ótica, apenas uma coincidência entre os fatores meteorológicos e históricos. Natureza e atividade humana (política) permanecem desvinculadas de uma única sabedoria, apreensíveis apenas pelo o que designamos de conhecimento⁸⁶. Essa voz narrativa é a do homem moderno – culto e racional – que dialoga com uma personagem, Tristereza, que é a voz da tradição, tem a sabedoria do divino e conhece razões que ultrapassam a compreensão humana. Diz ele:

Para Tia Tristereza a chuva não é assunto de clima mas recado dos espíritos. E a velha se atribui amplos sorrisos: desta vez é que eu envergarei o fato que ela tanto me insiste. Indumentária tão exibível e eu envergando mangas e gangas. Tristereza sacode em sua cabeça a minha teimosia: haverá razoável argumento para eu me apresentar assim tão descortinado, sem me sujeitar às devidas aparências? Ela não entende. (COUTO, 2003a:59)

Retomando os comentários de Mia Couto sobre a sua construção ficcional, mencionamos a utilização dos acontecimentos do cotidiano para alimentar as estórias do seu tempo. Nessa linha, registramos a informação de que à época de assinatura do Acordo Geral de Paz⁸⁷, encerrando a guerra civil que o país atravessou entre 1976 e 1992, as chuvas retomavam ao centro-sul do país após anos do que é considerado como uma das piores secas no país. O ano de 1992 é o ano da chuva como “benção sonhada” e da Paz dos políticos.

Esses dados reforçam a leitura do conto pela dimensão do coletivo, embora haja apenas duas vozes formalmente manifestas. O narrador e a velha senhora expõem diferenças de entendimento, mas não oposições e sim dualidades.

⁸⁶ Usaremos, nas considerações sobre o conto “Chuva: a abensonhada”, o termo conhecimento significando a apreensão e o domínio de informações, comprováveis ao nível da realidade, e sabedoria para designar uma compreensão abrangente, edificada paralelamente aos níveis do real e do espiritual (ou religioso).

⁸⁷ Assinado em 4 de outubro de 1992, em Roma, pelo presidente de Moçambique, Joaquim Chissano e Afonso Dhlakama, presidente da RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana).

Modernidade e tradição dialogam em constante complementaridade; a personagem incumbida de narrar dá a palavra a outra, e além de transmitir as suas idéias, permite a esta introduzir, na narrativa, a posição do grão.

É com a velha Tristereza que os antepassados se manifestam e que o divino é traduzido e atualizado. Vida e morte compõem uma sucessão do mesmo fato, o da existência humana. A guerra dos políticos produziu os mortos, que permaneceram enterrados na terra ressequida pela ausência de chuvas, e a paz é o outro lado dessa moeda, isto é, do comportamento humano. A seca surge como a punição divina que se encerra com as chuvas e estas caem sobre a terra para purificar e regenerar, numa única ação produzida pelo divino:

Em todo o Moçambique a guerra está parar. Sim, agora já as chuvas podem recomeçar. Todos estes anos, os deuses nos castigaram com a seca. Os mortos, mesmo os mais veteranos, já se ressequiam lá nas profundezas. (COUTO, 2003a:60)

O humano e o divino são a dualidade básica da estória, que se interseccionam ao final quando o “conhecimento” (narrador) e a “sabedoria” (idosa senhora) saem “de braço dado, os dois pisando *charcos*, em descuido de **meninos** que sabem do mundo a **alegria** de um infinito brinquedo” (COUTO, 2003a:62, grifos nossos). O domínio dos saberes da ciência, expresso pelo narrador-personagem, e a compreensão dos desígnios divinos pela simples e sábia Tristereza, pisam nos simbólicos charcos unidos, “de braço dado”.

A terra e água formalizam uma mistura no “justo tempo” (COUTO, 2003a:60) de acordo com Tia Tristereza, o que permite que a natureza se refaça conforme o relato do narrador, quando diz: “Reparo como as plantas despontam lá fora. O verde fala a língua de todas as cores” (COUTO, 2003a:61). É, no entendimento de ambos, o tempo de recomeço, e suas vozes, amplificadas e plurais, remetem ao coletivo da nação. Nessa perspectiva, Chevalier e Gheerbrant (1996:681) abordam a simbologia do charco, pela ótica da psicanálise, ligada ao inconsciente e à mãe, sendo o “local das germinações invisíveis”. Ainda, conforme os autores:

Mistura de água e terra, a lama une o princípio receptivo e matricial (a terra) ao princípio dinâmico da mutação e das transformações (a água). [...] se tomarmos a terra como ponto de partida, a lama passará a simbolizar o nascimento de uma evolução, a terra que se agita, que fermenta, que se torna plástica. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:534)

Ao saírem à rua “em descuido de *meninos*” (re)tomam a postura do (re)começo, do (re)viver, do (re)construir, onde passado (tradição) e presente (modernidade) são seqüenciais, ininterruptos e contínuos. O tempo cronológico está assim absorvido pelo universal, e a chuva retoma o sentido da água “como massa indiferenciada, que representa a **infinidade dos possíveis**, que contém todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:15, grifos dos autores).

Sendo *meninos*, reforçam a possibilidade de (re)fazer os caminhos da terra que ambos olham pela janela. Unidos pela infância⁸⁸ eles são projetados como atores da gênese de uma nova Nação. Numa significação paralela, encontramos a alegria que nos remete aos sentidos de “festa, divertimento, folguedo” (HOUAISS, 2009), que são comumente associados às crianças, mas que, nesse contexto, podemos entender de outro modo.

O narrador-personagem supera suas incertezas, quando se vê como causador de tristeza e repara nas plantas que despontam além da janela. Paralelamente, através da dupla emoção, cede aos entendimentos de Tristereza. A dupla polaridade simbólica da água, benéfica e maléfica, é assumida na primeira possibilidade, traduzindo uma característica que, em diversas análises contemporâneas, é atribuída ao caráter coletivo do povo moçambicano: a alegria.

A outra personagem, cujo nome permite um desdobramento, considerando-se a antítese do componente tristeza, abandona seus “lentos vagares” e segue com o narrador, paramentado como ela já lhe propusera anteriormente: “*Agora, era bom respeito o senhor usar este fato. Para condizer com a festa de Moçambique...*” (COUTO, 2003a:61). A voz de Tristereza, que antes se repetia “em monotonia de chuva” (COUTO, 2003a:61), agora reflete a leveza da alegria com o novo entendimento daquele homem:

A velha acabou o serviço, se despede enquanto vai fechando as portas, com lentos vagares. [...] A Tia já dobrou as despedidas e está a sair quando eu a chamo:

– *Tristereza, tira o meu casaco.*

Ela se ilumina de espanto. Enquanto despe o cabide, a chuva vai parando. Apenas uns restantes pingos vão tombando sobre o meu casaco. Tristereza me pede: *não sacuda, essa aguinha dá sorte.* (COUTO, 2003a:62)

⁸⁸ “Símbolo de simplicidade natural, de **espontaneidade**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:302, grifo dos autores).

A narrativa do processo de aproximação e interação das duas personagens é permeada por uma sucessão de imagens que se articulam como uma linguagem que ultrapassa os sentidos das palavras. Reportamos a Gaston Bachelard (2002) na proposta de que o registro realizado pela memória ocorre através da imagem, entendendo que, ao longo do conto, a ligação entre o real e o transcendente é estabelecida pela significação simbólica que o olhar das personagens reconhece.

As imagens descritas pelo narrador são revestidas por significados culturais presentes na sociedade ocidental, enquanto as registradas pela idosa senhora trazem os sentidos míticos primordiais do contexto local. O objeto da descrição pode ser o mesmo, mas o seu registro na memória não é necessariamente semelhante, pois as imagens de ambos traduzem uma linguagem própria de cada personagem.

Assim, o quarto, a chuva, as nuvens, a terra ou o fato são apreendidos por olhares diferentes, mas que, ao final do conto, formam imagens complementares, produzindo então uma outra memória:

Tristereza olha a encharcada paisagem e me mostra outros entendimentos meteorológicos que minha sabedoria não pode tocar. Um pano sempre se reconhece pelo avesso, ela costuma me dizer. Deus fez os brancos e os pretos para, nas costas de uns e outros, poder decifrar o Homem. E apontando as nuvens gordas me confessa:
 – *Lá em cima, senhor, há peixes e caranguejos. Sim, bichos que sempre acompanham a água.*

E adianta: tais bichezas sempre caem durante as tempestades.

– *Não acredita, senhor? Mesmo em minha casa já caíram.*

– *Sim, finjo acreditar. E quais tipos de peixes?*

Negativo: tais peixes não podem receber nenhum nome. Seriam precisas sagradas palavras e essas não cabem em nossas humanas vozes. De novo, ela lonjeia seus olhos pela janela. Lá fora continua chovendo. O céu devolve o mar que nele se havia alojado em lentas migrações de azul. Mas parece que, desta feita, o céu entende invadir a inteira terra, juntar os rios, ombro a ombro. (COUTO, 2003a:60-61)

Os resgates efetuados pelas personagens são individuais enquanto narrativa pessoal, mas se ampliam através dos desdobramentos que eles permitem fazer. A ficção proporciona o encontro do céu e da terra através do mar, que ascende e retorna, em movimentos cíclicos de fertilidade e destruição, simbolizando vida e morte. Os elementos complementares como os peixes que são símbolos das águas e estão “associados ao nascimento ou à restauração cíclica”, têm, paralelamente, significados de salvação e instrumento de revelação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:703).

A junção dos rios, “ombro a ombro”, traz à memória as enchentes moçambicanas anuais, em que os rios podem atingir níveis de vazão que as águas cobrem as distâncias entre eles formando uma massa da água comum. Os danos são

imensos à agricultura, enquanto destruição de plantações e pastagens, mas as inundações provocam também a (re)fertilização do solo, que permitirá na seqüência grandes colheitas. A “invasão da terra” pelos rios tem outra explicação como esclarece Tristereza: “– *Nossa terra estava cheia do sangue. Hoje, está ser limpa, faz conta é essa roupa que lavei*” (COUTO, 2003a:60).

Chevalier e Gheerbrant (1996:235), afirmam que “a chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra”, sendo “um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela” (1996:235), o que representa as duas posições da narrativa. O narrador-personagem detém a memória coletiva, moderna, egressa do conhecimento; Tia Tristereza detém também uma memória coletiva, só que ancestral, transcendental, fundada na sabedoria.

Ao término das águas intensas e duradouras, ou, descendentes e punitivas, restam as gotas, “uma para cada grão de areia” (COUTO, 2003a:60), e o tempo do calendário, na sua inexorável marcação se inclui no tempo divino, fundindo-se pela ficção num único: o grande tempo universal.

3.3.2 “A última chuva do prisioneiro”

O conto “A última chuva do prisioneiro” é uma estória de busca por liberdade. A chuva, a cadeia e a morte por enforcamento são os eventos que contam essa estória. A palavra é aqui a gênese do objeto de busca, dos meios e do ser que a empreende; ela gera e germina os sentidos que estabelecem ficcionalmente vivências de seres reais. O primeiro registro dessa gênese encontra-se na epígrafe, de função reverencial, em que Mia Couto diz: “pensando no escritor Ken-Saro-Wiwa” (COUTO, 2006a:27).

A referência é ao nigeriano Kenule “Ken” Beeson Saro-Wiwa⁸⁹, produtor de televisão e autor do livro *Basi and Company: a modern african folktale*⁹⁰ (1980), que

⁸⁹ Saro-Wiwa publicou, também, os romances: *The plain darkling: um tempo de guerra* (1985), onde relata suas experiências nesse período, e *Sozaboy* (1985), uma crítica à corrupção política e ao clientelismo presentes no regime militar nigeriano, através da história de um ingênuo menino de aldeia recrutado pelo exército durante a guerra civil (em pidgin, com base no inglês); o livro de poemas *Canções em tempo de guerra* e os contos. A guerra civil referida ocorreu na Nigéria, também conhecida como a Guerra de Biafra, entre julho de 1967 e novembro de 1970, um conflito político causado pela tentativa de separação das províncias do

resultou num grande sucesso televisivo nigeriano, com 150 episódios. *Uma floresta de flores*, além de peças de rádio e livros infantis. O escritor nigeriano nasceu em 10 de outubro de 1941, em Bori (no Estado de Rivers) no Delta do Níger, filho do chefe Jim Wiwa da etnia ogoni⁹¹. Graduiu-se em Inglês na Universidade de Ibadan (a mais antiga da Nigéria, localizada na cidade de Ibadan, capital do estado de Oyo) e tornou-se professor assistente na Universidade de Lagos (antiga capital do país). Fez parte do governo, como administrador civil na cidade portuária de Bonny durante a guerra civil e, no início dos anos 1970, serviu como Comissário Regional da Educação do Estado de Rivers, sendo demitido em 1973 por apoiar a idéia de autonomia do grupo ogoni. Dedicou-se à iniciativa privada e à produção intelectual e, ao final da década de 1980, retornou ao cenário político, nomeado pelo recém-instalado ditador Ibrahim Badamasi Babangida, para auxiliar na transição do país para a democracia. Abandonou o governo e intensificou sua atuação na luta pela recuperação do ecossistema do delta do Níger.

Em 10 de novembro de 1995, após várias prisões (1992, 1993 e 1994), torturas e um julgamento dirigido pela ditadura militar⁹², o líder do MOSOP (Movimento para a Sobrevivência do Povo Ogoni)⁹³ é condenado “por incitamento ao assassinato” e,

Sudeste da Nigéria, como a República auto proclamada de Biafra. Nele, as tropas nigerianas isolaram a província rebelde, impedindo o abastecimento dos separatistas e de toda a população civil, causando a curto prazo a escassez de alimentos, o que ocasionou a morte por inanição em grande escala. Pela primeira vez, através da televisão, as imagens de populações inteiras morrendo de fome chegaram ao mundo impactando, em especial, o Ocidente. Surge, em conseqüência, um movimento internacional, em todos os níveis sociais, para o envio de socorro alimentar. A força das imagens dessa catástrofe humana obriga instituições governamentais a intervirem, pressionadas pela opinião pública. O que, até então, era tratado como uma guerra civil de um país distante e pouco conhecido, tornou-se o grande genocídio do pós Segunda Guerra.

⁹⁰ Basi, personagem central da história, é um “malandro” característico do folclore iorubá, que satiriza, em linguagem contemporânea, a mentalidade do enriquecimento rápido da sociedade nigeriana.

⁹¹ Grupo étnico habitante do sudeste da Nigéria (próximo da etnia Ijaw), na região do delta do rio Níger, onde ocorreram os maiores danos ambientais pela exploração de petróleo. É composto por três clãs, governados por um *gebenemene(re)*, subdivididos em tribos distintas: Papa, Gokan, Ken Khana, Nyo Khana, e Tai Elem, que ocupam cerca de 111 aldeias, com uma população estimada de quinhentos mil pessoas.

⁹² Chefiada pelo general Sani Abacha, no poder de 1993 até sua morte em 1998.

⁹³ O Movimento pela Sobrevivência do Povo Ogoni é uma organização que representa o grupo Ogoni em sua luta por direitos humanos e ambientais na Nigéria. O movimento foi fundado e liderado pelo escritor Ken Saro-Wiwa em 1990, com um projeto de lei que propunha autonomia, proteção ambiental, receita pelo uso dos recursos regionais e direitos culturais, como o uso de línguas locais. O governo militar reage com violência e, em 1993, um funcionário da Shell é morto. Os protestos não cessam, reforçando o objetivo de denunciar a poluição no delta do rio Níger pelas grandes companhias petrolíferas estrangeiras, especialmente a Royal Dutch Shell, transnacional acusada de poluir o ambiente e de justificar a presença dos militares na área. Em 1994, após o assassinato de quatro líderes ogonis não engajados, a cúpula do movimento é presa e julgada e condenada por um tribunal militar. Na seqüência, a petrolífera Royal Dutch Shell foi processada, nos EUA, por participação nos eventos que culminaram com a morte dos

apesar das pressões internacionais, é morto por enforcamento, juntamente com oito companheiros do movimento. A sua trajetória na luta em prol da ecologia e de direitos humanos, cuja liderança o colocara em confronto com as ditaduras militares⁹⁴ e com as companhias petrolíferas estrangeiras, tornaram Saro-Wiwa reconhecido internacionalmente⁹⁵.

Em linhas gerais, é essa a história de Ken Saro-Wiwa sobre quem Mia Couto declara pensar na escrita de seu conto. É especificamente sobre o escritor a referência, sendo difícil, no entanto, desassociar o líder do MOSOP do autor de *Sozaboy*, pois ambos são a expressão de uma única constituição. À semelhança de Mia, escritor e biólogo, Saro-Wiwa, escritor e ambientalista, é um ser que ora está numa e noutra posição e faz de ambas as faces de uma mesma moeda, numa permanente relação de complementaridade. Há uma convergência discursiva em ambos, contextualizados em uma África liberta do colonialismo – pelos acordos oficiais de Independências –, mas refém de outro tipo de dominação, a dos interesses econômicos transnacionais.

Ambos os autores viveram guerras civis, onde encontraram sentidos que preencheriam as palavras de sua ficção, tal como Mia Couto em *Terra sonâmbula* (1992) e Saro-Wiwa em *Sozaboy* (1985). Os dois participaram de movimentos políticos

dirigentes do MOSOP, e, em 8 de junho de 2009, a companhia acordou em pagar 15,5 milhões de dólares para resolver a demanda, emitindo, paralelamente, um comunicado em que se declarava inocente das acusações. Maiores dados disponíveis em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_pela_Sobreviv%C3%Aancia_do_Povo_Ogoni; http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/pt/Ken_Saro-Wiwa; http://en.wikipedia.org/wiki/Movement_for_the_Survival_of_the_Ogoni_People; <http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,,384603,0.htm> e <http://casoshell.blogspot.com/2006/06/caso-shell-na-nigria.html>.

⁹⁴ A Nigéria torna-se independente da Inglaterra em 1966, como uma federação de três regiões. No mesmo ano sofre dois golpes militares, em que o segundo substitui os três governos regionais por doze estaduais; em 1967, entra numa guerra civil, a partir da declaração de independência de Biafra, que perdura até 1970; em 1975, novamente ocorrem dois golpes, sucedendo-se no poder Murtala Ramat Mohammed (assassinado) e Olusegun Obasanjo; em 1979 há eleições com a vitória de Shehu Shagari; em 1983, novo golpe e estabelecimento do Supremo Conselho Militar com o governo de Muhammadu Buhari, destituído por Ibrahim Badamasi Babangida em 1985, que permanece no poder até 1993 (após a anulação de eleições), quando é deposto por Sani Abacha; em 1998, após a morte súbita do antecessor, Abdulsalami Abubakar assume o governo e a liderança do agora Conselho Provisório de Regulamentação, anulando a suspensão da Constituição de 1979; em 1999, após 16 anos, ocorrem eleições e, o agora civil, Olusegun Obasanjo (conhecido como o primeiro líder militar africano a ter entregue o poder a um civil) assume a presidência, sendo reeleito num processo tumultuado em 2003; em 2007 ocorrem novas eleições, precedidas por uma tentativa de golpe, e assume Umaru Yar'Adua, que é substituído por seu vice, Goodluck Ebele Jonathan, eleito em 2010.

⁹⁵ Em 1994, Saro-Wiwa recebeu o prêmio Right Livelihood Award (“para a visão excepcional e trabalho em prol do nosso planeta e seu povo”) ou “Nobel Alternativo”, como também é chamado, e, em 1995, o The Goldman Environmental Prize (“O maior prêmio do mundo homenageando ambientalistas de base”). Maiores dados disponíveis em: <http://www.goldmanprize.org/> e <http://www.rightlivelihood.org/home.html>.

das suas sociedades, enquanto nações em construção, apreenderam os acertos e os desajustes originados na exterioridade das ideologias importadas pelos governantes, e tornaram-se vozes dissidentes e/ou questionadoras em suas falas como cidadãos. Do moçambicano, tomamos as palavras:

Vivemos em Moçambique anos terríveis de guerra e de desespero. Quando me perguntam como sobrevivemos a esse tempo, as pessoas se apressam a falar de esperança. E dizem: pois é, a esperança é a última a morrer. É isso que se diz. Contudo não é verdade. A esperança é o mais frágil dos sentimentos, um dos primeiros a desvanecer. Ela morre, porém, no sentido que os africanos têm da morte. Quer dizer, ela morre mas não fica morta. Continua vivendo entre nós, do nosso lado. E vai comandando, secreta e subtilmente, processos e destinos. A esperança não é a última a morrer ainda que possa ser a primeira a matar-nos. E estaremos mortos se aceitarmos conviver, com cinismo, num mundo em que fazemos de conta acreditar. (COUTO, 2005:124-125)⁹⁶

A morte da esperança, no sentido africano, de que fala Mia Couto, é o que identificamos nas palavras de Saro-Wiwa, quando se manifesta no seu julgamento. A sua condenação era dada como certa e a execução da pena capital esperada, mas ele manifestava uma esperança que ultrapassava o resultado imediato do julgamento. Ela se estendia para além do tempo presente, do mesmo modo que a morte física não significaria aniquilamento das suas crenças e aspirações, e, sim, uma transposição de etapas; ele não morreria, apenas se faria ausente. Assim, tudo aquilo em que acreditava e pelo qual lutava – liberdade, em essência – continuaria mesmo sem a sua presença física, pelo simples fato de permanecer como uma crença compartilhada. Reproduzimos parte de suas palavras no julgamento:

Nós todos estamos perante à história. Sou um homem de paz, de idéias. [...] Dediquei os meus recursos intelectuais e materiais, a minha própria vida, a uma causa da qual eu tenho convicção total e pela qual eu não posso ser chantageado ou intimidado. Não tenho nenhuma dúvida quanto ao sucesso da minha causa, não importando os julgamentos e atribulações que eu e aqueles, que também acreditam nisso, possamos encontrar no nosso caminho. Nem a prisão e nem a morte pode impedir a nossa vitória final.

.....
Eu prevejo que estes acontecimentos, serão transmitidos às gerações vindouras, até para aquelas que ainda estão por nascer. Alguns já estão no papel de vilões, alguns são vítimas trágicas, alguns ainda têm

⁹⁶ Intervenção na abertura do I Encontro de Biólogos da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP, Lisboa, Setembro de 2004, publicada em *Pensatempos: textos de opinião*, 2005, sob o título “Os sete pecados de uma ciência pura”, p.113-124.

a chance de se redimirem. A escolha é de cada indivíduo. (SARO-WIWA, 1995)⁹⁷

O material de que se valem ambos, os sentidos que promovem de modos e estilos próprios, de acordo com as suas diferenças etnográficas e cronológicas, produzem textos e/ou discursos dialógicos. Ambos são contemporâneos ao nascimento de suas nações, dão a palavra aos seus pares na ficção que elaboram, celebram a natureza como parte fundamental da vida do homem e permitem que ela também se torne personagem. Se Mia Couto conta histórias de estiagens e enchentes em Moçambique, traduz o biólogo que o alimenta e completa; se Saro-Wiwa discursa para salvar os mangues, os rios, as terras agricultáveis e as pastagens do sul da Nigéria, traz à voz do ecologista, a recolha de vivências levada a cabo pelo escritor. Os dois são partícipes da mesma elaboração, enquanto africanos, como refere Mia:

África vive uma situação quase única: as gerações vivas são contemporâneas da construção dos alicerces das nações. O que é o mesmo que dizer os alicerces das suas próprias identidades. É como se tudo se passasse no presente, como se todas as mãos se entrecruzassem no mesmo texto. Cada nação é um assunto de todos, uma inabalável urgência a que ninguém se pode alhear. Todos são cúmplices dessa infância, todos deixam marcas num retrato que está em gestação. (COUTO, 2005:81)

Na escrita de muitos autores africanos, tal como na de Mia Couto, as personagens encontram na letra um registro de múltiplas vozes. As realidades inventadas libertam as polifonias silenciadas nas realidades vividas. Num tempo de acelerado crescimento das comunicações tecnológicas e da rápida universalização das informações, o ser humano é gradativamente alijado de valor individual, tornando-se inaudível e invisível nas suas necessidades interiores. Onde o coletivo prevalece sobre o individual numa consideração apenas de carácter numérico, entra a ficção e (re)toma esse ser, transformando-o em sonho, esperança, dor, alegria, medo, superação, e tantas outras versões de si mesmo. Ela estabelece, portanto, a possibilidade de (re)criar identidades o que, conforme Mia Couto, é cada vez mais difícil na realidade cotidiana:

⁹⁷ A citação é uma livre tradução nossa do seguinte trecho: "We all stand before history. I am a man of peace, of ideas. [...] I have devoted my intellectual and material resources, my very life, to a cause in which I have total belief and from which I cannot be blackmailed or intimidated. I have no doubt at all about the ultimate success of my cause, no matter the trials and tribulations which I and those who believe with me may encounter on our journey. Nor imprisonment nor death can stop our ultimate victory. [...] I predict that the scene here will be played and replayed by generations yet unborn. Some have already cast themselves in the role of villains, some are tragic victims, some still have a chance to redeem themselves. The choice is for each individual." Disponível em: http://en.wikisource.org/wiki/Trial_Speech_of_Ken_Saro-Wiwa

[...] vivemos numa sociedade que tem uma característica muito curiosa: aqui se glorifica o indivíduo mas nega-se a pessoa. Parece um contrassenso, mas não é. Afinal, há distância entre estas duas categorias: indivíduo e pessoa. Indivíduo é um ser anónimo, sem rosto e sem contorno existencial. A história de cada um de nós é a de um indivíduo a caminho de ser pessoa. O que nos faz ser pessoa não é o Bilhete de Identidade. O que nos faz pessoas é aquilo que não cabe no Bilhete de Identidade. O que nos faz pessoas é o modo como pensamos, como sonhamos, como somos outros. Estamos, enfim, falando de cidadania, da possibilidade de sermos únicos e irrepetíveis, da habilidade de sermos felizes. (COUTO, 2009a:88)⁹⁸

Em 1992, ao discursar na cerimônia de premiação dos “12 Melhores Romances de África”, Mia Couto questionou a responsabilidade do escritor para com a democracia e os direitos humanos, dizendo que “o compromisso maior do escritor é com a verdade e com a liberdade. Para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente” (COUTO, 2005:59). Retrocedemos essa reflexão para o final da década de 1990⁹⁹ e retomamos o seu “pensar” em Ken Saro-Wiwa, quando cede a palavra para um narrador autodiegético, prisioneiro prestes a ser morto por enforcamento, que conta a sua própria estória, num diálogo com um “inventador de realidades”:

Lhe entrego dinheiro, prometo, tenho dinheiro fora. Não duvide: são cifras, maquinas e quantidades. Tenho e tenho. E dou-lhe tudo, totalmente. Mas me traga chuva, uma porção de chuva boa, grossa e gorda. Estou doído? Por causa de querer que chova aqui, dentro da prisão? Pode ser, pode ser loucura. Mas a loucura é a única que gosta de mim. O senhor que é um inventador de realidades, me faça esse favor. Me invente, rápido, uma urgente chuvinha. (COUTO, 2006a:27)

Desta forma se instaura a narrativa de uma busca por liberdade, simbolizada pela chuva, cuja existência só será possível através da palavra. O narrador conhece o poder da palavra que recupera os sentidos perdidos. O prisioneiro de uma cadeia portuguesa, importada pelo colonizador, é o indivíduo que busca recuperar “aquilo que não cabe no Bilhete de Identidade”, mas que ele sabe como e onde encontrar. Ele descreve como esse microcosmo se deteriorou a exemplo da sociedade como um todo. Há claramente uma marcação temporal identificada pela presença dos portugueses, impingindo a sua cultura:

⁹⁸ Intervenção para o Encontro sobre Pessoa Humana, abertura de Conferência no Millenium BIM, Maputo, 2008, publicada sob o título “O planeta das peúgas rotas” em *E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções*, 2009a, p. 81-99.

⁹⁹ A estória “A última chuva do prisioneiro” faz parte de *Contos do nascer da terra*, de 1997, sendo parte dos contos (sujeitos a alterações) publicados anteriormente em jornais e revistas, desde o início do ano de 1996, conforme nota explicativa da obra.

Antigamente, valia a pena ser preso. O cantinho da prisão nem era mau, comparado com o mundo que nos cabia, lá fora. Falo sério. Maioria do que aprendi foi na prisão. Ler, escrever: foi na prisão que me letrinei. Minha vida era uma roda-ronda entre roubo e grades. Me prendiam: era um consolo cheio de sossego. Lá fora ficava o mundo, mais suas doenças, suas nauseabundâncias.

Agora, o calabouço é um lugar definhado, de não valer as penas. Esse mundo torto já entrou na prisão. A cadeia se infernou, dá vontade só de escapar. Porque aqui dentro nos roubam mais que fora. Aqui somos roubados por polícia, roubados por ladrões. Já nem podemos estar livres na cadeia. Neste lugar nem os mortos estão seguros. Já perdi escolha, doutor: a prisão me mata, a cidade não me deixa viver. A feiúra deste mundo já não tem dentro nem fora.

Lhe explico, nos tintins. Na minha língua materna nem há palavra para dizer cadeia. Não tínhamos nem ideia de cadeia. Foram os portugueses que trouxeram. Coitados, trouxeram cadeias de tão longe, até dava pena elas ficarem vazias. (COUTO, 2006a:27-28)

O olhar do prisioneiro percorre o seu presente imediato, o tempo da infância e o passado recente, estabelecendo elos que mostrem ao “inventador de realidades” o seu gradativo apagamento como pessoa. Ele circulava entre a sua cultura e a do outro num constante vai e vem, sempre com a certeza do possível retorno: “Eu venho, volto e regresso” (COUTO, 2006a:28), até que gastou o tempo da vida e percebeu não ter para onde voltar. É a visão do homem local diante do estranho, pronto a receber o novo e buscar o entendimento, mas é também o olhar de quem constatou que esse estrangeiro não o via, apenas o agregava como um bem de menor valia.

Se, aparentemente, há um tom de ingenuidade de um menino que cresceu livre e se fez prisioneiro, há, também, uma insinuação irônica sobre a astúcia de quem finge submissão enquanto usufrui de alguma vantagem. O prisioneiro conta ao artesão da palavra como explicava a sua relação com a prisão:

Eu explicava assim para minha mãe, primeiras vezes que fui preso.
 – *Estou a ser preso, mamã, mas é só por respeito dos mezungos.*
 – *Respeito dos brancos?*
 – *Sim, mãe: é que eles, coitados, tiveram tanto trabalho... é feio a gente deixar estas cadeias assim, sem ninguém.* (COUTO, 2006a:28)

Mais adiante, já tendo desistido desse trânsito entre a ilusão e a realidade, ele relata:

E pelo pé de minha vontade retornei para a prisão. Dentro e fora, já eu era conhecido de todos, presos e guardas. Sou irmão legítimo dos que não têm família. Eles sempre me dedicaram amizades, autenticadas com provas. Me traziam revistas com fotografias de mulher branca. Eu antes me divertia com uma dessas fotografias, o corpo dessa mulher me era muito manual. Mas me cansei de imaginadelas. Ultimamente o que fazia? Punha a fotografia dessa mulher em cima do armário e lhe

rezava. Faz conta era Nossa Senhora dos Qualqueres. Eu ficava assim, joelhado, com vontade de pedir, o pedido me vinha à boca mas eu engolia como se fosse só saliva. E fiz tanto isso que me esqueceu todos os pedidos que eu queria comendar.

Vendi a revista aos pedaços, 500 cada foto, 1000 cada mama. Agora, deixei de pedir. Desisti. (COUTO, 2006a:29-30)

Ao declarar que desistiu, ele se refere ao mundo do colonizador que não tem espaço para o outro, que oferece referências instáveis em que tudo pode ser duplamente significado. Por isso a foto de uma mulher branca, numa revista pornográfica se transforma, ironicamente, em imagem sagrada, no seu “faz conta era Nossa Senhora dos Qualqueres”. As duas imagens sobrepostas são leituras do mundo do colonizador branco, incompreensível para a lógica africana, que tem nos símbolos as falas universais. Os deuses, sob esse aspecto, comunicam-se com o homem e este decifra a sua linguagem dinâmica, e não se coadunam com adoração, mas sim, com entendimentos interiores. A chuva é uma dessas falas divinas que ele busca recuperar quando diz:

[Desisti.] A única coisa que quero é chuva. Chover-me em cima de mim, molhar-me, charcoar-me.

Eu nasci na arrecadação da paisagem, num lugar bem desmapeado do mundo. Tudo em volta eram securas, poeiras e remoinhos. Chuva era sinal dos deuses, sua escassa e rara oferta. E quando me dispunha assim, todo eu nu, todo inteiramente descalço, parecia que os divinos destinavam toda aquela água só para mim. Eu tenho essa única saudade. Que caia um muitão de chuva, até chover dentro de mim, pingar-me os tectos da cabeça, me aguar o coração e eu sentir que Deus me está lavando das poeiras que a vida me sujou. E assim diluviado, eu escute, entre o ruído das gotas nos telhados, a voz de minha mãe me farolando:

– *Você vem, volta...* (COUTO, 2006a:30)

A chuva, no sentido africano, é vida, na realidade física e imaterial, no simbólico e na concretude das relações humanas. O homem e a natureza são partes de uma mesma criação divina e interagem numa idêntica dimensão; portanto, é o divino que rege a valoração de cada um, em suas respectivas totalidades. Essa compreensão nos remete aos dizeres de Mia Couto quanto à diferença do indivíduo e da pessoa. Na perspectiva, africana, prevalece a pessoa e, no sentido do colonizador branco, é o indivíduo que tem valor.

O prisioneiro da estória é um ser desvalorizado no microcosmo da cadeia, é apenas um registro burocrático numa sociedade que se vê como culturalmente mais evoluída; ao se estabelecer como narrador, recorrendo a alguém que exerce uma função de mais valia social, é um alguém “a caminho de ser pessoa”. O elo, que

mantém o vínculo entre o cosmo original e o presente diluto do narrador, é a presença constante da mãe, como marca de origem, sabedoria e proteção. Ela é uma voz no presente¹⁰⁰ distante (da sua infância à vida adulta) e no recente (passagem dela para outra vida). Sobre ela, o prisioneiro conta:

Minha mãe acenava, com reserva. Ela enchia o nariz de rapé, aspirava aquilo como se a narina fosse a boca da sua alma. Depois, espirrava, soltando distraídos demónios. E me avisava:

– *Só eu tenho medo é do tempo...*

– *Que tem o tempo?*

– *É que o tempo namora com ele próprio. Só finge que gosta de nós...*

– *Não entendo, mamã.*

– *É que, na cadeia, o tempo gosta de passear com modos de prostituta. Você que pensa que ainda não lhe deu nada mas já pagou a sua toda vida.*

– *Não se preocupa, mamã. Eu venho, volto e regresso.*

Ela deixava uma alegria espreitar na lágrima. Com as tais palavras eu lhe estava imitando quando ela, em minha pequenice, me dava instrução de regresso. Mais acontecia era quando chovia. Minha mãe me acorria, me sacudia, me suspendia.

– *Começou a chuva, filho, corre lá para fora!*

Era o contrário das restantes mães que chamavam seus meninos a recolher assim que tombavam as primeiras gotas. Fosse a que hora, mal chuviscava, ela me despertava, me despia e me empurrava para fora de casa. Minha mãe acreditava que a chuva é água de lavar alma. Nunca ela deve ser desperdiçada. [...] Me lembro de suas encomendações:

– *Vens, voltas e regressas. Ouviste?*

Nem sei quantas vezes entrei, voltei e regressei para o calabouço. Minha vida foi um ciclo de porta e tranca, céu e grade. Minha mãe morreu, durante esse entra-e-sai. Recebi notícia na prisão, no meio de um domingo. Escutávamos o relato de um futebol. Os outros se mantiveram, cativos do rádio. Só eu despeguei cabeça, levantei os olhos para o carcereiro. Pedi para sair. Não me autorizaram. Eu que fosse à capela da prisão, orasse ali por minha mãe. Mas o chefe da cadeia, sendo branco, não me podia entender. Eles se despedem dos mortos de modo diferente. Foi única vez que fugi da cadeia, foi essa. Eu queria comparecer na cerimónia de minha velha. Lá no cemitério da família ainda me pingou uma tristeza. Falei assim:

– *Viu, mãe? Eu disse que voltava...* (COUTO, 2006a:28-29)

A relação com a mãe é ininterrupta, está no cerne da sua existência. Ela é a voz interior com a qual ele dialoga permanentemente e, da sua sabedoria, o prisioneiro se nutre para buscar a liberdade na chuva. As palavras da mãe são a matéria que o narrador oferece ao “inventador de realidades” para que este constitua, na escrita, o conhecimento transmitido por aquela voz. O som lhe chega de um espaço interior, a infância, a que Mia Couto propõe ser uma janela: “[...] a infância não é apenas um

¹⁰⁰ Usamos o termo presente, considerando que não há demarcação entre passado, presente e futuro, o que possibilita um constante movimento entre os fatos, a cada vez que são retomados se revitalizam, são continuados.

estágio para a maturidade. É uma janela que, fechada ou aberta, permanece dentro de nós” (COUTO, 2009a:110). A constituição da chuva é a forma de (re)conquista daquela liberdade que fluía quando a chuva era “água de lavar a alma”.

A impossibilidade de usufruir, concretamente, dessa água, aqui também “abensonhada” (COUTO, 2003a), leva-o a recorrer a outra forma de criação: a escrita. O narrador, que se “letrinou na prisão”, conhece a “viagem por outras lógicas ou dimensões” (COUTO, 2005:110), o poder de quem domina o artesanato da palavra ou, conforme Mia, de quem tem o papel de “produzir pensamento”:

O escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento.

Mais do que isso, o escritor desafia os fundamentos do próprio pensamento. Ele vai mais longe do que desafiar os limites do politicamente correcto. Ele subverte os próprios critérios que definem o que é correcto, ele questiona os limites da razão.” (COUTO, 2005:63)

Como disse o narrador, de início, “pode ser loucura querer que chova dentro da prisão”, mas ele sabe que é possível “questionar os limites da razão”, porque ultrapassou o silenciamento¹⁰¹ quando aprendeu a dominar a palavra. Na escrita ou na leitura, ele percebeu que as palavras grafadas eram capazes de gerar pensamentos, sentimentos, ações, vidas em última instância. A escrita é, sob essa ótica, semelhante a própria chuva que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1996:236), ao descer do céu para a terra, simboliza também “a fertilidade do espírito, a luz, as influências espirituais”. É sob esse prisma que o escritor Mia Couto relaciona a leitura e a escrita, quando diz:

A imensa felicidade que a escrita me deu foi a de poder viajar por entre categorias existenciais. Na realidade, de pouco vale a leitura se ela não nos fizer transitar de vidas. De pouco vale escrever ou ler se não nos deixarmos dissolver por outras identidades e não reacordarmos em outros corpos, outras vozes.

A questão não é apenas do domínio de técnicas de decifração do alfabeto. Trata-se, sim, de possuímos instrumentos para sermos felizes. E o segredo é estar disponível para que outras lógicas nos habitem, é visitarmos e sermos visitados por outras sensibilidades. (COUTO, 2009a:106-107)

A tematização da escrita e da leitura, muito presente na contística miacoutiana, imbrica perspectivas do autor em relação a si mesmo, o que imprime à sua obra o

¹⁰¹ Referimo-nos à atitude colonialista de permitir o domínio da escrita no aspecto funcional apenas aos africanos que eram burocraticamente úteis na administração da colônia. O ideário colonial, português, cerceava o domínio da língua para impedir o seu uso como instrumento de expressão do pensamento, de reivindicação e/ou contestação do colonizado.

diálogo, particularmente entre o biólogo e o escritor, sobre o que ele afirma: “hoje não sei como poderia ser escritor caso eu não fosse biólogo. E vice-versa. Nenhuma das actividades me basta. O que me alimenta é o diálogo, a intersecção entre os dois saberes” (COUTO, 2009a:58). Essa percepção de que a literatura retrata o olhar de outros saberes, faz da obra e, particularmente, da contística de Mia Couto, uma estética muito particular, aberta a polifonia de todas as vozes, quer dos homens ou da natureza.

Em várias ocasiões, o escritor reitera que a biologia deu-lhe a oportunidade de conhecer a sua terra, de ouvir as vozes rurais e de aprender as falas dos que detém a sabedoria ancestral. Ao reunir essas aprendizagens à sua vivência urbana e a sua “vocalização divina da palavra” (COUTO, 2009a:16), Mia dá imagem e voz a personagens multifacetados que circulam entre tempos africanos e ocidentais, e que transitam entre os diversos micro universos moçambicanos. Assim, o escritor aprende a decifrar novos códigos, como ele próprio diz: “Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o seu mundo. Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto” (COUTO, 2009a:17).

Nesse encontro de saberes, situamos a mãe do narrador, com a sua percepção da passagem do tempo e da chuva que limpa, mas também com o conhecimento dos riscos da tempestade – ira divina –, da qual ela providenciava a proteção. Relembra a personagem do prisioneiro: “Disso me lembro, a chuva tintilando, eu tiritando. E, em minhas mãos, as folhas do kwangula tilo, essa plantinha que nos protege dos trovões, impedindo que o peito nos rebente” (COUTO, 2006a:29). Dessa “janela”, o condenado (re)toma a proteção para a passagem ao mundo dos mortos, onde a mãe espera o seu regresso. Ele encerra a sua estória dizendo:

E agora que estou falando, imagine, doutor, estou já sentindo em meus braços o doce roçar das folhinhas da planta que me protege do rebrantar do peito, logo hoje que é véspera de eu ser sentenciado no suspenso da corda. Como se essa corda me conduzisse para onde minha mãe me espera, sentada na berma de um chuveiro. Como se esse nó de força fosse o meu cordão desumbilical.
Me invente uma última chuvinha, doutor... (COUTO, 2006a:30)

O homem urbano descaracterizado pela deterioração do seu entorno retoma o fluxo de suas origens resgatando as palavras da mãe, ecos de um mundo simbólico, tradutoras da cosmogonia rural africana. O tempo registrado no calendário ocidental continuará na sua contagem social (racional), mas o prisioneiro irá para outra contagem, a espiritual, preenchendo outro registro, o da circularidade do tempo africano. O choro e a chuva advindos da proteção materna e a sua busca de uma nova

existência, livre das mazelas e as decomposições do mundo dos brancos, se completam na idéia de harmonia sem limites entre vivos e mortos e entre homens e natureza. A água é assim dinamizada, no sentido proposto por Bachelard (2002:1-11), como um “embrião” que impulsiona a vida, como a conquista da liberdade; ela ultrapassa o tempo fracionado e se mostra que ambos são inesgotáveis. Nenhum deles é destrutível, podem mudar a forma mas não se alteram na essência.

Ao início da estória, o narrador oferece dinheiro em troca da chuva e explica a um desconhecido suas necessidades, fala na língua dos brancos, e, ao final, convida o interlocutor a “imaginar” o que está sentindo. A aproximação entre ambos ocorre no fluir dos sentimentos do prisioneiro, na sua progressiva recuperação dos sentidos alocados na infância e na transposição do significado do cumprimento da sentença que ele traduz como seu “cordão desumbilical”. A palavra do prisioneiro, enquanto narrador, constitui simbolicamente a chuva e, com ela, o tempo universal (a duração infinita) preponderou sobre o tempo cronológico (o datável).

À semelhança da história do escritor Ken Saro-Wiwa, a estória da personagem miacoutiana fez da palavra a geratriz da liberdade, ultrapassando valores materiais, contagens artificiais de tempo e espaços criados artificialmente.

3.4 O RIO E O TEMPO DA MEMÓRIA RECENTE

*Semente de toda a semente,
em palavra desaguei,
para sempre rio em busca de uma outra margem.¹⁰²*

3.4.1 “Rosita”

Rosita, primeiramente, é uma imagem. Imagem fotográfica, televisiva, moçambicana. Foi notícia que percorreu o mundo e, hoje, ultrapassou a História e tornou-se ficção. A imagem data de 2000, ano de uma das mais catastróficas enchentes ocorridas em Moçambique; que ainda é facilmente lembrada pela geração que teve acesso às notícias da época e que pode ser acessada por todos na internet.

¹⁰² Fragmento do poema “Dilúvio”, de Mia Couto, publicado em *Tradutor de chuvas* (2011:49-50).

Muitos, ao redor do mundo, só souberam da existência de Moçambique porque as imagens da catástrofe tornaram real um universo africano, até então, pouco conhecido.

A imagem de Rosita imprime Moçambique numa memória coletiva. A primeira “impressão”, interna, acontece com as reportagens jornalísticas sobre as enchentes; e, a elas, segue-se o noticiário internacional. A transposição para o registro literário ocorre com uma crônica de Mia Couto: “Rosita”, publicada em 05 de março de 2000, no jornal *O Público* de Lisboa¹⁰³. O aparecimento da estória como um conto se dá em 2001, em *Na berma de nenhuma estrada*. Assim, Rosita torna-se, em definitivo, uma personagem da literatura. Em nota de rodapé do conto, o próprio autor esclarece:

Escrevi esta estória com base em depoimentos que recolhi durante as cheias do rio Limpopo, em Março de 2000. Rosita é uma menina que, realmente, nasceu numa árvore. A sua mãe havia-se refugiado nesse que era o único ponto alto na paisagem inundada. (COUTO, 2003b:179)

Os depoimentos citados por Mia Couto são as vozes dos seres comuns que povoam o universo do escritor, aqueles a quem ouve e/ou de quem ouve falar, os que são apenas citados nas vozes alheias e, muitas vezes, silenciados e/ou silenciosos. Dessas vozes anônimas, o autor alimenta suas estórias, como ele próprio tem reiterado, ao falar da sua escrita. Uma delas é o narrador autodiegético, que conta, em primeira pessoa, a história de sobrevivência de um homem rural, moçambicano, num mundo de guerras e de enchentes.

Essa narrativa é uma constituição de imagem através da palavra. O protagonista relata o que lhe ocorreu na enchente, quando o rio se fez mar e submergiu a sua terra (COUTO, 2003b:180), roubando-lhe o pouco que tinha, material e afetivamente, tendo ele sobrevivido sobre um telhado. Como num filme fotográfico, são impressas no papel as cenas de um relato ficcional. A proximidade temporal do conto com fatos ocorridos num espaço reconhecível, a inserção de um fato verdadeiro na ficção e a semelhança dos acontecimentos contados pelo narrador com os vividos por um imenso número de pessoas – na enchente moçambicana de 2000 –, leva-nos a ponderar sobre a existência de duas escritas paralelas. Uma seria visível na forma

¹⁰³ A informação consta no texto “Mia Couto: ‘E a incurável doença de sonhar’” (SECCO, 2006:289) que reproduz um trecho da crônica citada. O jornal *O Público* anuncia a publicação de sua versão *online* a partir das edições de 22 de setembro de 1995, mas só foi possível acessar as edições de 2001 em diante. Na impossibilidade de reprodução integral, consta em nossos anexos o trecho parcial da crônica.

de conto e a outra, subjacente, poderia ser uma crônica, ou, em outras palavras, o registro no negativo do referido filme.

Enquanto escritor, Mia Couto assina a criação literária, mas é o cidadão que capta a imagem a ser retratada, com a sensibilidade do homem que acompanha o desenrolar das histórias verdadeiras do cotidiano. Retomando Podemos dizer que “Rosita” é um momento de interação entre António Emílio Leite Couto e Mia Couto; este último, o que constrói o texto com os “sons, cheiros, cores, sabores e saberes africanos”, imprime, na sua escrita, as lágrimas do primeiro. A conexão entre ambos parece-nos estabelecida no texto intitulado “Colheita perdida”, publicado na coluna “a opinião de: Mia Couto” no jornal *Metical*¹⁰⁴ de Maputo, em primeiro de março de 2000, do qual transcrevemos um trecho:

Olhando os lugares onde estive há menos de um mês, agora completamente submersos, me vem um sentimento que já não é só tristeza. Um enorme cansaço. Uma desistência da alma, dentro de mim. A mágoa profunda de ver perdida a colheita de esperança que os moçambicanos semearam depois da guerra.

Esta gente - aos milhares - que espera em cima do último telhado está desenhando outros deuses: Os helicópteros que descem dos céus para os salvar. Vejo as imagens na televisão e não tenho outra defesa contra a lágrima. Como uma erva já sem raiz (sic), a mãe com seu filho nas costas vai subindo nos céus. Aos poucos é engolida pela barriga da máquina voadora. Lá em baixo, tudo é rio, torrente e lama. A morte servindo-se dos mesmos materiais da vida. (COUTO, 2000a:3)

Ao início, a imagem de Rosita tem uma configuração simbólica, mas, por outro lado, temos a imagem fotográfica real, de Sofia Pedro segurando no colo sua recém-nascida embrulhada numa capulana¹⁰⁵. Essa foto, ampla e reiteradamente divulgada mundo afora, tornou-se uma referência visual de uma catástrofe, uma tradução concreta dos problemas de uma nação africana, e do continente por extensão. A

¹⁰⁴ Jornal fundado e dirigido pelo jornalista Carlos Cardoso, autor de investigações e denúncias públicas sobre corrupção, crime organizado (drogas e lavagem de dinheiro), especulação imobiliária e enriquecimento repentino de dirigentes políticos em Moçambique, e que foi assassinado em 22 de novembro de 2001, ao sair da sede do jornal, em Maputo. Mia Couto é autor da mensagem lida nos funerais do jornalista de quem era amigo. Em 2001, dedica-lhe o livro *Na berma de nenhuma estrada* (“Ao Carlos Cardoso que me enviou o poder da verdade contra a mentira dos poderosos”) e, em novembro de 2002, faz a apresentação da versão online do *Metical*. Já, em julho de 2002, no seu discurso na cerimônia de premiação dos “12 melhores romances de África”, em Cape Town, refere-se a ele como um herói moçambicano (ao lado de Eduardo Mondlane e Samora Machel), o que é publicado, em 2005, no livro *Pensatempos: textos de opinião*, sob o título “Que África escreve o autor africano?” (COUTO, 2005:63); da mesma obra consta o texto “Não bastam palavras” (COUTO, 2005:97-100) correspondente à mensagem dos funerais do jornalista. Em 2008, cita-o na conferência de abertura do *Encontro sobre pessoa humana*, no Millenium BIM, Maputo, publicada sob o título “O planeta das peúgas rotas” em *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções* (COUTO, 2009a:81-99).

¹⁰⁵ Uma reprodução dessa fotografia consta no Anexo I, deste trabalho.

materialidade desse registro possibilitou, não só a articulação simbólica, mas fomentou (re)ações materiais, instigando a solidariedade em diversos países. A esse respeito encontramos, exemplarmente, duas intervenções de Mia Couto:

Conto-vos agora um pequeno episódio, real [...]. Estávamos em plenas cheias, as grandes inundações de 2000, quando fomos descobertos pelas cadeias internacionais de televisão (é incrível como apenas a desgraça converte os pobres num assunto). Nessa altura, o Hotel Polana converteu-se subitamente num centro mundial de telecomunicações, uma base de operações da BBC, CNN e outras estações em disputa pela tragédia. [...]

Nesses dias fomos o centro do universo. Para muitos neste mundo que se quer aldeia global, o nome e o rosto de Moçambique faziam estréia. Não era apenas a Rosita que nascia em inéditas condições (em cima de uma árvore). Para uma larga faixa de telespectadores por esse imenso mundo, acontecia o nascimento da nossa própria imagem enquanto país.¹⁰⁶ (COUTO, 2005:68)

Há cinco anos atrás, os rios de Moçambique incharam e, num impulso de fúria, levaram vidas, lavaram terras, semeando morte e destruição. Há mais de um século que os nossos rios não transbordavam assim. Fonte inesgotável de vida, a água mostrou que pode semear o luto. O mundo inteiro se chocou, atônito, perante as imagens da teimosa força dos vivos, da mão do Homem estendendo-se solidária, perfazendo a maior das pontes, essa que une o desespero à esperança. Chegou, sobretudo, a imagem da menina nascendo em cima da árvore, testemunha da vontade indomável de, mesmo no meio da vertigem apocalíptica, nascermos todos numa outra vida.

Os moçambicanos conhecem a dor de tudo perder. Porém, mais do que a dor, nós conhecemos o doce conforto da solidariedade dos outros. De todos os continentes nos chegou o pão, a água, o medicamento, os materiais para tudo recomeçarmos. Com esses sinais de afecto fizemos sempre do sofrimento uma força para refazermos a esperança.¹⁰⁷ (COUTO, 2005:101)

O escritor fala do nome e do rosto de Moçambique nascendo com Rosita, e temos a percepção da dor presente naquelas águas, apocalípticas, que devastaram parte de um continente, pois outros países também foram afetados na ocasião. As enchentes são cíclicas naquela área, assim como tufões que atingem a costa do Oceano Índico potencializando os efeitos das inundações. Todavia, sempre que a natureza destrói, ela própria convida a recomeçar, revitalizando a terra ressequida. O homem local, submetido às intempéries e catástrofes, supera os desígnios divinos e desmandos humanos e é dele, em essência, a fotografia com a imagem de Rosita.

¹⁰⁶ Trecho da palestra na Conferência das Telecomunicações de Moçambique (TDM) sobre “Globalização da Tecnologia num Mundo Informatizado”, ocorrida em abril de 2001, em Maputo, Moçambique. Publicado em COUTO, 2005:65-73, sob o título “A mosca ou a aranha?”.

¹⁰⁷ Parte do “Texto do abaixo-assinado da sociedade civil para o secretário-geral das Nações Unidas, Janeiro de 2005”, publicado em COUTO, 2005:101-102, sob o título “Um abraço solidário de Moçambique”. À época ocupava o cargo mencionado Kofi Annan, representante de Gana. O texto reporta ao *tsunami* de 26 de dezembro de 2004.

A leitura de imagem é uma possibilidade aventada por Mia Couto, num texto¹⁰⁸ em que comenta o trabalho, e discorre sobre o papel dos fotógrafos na África – os “imaginógrafos” –, na sua denominação. Destacamos dois recortes, que sincronizam com o que entendemos seja um significado do registro fotográfico de Rosita:

Eu não apenas *vejo*. Eu *ouço* a fotografia. O contacto visual acorda em mim sons que deveriam ter rodeado o momento fixado em imagem. Apto apenas para inscrever a imagem, o papel não foi capaz de expulsar as vozes. Vitória do mundo da oralidade ainda dominante em África: **a mancha gráfica sujeita-se ao poder do verbo**. A imagem é tanto mais bela quanto ela for auditiva, evocando sonoridades do momento. A escrita (e **a foto enquanto um modo de escrita**) é vencida por outra lógica. Neste jogo de miragens e ilusões, África desnuda-se para melhor se ocultar. Aqueles que acreditam ter focado essências apenas tocaram aparências em movimento.

.....
O nomes que assinam estas fotos revelam uma África que os africanos, a um tempo, reconhecem e desconhecem. Estão aqui retratos do Homem experimentando os limites da sua condição humana, estão aqui as fundas mutilações causadas pela guerra, pela fome, pela doença. Mas esses flagrantes de miséria não apelam para a comiserção. Paíra em todas estas imagens **uma outra dimensão**, a epopeia de povos que se descobrem em estado de adolescência. Como designar, então, a profissão destes caçadores de fascínio? Fotógrafo é um termo que não basta. Melhor seria chamá-los de imaginógrafos. Com eles todos sangramos da mesma ferida, todos reacendemos igual esperança, todos ousamos de novo assaltar o futuro. Eles manejeram o **poder mágico da imagem: desocultar os múltiplos sentidos do acontecido, libertar o tudo que poderia ter sido naquilo que simplesmente foi**. (COUTO, 2005:75,83, em itálico grifos do autor, em negrito grifos nossos)

A história do nascimento de Rosita, por sua vez, pode ser lida como uma metáfora da força, da resistência e da capacidade de (re)nascido do homem moçambicano. Realidade e ficção dialogam por todo o texto no dito e no não-dito, no escrito e nas entrelinhas, naquilo a que Maria Fernanda Afonso (2004:366) chamou de “uma maneira fora do comum de olhar o mundo, de sonhar a realidade, de lhe proporcionar um tratamento que a transfigura”. É o que encontramos em Bachelard (2001:6), na assertiva: “No reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência”.

O narrador-protagonista e o seu “velho companheiro” (COUTO, 2003b:179) – o boi Makalatani –, as vozes sem nome dos que avisam sobre a enchente e dos seus “colegas de viagem” (COUTO, 2003b:183) – resgatados como ele –, o soldado sul-africano “que não falava português” (COUTO, 2003b:182) e Sofia Pedro que lhe

¹⁰⁸ “Publicado em ‘Semanal, Única – Reportaje’, El País, Janeiro de 2003”, conforme indicação na obra *Pensatempos*: textos de opinião, sob o título “As vozes da foto”, p. 75-83, constante em nossas referências.

apresenta Rosita – a “menina mais recente que um orvalho” (COUTO, 2003b:183) – são personagens do tempo real “transfiguradas” para o tempo da memória. Nesse sentido, acompanhamos a proposição de Fernanda Cavacas (2006:69-70) de que Mia Couto, ao recorrer aos elementos presentes na cultura moçambicana, procura “transmitir a constância, a unidade e o reconhecimento característico da identidade numa intenção didáctica, iniciática e simbólica evidente” e, desse modo, contribui “para a *memória em construção*, memória comum que respeite o chão dos antepassados, o solo sagrado da pátria moçambicana” (grifos da autora).

A estória inicia com um narrador-protagonista, sem nome, contando o que se passou com ele há cinco dias, quando foi visitado por pessoas que alertavam sobre a grande enchente que chegaria brevemente. Esse homem, cujo patrimônio é a casa e algumas cabras e a riqueza maior é um boi, companheiro suave e fiel, recusa-se a acreditar que a natureza destruirá o pouco que lhe sobrou dos anos de guerra e de seca. Conhece o rio e a chuva, mas desconhece as ciências da hidrologia e da hidrometria, da climatologia e meteorologia.

Esse narrador sabe dos horrores cometidos pelos homens com suas lutas sangrentas, que destruíram famílias, aldeias, animais e plantações. Conhece as medidas do céu com suas águas abençoadas fertilizando a terra moribunda e ressequida, nos desígnios divinos. Entende as rezas e cerimônias que pedem e agradecem a cada recomeço, mas não entende as previsões que falam numa linguagem distanciada da sua compreensão. Diz ele: “Disseram que o rio ia enlouquecer. Que eu não sabia mas este rio¹⁰⁹ ligava com outro e esse outro¹¹⁰, por sua vez, se ligara à parte do céu onde os deuses guardam toda a chuva” (COUTO, 2003b:179). Mais adiante continua: “Mais uma vez, os avisos para sairmos. Outra vez deslocados? Esses que agora nos alarmavam sabiam, com tamanha certeza, dos futuros? Um pobre abandona, ligeiro, a sua pobreza?” (COUTO, 2003b:180).

O rio do narrador e o rio dos que “alarmavam” não dialogavam, não eram compatíveis, não podiam falar a mesma língua; os sinais que eles emitiam não tinham a mesma codificação. Mia Couto, em uma conferência¹¹¹ no Ciclo *Biologia na noite*, na

¹⁰⁹ O rio referido pela personagem é o rio Limpopo, que atinge o seu pico de cheia em 26 de fevereiro de 2000; os alertas de evacuação são renovados. Dados mais precisos sobre as ocorrências à época constam nas notas de rodapé do conto, Anexo G.

¹¹⁰ A fala do narrador refere-se à rede de comunicação entre vários rios e afluentes, no caso a bacia hidrográfica do rio Limpopo que abrange cerca de 415.000 km². Outras informações pertinentes, constam em nota de rodapé do conto, Anexo G.

¹¹¹ O texto, na íntegra, está publicado sob o título “Rios, cobras e camisas de dormir” em *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, p. 61-63, constante em nossa referências.

Universidade de Aveiro, Portugal, em 2006, ao falar sobre o rio, estabelece um enfoque que pode conter códigos comuns a ambas as falas:

Acreditamos que todos sabemos o que é um rio. No entanto, essa definição é quase sempre redutora e falsa. Nenhum rio é apenas um curso de água, esgotável sob o prisma da hidrologia. Um rio é uma entidade vasta e múltipla. Compreende as margens, as áreas de inundação, as zonas de captação, a flora, a fauna, as relações ecológicas, os espíritos, as lendas, as histórias. É uma rede de entidades vivas, um assunto mais de Biologia que de Engenharia. Habitados a olhar as coisas como engenhos, esquecemos que estamos perante um organismo que nasce, respira e vive de trocas com a vizinhança. (COUTO, 2009a:55)

Esse homem marcado pelos anos de perdas e fugas, de regressos e recomeços, só encontra no velho e bondoso Makalatani uma criatura com quem dialogar. Em culturas rurais moçambicanas, como em outras regiões da África, os animais ultrapassam o sentido ocidental de utilidade e fazem parte de um todo chamado simplesmente de natureza, onde o homem também se inclui. Não há diferença entre natureza e cultura, nem mesmo uma palavra específica para designar esta última, tudo o que existe, na terra, na água e no céu, está contido na primeira. À semelhança do que expõem Chevalier e Gheerbrant (1996:137) sobre a simbologia do boi, Makalatani assume o significado de “bondade”, “calma” e “força pacífica”:

Falei com Makalatani enquanto ele comia, tranquilo. Decidimos os dois esperar. Não podia ser: já na guerra nos havíamos separado. Ambos perdêramos tudo, há tão pouco tempo. Quantas vezes podemos perder tudo na vida? Fazia nem dez anos que fugíramos dos tiros, cada qual para sua sobrevivência. O meu companheiro, o velho Makalatani, onde ele se metera nesses anos de guerra? Acreditei que não tivesse sobrevivido. Mas quando regresssei a Chokwé¹¹², lá estava ele me esperando. Fiel, no lugar onde nos separáramos. A violência não o tinha azedado. Todo ele se mantinha na mesma doçura, disposto a recomeçar, sendo sempre o pouco contra o nada. (COUTO, 2003b:179-180)

O protagonista e o boi permanecem em sua casa, assim como muitos vizinhos, e a previsão se concretiza quando percebem amedrontados que “o céu ganhou cor de terra, lembrando cuspes do diabo. As nuvens pesavam como se feitas de lama. Em tais densidades, o céu deixava de ser morado por aves” (COUTO, 2003b:180). Já não há mais tempo de fuga, e a chuva, fonte de bênçãos divinas, se torna destruidora,

¹¹² Distrito da província de Gaza. Dados complementares se encontram em nota de rodapé de “Rosita”, Anexo G.

apocalíptica; o rio “caligrafia da água”, “liquefaz a carne térrea da África” e o “continente se oceanifica” (COUTO, 2003c:77-78). Prossegue o narrador:

E, logo, vieram as chuvas, cascadeando a terra. Águas imensas, demoradas, cada gota grávida e ávida. Em todo o lado nasciam veias, todo o recanto se convertia em afluente. E o rio inchou, transbordou até cobrir a imensidão.

Na primeira madrugada, a chuva já tinha desossado a estrada, engolido a ponte, mastigado os campos. Deus perdera mão nas águas. A tristeza sorriu, dentro: sempre eu quis ver o mar. Agora, o mar me veio ver a mim. (COUTO, 2003b:180)

Nesse ínterim, o único ser tranqüilo era Makalatani, que pastava “alheio à chuva e aos presságios” (COUTO, 2003b:180), enquanto seu dono “olhava o tempo, farejava o rio” (COUTO, 2003b:180). A chuva e o rio continuam seu percurso teofânico e o homem amedrontado, sabedor da natureza dos rios e decifrador do recado das nuvens, traz da memória recente as imagens que espelham o devir:

Olhava o tempo, farejava o rio. Conhecia suas parecenças – tempo e água. Ambos me levaram filhos, sonhos, riquezas. Já sentei na margem do tempo. Parei minha vida ali, deitado na berma. Descobri depois que não há margem. Tudo é correnteza, a margem só na aparência está parada. Essa corrente do tempo foi quem levou minha mulher, meus filhos, tudo. (COUTO, 2003b:180-181)

Na noite seguinte a inexorável subida das águas obriga todos a buscarem refúgio em qualquer local elevado. Tudo em volta desaparece carregado pela correnteza. Conta-nos o narrador-personagem:

Escalei a árvore, subi o telhado no armazém. Makalatani subiu comigo. Ele parecia tonto, desequilibrista. Depois, se deitou, como se nada mais houvesse.

Olhei mais longe, para as vizinhanças, não vi senão água. E pensei na vizinha Sofia Pedro. Ela estava grávida, bem no final do prazo. Teria conseguido escapar? Gritei por seu nome. O barulho das águas me apagou. Só Makalatani me olhava, com aqueles olhos de mulher desnudada. Eu ia perdendo natureza para pessoa. Minha pele já estava cozida, engrutadinha. Não tardaria que eu vertesse em peixe, todo coberto de escamas. (COUTO, 2003b:181)

Ilhados, na sua solitária resistência, o narrador e o seu boi, (re)significado, bebem “água doente” para sobreviver, até que o imenso rio mostra “bois e homens flutuando, inchados, na corrente” (COUTO, 2003b:181). O protagonista, dividido entre resistir ou se abandonar na correnteza, conversa com o companheiro que vê ao seu lado, “tão suave, sabedor da espera” (COUTO, 2003b:182). Amparado pela

tranqüilidade do velho Makalatani rejeita o líquido que “contamina as entranhas” e transporta a morte que, nas suas palavras “é um outro rio: de uma vez em quando, ela salta a margem e nos inunda com tamanho de um oceano” (COUTO, 2003b:181). Seus dedos sangram no esforço de se agarram às tábuas, delira “devido das fomes” e “assiste o seu próprio falecimento” (COUTO, 2003b:182).

As palavras do narrador vão compondo dois quadros, o que ele, no seu delírio, vê; e o outro, que a razão nos leva a visualizar. O boi não poderia estar ali, não subiria na árvore ou no telhado, mas sabemos que há uma presença de Makalatani, já que ele é o fundamento da resistência do seu dono, como o próprio reconhece ao dizer que o animal lhe “emprestava sobrevivências” (COUTO, 2003b:182). Subjacente à narrativa, imagens de outras catástrofes presentes em nossa memória vão se agregando àquelas constituídas pelo texto ficcional. Na continuidade da narrativa, o protagonista relata o seu resgate:

No quarto dia, eu já nem acertava em nenhuma visão. Tudo se desfocava. Foi então que escutei uma nuvem que baixava, ruidosa. Era uma nuvem a motor. Ficou em cima, rodopiando como uma águia. Desceu um anjo branco dessa nuvem, me segurou. Eu já me aceitava a tudo. Menos deixar o meu companheiro para trás.

.....
O homem me gritou. O barulho, o salpicar da água, tudo aquilo, de repente, me acordou. O anjo era, afinal, um soldado sul-africano que me abria os braços, suspenso numa corda. A nuvem era um helicóptero que ventoinhava em cima do armazém onde nos abrigávamos. (COUTO, 2003b:182)

A partir daí se estabelece, na ficção, um diálogo entre o real e o onírico, e o “anjo branco” se transforma num soldado sul-africano que só fala uma língua de “ordens, obediências despachadas” (COUTO, 2003b:182) e não entende as falas do protagonista. Para desespero do seu dono, que se recusa a ser salvo sem a sua única riqueza, o boi que “desviou a cabeça, medroso das alturas” e “teimoso, quadrupetou-se” (COUTO, 2003b:182-183) não é levado para o helicóptero. Ao encontrar seus vizinhos já resgatados, ele dá vazão a sua revolta por ter sido salvo “contra sua vontade”:

– *Viram, compadres? Fui obrigado a deixar meu boi em cima do telhado.*

– *Que boi?* – perguntaram.

– *Meu boizão, chamado Makalatani, por baptismo que lhe dei.*

Mas os outros, salvados como eu, se espantaram. Não havia nenhum boi junto de mim. E um outro até se adiantou: ele vira, arrastada pela torrente, a minha chifraria. Assistira àquilo há mais de dois dias. O animal já devia estar padecendo de pouca vida, se via um só chifre

apontando os céus. Afinal nunca houvera um boi no meu telhado, eu devia estar delirado, motivo das águas sujas que bebera. (COUTO, 2003b:183)

As informações dos seus pares trazem o narrador de volta à realidade, sozinho “sem companhia para recomeçar a vida” (COUTO, 2003b:182) fica “calado como um órfão” olhando os “colegas de viagem” que, como ele, “pingavam: água, medo e espanto” (COUTO, 2003b:183). Esse homem sobreviveu à guerra e a seca prolongadas, recomeçou com a “chuva abensonhada”, como lembra Carmem Lucia Secco (2006:289), e agora está novamente “na berma de nenhuma estrada”. Mas, é exatamente na “maldição das águas” como refere a autora que o protagonista vai encontrar o sinal da vida que supera a morte. Ali, resgatada como ele, reconhece Sofia Pedro, a vizinha que perdera em meio ao “barulho das águas” e é sob o ruído dos motores do helicóptero que a ouve dizer: “– *É Rosita, essa é minha Rosita.*” (COUTO, 2003b:184).

Entre o medo, a solidão, a fome, a sede, o cansaço e a dor, há uma menina, embrulhada numa capulana, “ninhada em cima da árvore” (COUTO, 2003b:183), cuja visão traz a vida de volta aos olhos “desfocados” do narrador-protagonista, como ele nos conta, ao final da estória:

Calei-me com meus botões. Olhei a criança, meus olhos se acertaram. A menina parecia chorar. Mas não se escutava, tudo era abafado pelos motores. Sofia Pedro pegou na menina e a colocou junto ao peito. A voz estreitinha de Rosita foi crescendo, sobrepondo-se aos motores do helicóptero. Tudo se amaciou dentro de mim, uma inundação me afogando o coração. E, de novo, me vi em nuvem, flutuando como um navio. Eu viajava, junto com os meus, para esses nunca vistos campos onde meu boi pastava o matinal cacimbo. Sim, nesse destino haveria terra. De novo, o infinito território da vida. E Rosita já nascia em mim. (COUTO, 2003b:184)

O final da narração é um início, um recomeço. O protagonista encontra na imagem daquela menina a vida que surge da morte. Sofia Pedro venceu a fome, a sede, a correnteza destruidora das águas lamacentas e trouxe ao mundo uma nova vida: Rosita, o início de um ser. Mas Sofia Pedro é também um recomeço, é mulher sem posses materiais que vai voltar para a sua terra quando as águas se forem, e vai criar seus filhos: ela é, pois, o símbolo do eterno recomeço.

Pensamos, desse modo, em futuro como o Ocidente conceitua, mas devemos considerar que ele inexistente para muitas culturas africanas, onde não há fronteiras entre os tempos, porém, um contínuo movimento da vida, um só percurso que obedece às leis celestes, onde deuses e antepassados comungam com os homens uma mesma

dimensão. Assim, se os mortos se comunicam é natural e, portanto, é parte do agora; eles não estão num passado porque já viveram, estão no presente porque fazem parte do todo ininterrupto. Na natureza isso também ocorre, os ciclos se alternam sem divisões, tudo se modifica constantemente, do mesmo modo que a água que ora é a fecundidade e ora é a destruição.

O conto situa um tempo marcado no passado imediato do narrador. Os dias e as noites, comuns a todas as culturas, aqui não estão ligados a idéia de datação, mas às ocorrências da natureza. Para as personagens, a alternância de dia e noite não é parâmetro de passado ou futuro, é um decorrer de ciclos; o fato é concreto, e a origem pertence ao domínio mítico, como circunstâncias da Criação. Se à escuridão sucede a luz, à tormenta segue a estiagem, nenhuma existe sem a outra, são complementares. A água inscreve-se como fundamento indiscutível da mesma Criação, não se sujeita a classificações humanas, é desígnio divino.

A imagem de Rosita estabelece um registro na memória do protagonista quando ele vê o nascimento da menina, como seqüência da morte – com quem ele estivera todos aqueles dias. Na simbologia, como indicam Chevalier e Gheerbrant (1996:640), uma das possibilidades da noite é ser o “tempo das gestações e das germinações”, onde se “fermenta o vir a ser” e ocorre a “preparação do dia, de onde brotará a luz”. Nesse sentido, água e terra também perpetuam a complementaridade, e o narrador renasce quando da água mortal surge a menina, que lhe devolve o sonho: o “destino onde haveria terra”. A menina é assim imagem da vida constituída pelas palavras da personagem da ficção e, paralelamente, quando é transposta para a realidade pela imagem fotográfica.

“Rosita”, em nossa análise, traz a constituição da memória num tempo presencial, através da passagem da água pelo discurso narrativo, que, por sua vez, é constituído a partir de uma memória real de um tempo destacável – o da grande enchente; a época será resgatada pelos acontecimentos e não pelo dia/mês/ano em que ocorreu. O ano de 2000 é o marco da enchente e da menina da foto, e é também o tempo das palavras do contador da estória. Ficção e realidade partilham dos mesmos eventos e de imagens semelhantes, mas as registram de modos diferentes.

Mia Couto afirma que a verdade e a liberdade são compromissos do escritor e que este usa uma inverdade, a literatura, para produzir pensamento (COUTO, 2005:59,63) e, ao discorrer sobre a importância de elaborar uma ficção associada aos problemas sociais, propõe que não há uma fronteira claramente definida entre o que é real e o que é ficcional (COUTO, 2009c). Consideramos que este conto é um exemplo

dessa “fronteira mal desenhada” que permite a imbricação de realidade e ficção através da constituição de imagens de uma memória posterior.

3.4.2 “A morte, o tempo e o velho”

A última estória de nossa análise retoma a circularidade contínua da linha temporal, de passado, presente e futuro, agora na perspectiva de um velho. A personagem expressa o seu interior e promove, a partir da sua cultura, uma “viagem” por questões de amplitude universal. O velho não é apenas um “indivíduo” (moçambicano, africano), é sim o que Mia Couto designa como “pessoa” (2009a:88). A história nos é contada por um narrador heterodiegético que permite que o velho, personagem-protagonista, tenha direito à voz, e traduza a história do Homem onde quer que se encontre. A morte e o tempo, com os quais ele interage, são preocupações em todas as culturas, são presenças permanentes em todas as civilizações humanas.

A personagem extrai do seu imaginário as palavras que o significam e oportuniza, com elas, a passagem por outros entendimentos, oriundos de todo e qualquer arcabouço que tenha o ouvinte/leitor de sua estória. O velho homem - no discurso direto – relata o que vivencia numa contínua interação entre o interior de seus sentimentos e a passagem do tempo mítico (exterior), que é retomada constantemente pelas marcações humanas; neste caso, a morte. A velhice é a marca identitária humana, e a morte é a passagem para a eternidade mítica, onde as origens são sempre presenciais.

O título expõe, sinteticamente, as idéias que serão encadeadas na narrativa, apresentando os elementos que irão compor as características básicas do texto e das personagens que o estruturam. A estória tem uma finalidade de transmissão, tanto de uma idéia geral, quanto dos sentidos individuais, que significarão as palavras escritas e as subjacentes, preenchíveis nas entrelinhas.

O conto inicia com o velho se indagando sobre a validade do viver uma vez que não mais se lembrava da vida que tivera. Na memória nada mais tinha, mas permaneciam-lhe presentes as ausências do que não possuía. Frente a tais constatações, a morte surge como consolo e solução. Já no primeiro parágrafo, temos, as inquietações da personagem:

O homem se via envelhecer, sem protesto contra o tempo. Ansiava, sim, que a morte chegasse. Que chegasse tão sorradeira e morna como lhe surgiram as mulheres da sua vida. Nessa espera não havia amargura. Ele se perguntava: de que valia ter vivido tão bons momentos se já não se lembrava deles, nem a memória de sua existência lhe pertencia? Em hora de balanço: nunca tivera do que fosse dono, nunca houve de quem fosse cativo. Só ele teve o que não tinha posse: saudade, fome, amores. (COUTO, 2003b:63)

O velho questiona a ausência das lembranças, embora saiba que elas estão em algum lugar de si mesmo, que existem mesmo que não as possa reter, senti-las como parte ativa de seu momento presente, o que corresponde à idéia de atualização desenvolvida por Bergson:

A lembrança de uma sensação é uma coisa capaz de *sugerir* essa sensação, ou seja, de fazê-la renascer, fraca primeiramente, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa mais nela. Mas a lembrança é diferente do estado que sugere e é precisamente porque a sentimos por trás da alucinação provocada, que localizamos no passado a causa do que sentimos. A sensação, com efeito, é essencialmente atual e presente; mas a lembrança, que a sugere do fundo do inconsciente de onde ela mal emerge, apresenta-se com esse poder *sui generis* de sugestão que é a marca do que não existe mais, do que ainda quer ser. [...] Em nenhum grau, porém, a sugestão é o que ela sugere, a lembrança pura de uma sensação ou de uma percepção não é, em nenhum grau, a sensação ou a percepção elas mesmas. (BERGSON, 2006:51, grifo do autor)

A personagem do velho, no seu findar cronológico, está em busca do resgate das situações vividas, perseguindo os sentimentos ocultos pela passagem do tempo. Neste processo, começa a elaborar imagens que acredita serem verdadeiras, retratos do que experenciou. Isso nos leva de volta a Bergson (2006:49) que aponta para as diferenças entre “imaginar” e “lembrar”, posto que uma imagem não está necessariamente vinculada ao passado – a não ser que o homem vá a seus idos tempos encontrá-la –, mas que a lembrança, para se atualizar, precisa da imagem que foi constituída na vivência original.

O narrador de 3ª pessoa, heterodiegético, mergulha no interior da personagem e acessa suas elucubrações e sensações, permitindo-nos conhecer a história de um homem de idade avançada que pode estar em qualquer lugar, inserido em qualquer cultura, a qualquer tempo. Fala, assim, de um ser universal:

Nessa noite, o velho nem dormiu, posto perante a sua última noite. Sentindo-se derradeirar, passou em revista a vida. Nos últimos anos, ele tinha perdido a inteira memória. Mas agora, naquela noite, lhe revieram os momentos de felicidade, toda a sua existência se lhe

desfilou. E sentiu saudade, melancolia por não poder visitar amigos, terras e mulheres. Até que lhe assaltou a ideia de escapar dali e ganhar aventuras no caminho da vida. (COUTO, 2003b:65)

Paralelamente, este narrador nos conta as vivências presentes de um homem idoso, dando-nos a conhecer as características particulares de um ser singular: um velho a procura da morte. Em função disso, surge um olhar particularizado que revela um imaginário específico inerente à sua própria cultura, cujo primeiro elemento é a tranquilidade com que ele parte em busca da morte, secundado pela certeza de onde encontrá-la:

Como a morte tardasse, decidi meter-se na estrada e caminhar ao seu encontro. Tomou a direcção do oeste. Na sombra desse ponto cardeal, todos sabemos, se encontra a moradia da morte. Iniciou a sua excursão rumo ao poente sem que de ninguém se despedisse. Os adeuses são assunto dos vivos e ele queria já na outra vertente do tempo. (COUTO, 2003b:63)

A personagem, conforme o narrador, sabe que a morte se encontra no lugar onde o sol se põe. É desse lugar que emana o sentido de eterna continuidade, onde ocorre a partida e/ou despedida do sol, elemento primordial da vida, que circunda a terra e renasce sempre do outro lado. O percurso paraleliza a vida física e a vida do espírito, instância em que o velho protagoniza a sua busca. Ao relatar os atos desse ser individualizado, a voz narrativa lhe dá uma sabedoria que ultrapassa seu próprio universo cultural e acopla uma possibilidade de expansão dessa perspectiva: “todos sabemos”.

Ao referir ao amplo conhecimento sobre o local de moradia da morte, abre-se o sentido da sabedoria do protagonista da ficção para um processo de inclusão. Ele abarca não só aqueles que estão presentes no seu entorno cultural, mas, também, os que lêem a estória e uma amplitude de seres que, em outros contextos, contam o passar dos anos até o encontro com a morte. É com Chevalier e Gheerbrant (1996) que situamos essa universalização de sentidos, quando afirmam que:

O **Oeste** é a região do entardecer, da velhice, do curso descendente do sol, do lugar onde ele vai desaparecer *em sua casa*. [...] Chama-se a *região das brumas*, é a porta do mistério, do não manifesto, do aquém e do além.

De Oeste para o Leste e do Leste para o Oeste se cumpre, como por pulsações, o ciclo iniciático que encadeia vida e morte. Mas o eterno retorno, no final desse eixo, não se realizaria se não existissem as regiões invisíveis do Norte-Sul. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:732, grifos dos autores)

Ao vivenciar sua última noite, o velho, que já encontrara com a morte e dela esperava o cumprimento da função, se posiciona no simbólico crepúsculo da vida, que é ligado “à idéia do Ocidente [...] exprimindo **o fim de um ciclo**, e em conseqüência, a preparação de outro [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:300, grifos dos autores). O narrador conta que: “Para não ser atacado por mais recordações – com o risco do arrependimento – ele foi ao rio e caminhou ao sabor da corrente. Andar no sentido da água é o modo melhor para nos lavarmos das lembranças” (COUTO, 2003b:65). O rio, como já reportamos em análises anteriores, por onde circulam os espíritos dos antepassados na sua eterna jornada, é um espaço de travessia, no qual as margens se diluem e se processa um fim e um início num mesmo tempo.

O ato de andar no sentido das águas, para se liberar das lembranças, ritualiza o processo de purificação para a travessia final, um ritual em que se renovam os sentidos da vida num constante renascimento. O velho efetiva, assim, o seu ritual de passagem para o espaço mítico original: a morada dos deuses. O corpo se despede das energias físicas e se prepara para a passagem temporal, do cronológico ao mítico. A relação entre velhice e crepúsculo, ocasos de vida humana e do astro Sol, está presente na maioria das civilizações, independentemente das palavras que a traduza:

O crepúsculo é uma imagem espaço-temporal: **o instante suspenso**. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de *um* é anunciadora do *outro*: um novo espaço e um novo tempo sucederão aos antigos. A marcha para o Oeste é a marcha para o futuro, mas através de transformações tenebrosas. Para além da noite esperam-se novas auroras. O crepúsculo reveste-se, também para si mesmo, da beleza nostálgica de um declínio e do passado, beleza essa que ele simboliza. É a imagem e a hora da saudade e da **melancolia**. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:300, grifos dos autores)

Não há propriamente um sentido melancólico nos atos e sensações do protagonista, em vez disso, há uma consciência interior que o guia pelo percurso a que se propôs efetuar. Não há medo ou questionamento, há certezas advindas da sabedoria ancestral repassada desde os tempos imemoriais, em que os rituais de interação ou diferenciação de vida e morte são permanentemente atualizados ao serem retomados pelas diferentes culturas. Identificamos isso no relato do narrador, sobre o encontro do velho com a Morte¹¹³, que andava atrelada ao Tempo:

¹¹³ Nesta análise, Morte e Tempo, iniciados por maiúsculas, identificam o nome das personagens.

Caminhava [o velho] há semanas quando avistou um homem alto, com rosto de enevoados traços. Trazia pela trela um bicho estranho, entre cão e hiena. Animal mal-aparentado, com ar maleitoso.

– *Esta é a Morte* – disse o homem apontando o cão. E acrescentou: – *Sou eu que a passeio pelo mundo.*

– *E você quem é?*

– *Eu sou o Tempo.*

E explicou que caminhavam assim, atrelados um no outro, desde sempre. Ultimamente, porém, a Morte andava esmorecida, quase desqualificada. Razão de que, entre os viventes, se desfalecia agora a molhos vistos, por dar cá nenhuma palha. Morria-se mesmo sem intervenção dela, da Morte.

O velho, desiludido, explicou ao Tempo a razão da sua viagem. Ele vinha ao encontro da morte:

– *Eu queria que ela me levasse para o sem retorno.*

– *Vai ser difícil.*

– *Lhe imploro: fiz todo este caminho para ela me levar.*

– *Veja como ela anda: desmotivada, focinho pelo chão.*

– *Mas eu queria tanto terminar-me!*

Impossível, insistiu o Tempo. E para comprovar, soltou o animal. O bicho se afastou, arrastado e agônico, para o fundo de uma valeta. Ali se enroscou, decadente como um pano gasto. (COUTO, 2003b:63-64)

O encontro do velho com a Morte, o cão com aparência de hiena, remete a um imaginário universal, em que esse animal, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1996:176-177), guia o homem “através da noite da morte [interioridade prolongada do crepúsculo], após ter sido seu companheiro no dia da vida”. Sendo comumente descrito como o mais fiel amigo na vida do homem, segue com ele para o mundo invisível, transformado na aparência, sendo agora, na escuridão [lugar desconhecido] um guia, atuando como “intercessor entre este mundo e o outro” (CHEVALIER; GHEERBRANT: 1996:177). Sobreposta à imagem dele, vem a da hiena como um guardião feroz, animal temido que conhece os perigos e mistérios embutidos na simbologia do escuro da noite. Ao discorrer sobre as suas significações, os citados estudiosos, reportam que na África ela engloba uma forte ambivalência (protege a vida prevenindo-se com a morte de quem represente uma ameaça), e que, em sentido amplo,

Ela se caracteriza, antes de mais nada, pela voracidade, pelo cheiro, pelas faculdades de adivinhação que lhe são atribuídas, pela força das suas mandíbulas, capacidade de moer os ossos mais duros. Por tudo isso constitui uma alegoria do conhecimento, do saber, da ciência. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:492)

Há uma relação direta entre a força destrutiva de suas mandíbulas e a morte, enquanto símbolo do “aspecto perecível e destrutível da existência” (Chevalier; Gheerbrant, 1996:621), o que podemos associar ao sentido de degeneração do corpo físico com o envelhecimento. O cão/hiena, que recebe a denominação dessa força

inexorável, está ironicamente debilitado, incapaz de exercer o seu papel ritual sobre a terra. Perdeu as palavras que traduzem a sua importância, o seu fundamento. A passagem do velho se encontra ameaçada pela ausência de significação: o Tempo (homem) que leva a Morte pelo mundo não consegue mais guiá-la na suas missões e, desse modo, morte e tempo não são mais conseqüentes, são agora aparições distintas que não obedecem nem às lógicas humanas nem às divinas. Sobre o sentido universal da morte, reportamos a Chevalier e Gheerbrant:

Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da *terá*, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é **revelação e introdução**. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma nova vida. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:621, grifos dos autores)

A força da imagem com que são apresentadas as personagens, do Tempo – “um homem alto, com rosto de enevoados traços” – e da Morte – “um bicho estranho, entre cão e hiena, mal-aparentado, com ar maleitoso” –, extrapola uma constituição particular alcançando uma configuração de história exemplar, o que, nas considerações de Eliade (1996a:168), “aperfeiçoa as Imagens transtemporais”. A forma representativa da morte concebida pelo velho é recuperada pelo narrador, que, na sua elaboração descritiva, reativa uma imagem mítica do cão, a de Cérbero¹¹⁴ guardião do Hades. Dialogam, sob esse aspecto, a história mítica local e a universal, no processo descrito por Eliade, quando refere que “As Imagens, os arquétipos, os símbolos são diversamente vividos e valorizados: o produto dessas múltiplas atualizações constitui em grande parte os ‘estilos culturais’” (ELIADE, 1996a:168, grifos do autor).

As concepções diferenciadas sobre o sentido da morte possuem elos nas mais diversas sociedades estabelecidas sobre um mesmo patamar, o de ser um ritual de passagem, em que origem e destino, causa e conseqüência, são revestidos das crenças e mitos intrínsecos às culturas locais. A estória de Mia Couto mostra um velho numa perspectiva africana, que relaciona a idade avançada com conhecimento e

¹¹⁴ Animal monstruoso, um cão de múltiplas cabeças em formato de cobras, que guardava a entrada do reino subterrâneo dos mortos (Hades), deixando as almas entrarem, mas jamais saírem e despedaçando os mortais que por lá se aventurassem. Conforme o mito, os homens quando morriam eram transportados, na barca de Caronte para a outra margem do rio Aqueronte, onde se situava a entrada do reino de Hades, cujo acesso se dava por uma porta de diamantes junto a qual Cérbero montava guarda.

sabedoria, conversando com o cão/hiena numa sintonia de absoluta tranqüilidade. Não há temor diante da aparência do animal ou receio pela função que, simbolicamente, ele exerce.

Na narrativa em análise e na história mítica, há elementos em comum como o cão, o rio e o fundamento da travessia, mas eles se distinguem por sua significação simbólica. Na primeira, o animal – misto de cão e hiena – é apenas um condutor que leva um homem ao cumprimento de um ritual que ele mesmo deseja seguir, e que é entendido como continuidade natural da vida; no mito grego, o cão é representado por uma combinação com a figura de uma serpente e exerce uma função punitiva, intrínseca ao conjunto de elementos que estabelece a morte como um divisor entre estados físicos e entre estes e os espirituais. A Morte miacoutiana é um ser passível de debilidades e, como tal, depende do auxílio do velho para voltar “à vida”:

O velho se condeu e perguntou ao bicho:
– *O que posso fazer por si?*

.....
E ele [o velho] lhe entregou o sonho, as palavras, mais seu inebriamento. O animal sugou tudo aquilo com voracidade. Seus olhos eram os de uma criança sorvendo estória antes do sono.

E assim se seguiu durante umas manhãs. Em cada uma, o velho se anichava e confiava seus elixires. De cada vez, o bicho se animava mais um pouco. No final, a Morte se recompôs com tais pujanças que o velho ganhou coragem e lhe apresentou o pedido, seu anseio de que o mundo se lhe fechasse. A Morte escutou o pedido de olhos fechados.

– *Amanhã vou cumprir o meu mandato* – anunciou ela. (COUTO, 2003b:64-65)

A coragem de que fala o narrador é fundada no medo de que a Morte não tivesse forças para cumprir o destino, e não em relação ao que o espera após a passagem. Na grande maioria das sociedades africanas (subsaarianas, em especial), os rituais de iniciação e passagem são fundamentais para a manutenção das comunidades, mesmo que estas tenham diferenças nos fundamentos religiosos e nas crenças profanas. A reatualização dos mitos é um comportamento abrangente e a morte está primordialmente ligada à idéia de circularidade temporal, trazendo à vida humana a configuração de infinitude.

A água é, sob esse olhar, um símbolo essencial, que determina uma compreensão generalizada da passagem do tempo, e o rio sintetiza duas possibilidades: a de continuidade e renovação, através do fluxo natural da corrente, e a de ultrapassar uma etapa, pela transposição de suas margens. O sagrado dialoga com a realidade cotidiana no processo de vivenciar o simbólico, como a história

exemplar da relação da personagem do velho com a Morte. Sob essa condição, encontramos no *Dicionário de mitos literários*, organizado por Pierre Brunel, que:

Os trabalhos dos etnólogos e africanistas realçam a importância do mito nas sociedades negro-africanas tradicionais, caracterizados por uma ligação estreita do social e do sagrado. O mito define as origens, funda a crença, explica e legitima as instituições sociais, dá sentido às realidades cotidianas, constitui o fundo de conhecimentos úteis aos membros da comunidade étnica. (BRUNEL, 1998:677)

A personagem do velho andou no rio, ao sabor da corrente, para lavar-se das lembranças, isto é, para preparar-se para a vida na outra margem do tempo (morte). É parte das crenças mítico-religiosas, de muitas comunidades africanas, a convicção de que os espíritos andam a favor da corrente na sua partida, vinculando a função da natureza com a manifestação do sagrado. De acordo com Brunel (1998:678), “o simbolismo africano define [...] um sistema de correspondência entre os diferentes reinos da criação, e o homem é visto como um microcosmo cuja existência obedece às leis que regem o universo inteiro”. O velho da estória de Mia Couto é representativo desse homem africano, que traduz a visão da sua cultura. Nesse sentido, Brunel assevera que:

Na África situada ao sul do Saara, os mitos trazem a marca direta das crenças animistas. Mais além das diferenciações aparecidas no curso da História e das diversificações das atividades dos povos em função do meio ecológico – regiões de savana ou de floresta, povos caçadores, pastores ou agricultores – que dão nascimento ao conceito de “área cultural, o pensamento negro africano tem como base de unidade espiritual o Animismo, ao qual aderem ainda os africanos na sua grande maioria. (BRUNEL, 1998:677)

O rio é, em muitas narrativas, o avatar da passagem, tanto no aspecto iniciático quanto nos rituais que prosseguem, determinando a gradação do homem na sua sociedade. A morte é um dos acontecimentos ritualizados e, no caso dessa estória, ela tem um processo metamórfico que agrega os significados do rio e do tempo como travessia. O movimento das águas do rio, no percurso da nascente à foz, e o efeito progressivo da duração física no ser humano – estado infantil, adulto e de velhice – estão vinculados à noção de força vital que fundamenta toda a evolução. Portanto, em ambos, a passagem é uma noção intrínseca, inerente ao pensamento animista, que a personagem do velho verbaliza, no diálogo com o Tempo (COUTO, 2003b:64), ao dizer que queria que a Morte a levasse para o “sem retorno” (outro lado), que queria “terminar-se” (encerrar essa etapa física).

A personagem nomeada como Tempo é descrita como “um homem alto, com rosto de enevoados traços” (COUTO, 2003b:63), e sua função na estória é conduzir o cão que representa a morte, sendo esse o seu ofício desde sempre. A imagem do homem referenda uma aparência de maturidade e vem acompanhada de uma idéia de algo vago, pouco distinguível, confuso. Considerando a evolução do ser humano, a fase madura poderia ser associada a dinamismo, baseado no conhecimento e na capacidade de ação. Essa associação e a imagem descrita pelo narrador não estão em aparente conformidade, entretanto, o enunciado lacônico que o Tempo faz de si mesmo e do comportamento “decadente” da Morte sugere uma discrepância entre o que preconiza a relação mítica e a ocorrência ficcional.

Na seqüência do conto, o velho dialoga com o cão e toma conhecimento de que sua debilidade se deve ao apagamento das crenças (humanas), pelo esvaziamento das palavras. Percebemos que o homem (maduro) ignora a necessidade da revitalização constante da força da Palavra, divina, que preencheu o caos original com a sua força vital (BRUNEL, 1998:677). Sua aparente maturidade, quanto ao conhecimento, não corresponde à idéia de um processo gradativo de mudança que o conduziria à sabedoria na velhice. A própria morte se formaliza sem significação, o que desestrutura a relação com o sagrado. Na relação do velho com a Morte, a palavra é revitalizada como “o capim depois da chuva” (COUTO, 2003b:64), retomando o símbolo da água, agora no sentido de fecundidade, (re)nascimento e/ou (re)criação. Conta o narrador:

Não era de água a sua sede. Queria palavras. Não dessas de uso e abuso mas palavras tenras como o capim depois da chuva. Essas de reacender crenças. O velho prometeu garimpar entre todos os seus vocábulos e encontrar lá os materiais de reanimar o mais perdido fôlego. Urdia seu secreto plano: iria ao sonho e de lá retiraria uma porção de palavras. (COUTO, 2003b:64-65)

A palavra assume, no texto, um papel catalisador que renova o sentido sagrado, reacendendo crenças, e restabelece o elo rompido entre o humano e o divino. A progressiva revitalização do cão pela absorção das palavras do velho, provenientes do “sonho” e do “inebriamento” (COUTO, 2003b:65), transforma a relação simbólica da Morte com o Tempo, o qual é, ao final do conto, substituído como condutor do cão:

No dia seguinte, o velho foi à valeta onde encontrou a Morte. Ela estava cansada, respiração ofegante. E disse:
 – *Já matei.*
 – *Matou? Matou quem?*

– *Matei o Tempo.*

E apontou o corpo desfalecido do homem alto. A hiena, então, estendeu a trela ao velho e lhe ordenou:

– *Agora, leva-me tu a passear!* (COUTO, 2003b:65-66)

A Morte passa a ser conduzida por aquele que conhece o seu complexo significado e que detém os saberes ancestrais, estruturais da sua cultura. A vida já não se prende mais à idéia de “passar o tempo” ou, conforme o ditado popular, de “matar o tempo”. A sabedoria popular que norteia a vivência cotidiana, nas mais diferentes culturas, retoma, desse modo, o fundamento do sagrado que permeia esse saber. A circularidade do tempo é reconduzida ao ideário do Homem pela personagem do velho, que completa a sua “viagem” rumo ao poente, agora um local de (re)nascimento, onde a escuridão complementarmente sucede à luz, encadeando a premissa do eterno retorno, seqüencialmente vida e morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento.*¹¹⁵

O autor de uma narrativa de ficção é um mediador de sentidos. É também um inventor de realidades. A obra literária é o espaço onde esse homem reflete sobre o mundo, recriando-o de acordo com a sua imaginação, tornando-se responsável por permanências e/ou mudanças desse espaço e, por extensão, do seu entorno. O tempo funciona como o elemento dinâmico da mediação, da reflexão e da invenção, e a linguagem surge como instrumento primordial que efetiva a partilha entre o real e a ficção.

O conto miacoutiano apresenta-se como um recorte exemplar dessa mediação e invenção. A diversidade de suas estratégias narrativas que articulam novas condições de percepção, o uso diferenciado da língua que concilia diferentes universos simbólicos e lingüísticos e a instituição de vozes narrativas que recuperam símbolos e ações do passado, através de modernas polifonias, são características do que designamos como sua estética. O ontem e o agora são interações temporais que ultrapassam uma proposta divisional na sua ficção, permitindo a narradores e personagens transitarem entre o real, o onírico e o mítico em companhia do leitor. Mia concretiza, no seu conto, o que Maria Fernanda Afonso (2004) designa como “uma ilha de tempo”:

Qualquer texto que conta uma acção, um acontecimento, ou desenvolve uma intriga, oferece um drama cuja trama é constitutiva do

¹¹⁵ Intervenção, de Mia Couto, na cerimônia de atribuição do Prémio Internacional dos 12 Melhores Romances de África, em Cape Town, Julho de 2002, publicada em “Que África escreve o autor africano?” In: COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005, p. 63.

tempo. Pensar o tempo é inventá-lo sob a forma de acção ou de factos narrados, os quais, de uma certa maneira, emprestam uma linguagem ao tempo. Ao fazer-se memória de um passado que persegue com a sua sombra o presente, o conto estrutura-se como uma ilha de tempo rodeada pela temporalidade do escritor e do leitor, provando que a refiguração do tempo se concretiza graças aos empréstimos concedidos pela História. (AFONSO, 2004:319)

A riqueza imagética construída por meio da palavra é uma das estratégias que aproximam o leitor do universo de Mia Couto. O dialogismo presente em seus textos oportuniza pares formados entre o que conta e o que lê cada estória, entre o que escreve e o que lê, tendo-se em mente que o narrador/contador é assumido pelo escritor na dimensão da elaboração literária. A tradição surge acoplada na voz dos que relatam e atuam nas narrativas, e a modernidade se imprime na estruturação escrita dessa oralidade. A função do griô pertence às criaturas que vivem na ficção, mas é o autor quem assume esse papel na realidade onde o ficcional tem registro. Da História saem as criaturas que sabem dos mitos, que conhecem os símbolos, que sonham as múltiplas realidades, e da Literatura emerge a tradução desse saber pela imaginação autoral. Conforme a opinião de Afonso:

A obra de Mia Couto faz ouvir as vozes narrativas dos contadores africanos, solicita a interpretação metafórica ou simbólica própria do conto e apresenta, por vezes, um valor exemplar que a aproxima do texto oral. No entanto, ela implica um texto escrito com regras codificadas que a individualizam e a distinguem do conto tradicional. (AFONSO, 2004:216)

A cada conto analisado (re)conhecemos o Homem e o seu mundo, representado pelos seus desejos e frustrações, identificado pelo seu posicionamento perante à vida com suas crenças e expectativas, proposto em consonância com o seu espaço de vivência. Concomitantemente, (re)conhecemos também o homem moçambicano, nas suas dualidades religiosas, lingüísticas, sócio-econômicas e históricas, nas suas uniões e/ou oposições étnicas ou geográficas. A cada estória, somos apresentados ao cabedal de conhecimentos de um homem ou de um grupo social, o que nos proporciona uma imersão num universo cultural específico de onde emerge uma estética particular, a de Mia Couto.

Nas diversas estórias, reconhecemos um universo próprio do escritor, vivenciado, herdado ou imaginado, de onde surgem os seres que assumem a palavra e fazem dela veículo de novas estratégias. O autor cede às vozes manifestas, no texto literário, a tradução dos sentidos desse seu universo, estabelecendo assim o que chamamos de “estratégia de conciliação entre a escrita e a oralidade”. A herança dos

grãos africanos, responsáveis por manter viva a História e Cultura das suas comunidades, faz-se presente na estrutura literária que atualiza o modo oral de expressão. O discurso miacoutiano prioriza a conciliação das diferenças, revestindo aparentes oposições com a contínua premissa da hibridez. Associando à herança ancestral, quer africana e/ou portuguesa, com as reflexões sobre as suas vivências (pessoais e coletivas), Mia elabora um universo ficcional que, além de interpretar e traduzir, inova o fazer literário.

A inovação pode também ser proposta como renovação, na medida em que faz uso de elementos comuns a literatura universal, mas ao realizá-lo estabelece novos códigos de uso, imprimindo outra tessitura a esses fundamentos. Tal qual Mia Couto referiu-se ao fato de a capulana não ser originária de Moçambique, mas pelo modo particular de usá-la ter-se incorporado à cultura local, a literatura produzida pelos escritores moçambicanos pode ser tomada como uma constituição inovadora cuja matéria-prima é pregressa, mas se vê articulada de forma original. Escrever é um ato introduzido pelos trâmites do processo colonial que assumido pelos autores locais transpõe formas prescritivas exógenas e se ritualiza com as características culturais endógenas. Nessa linha de análise, pactuamos com Maria Fernanda Afonso:

[...] os ficcionistas moçambicanos afirmam a existência e a independência de um campo literário emergente do país, enraizado num contexto sociocultural híbrido, marcado pela coabitação de estratégias ocidentais e autóctones. [...] Apresentam as coordenadas da narrativa moçambicana, ratificam a transgressão, o afastamento, a desconstrução dos códigos europeus. Permitem compreender que **o conhecimento da escrita africana requer processos de análise específicos, porque o seu percurso está inteiramente condicionado pela solidariedade dos espaços e do tempo histórico.** (AFONSO, 2004:304, grifos nossos)

As condições locais de produção e recepção de uma literatura emergente, associadas a características específicas do entorno, permitem ao autor uma (re)criação ou (re)visitação tanto objetiva quanto subjetiva do universo que alimenta sua criação. No caso moçambicano, localizamos duas fases de narrativas sobretudo ideológicas seguidas de uma diversificação temática e discursiva, correspondentes, respectivamente, aos períodos históricos de duas guerras (antes e pós-independência) e da paz. O período da escrita libertária propiciou o aparecimento de uma maior quantificação de autores, cuja produção deu visibilidade à existência de uma poética local, embora a limitada escala editorial dificultasse a inserção desses expoentes numa posição de reconhecimento internacional.

O universo literário da maioria desses escritores, de início, permanecia atrelado ao uso da língua portuguesa na sua versão europeia, o que se altera, gradativamente, num processo que Fonseca (2010:78) denomina como naturalização da língua. Com o advento dos acordos de paz, a sociedade reacomodou suas forças ideológicas e a maior liberdade de expressão promoveu, conseqüentemente, uma maior dinâmica nas manifestações artísticas. A preocupação de quem produz literatura se vinculou mais à imaginação (subjetivo) do que ao registro literário do cotidiano (objetivo).

Mia Couto é um autor de todas essas fases e, como tal, representa o escritor do que pleiteamos ser um construtor de uma poética moçambicana. Ao assumir a sua forma própria de fazer literatura, de criar e recriar “realidades inventadas” e de devolver ao entorno os elementos dele tomados, agora vestidos com outra roupagem (tal como a língua portuguesa), o escritor se projeta como um artífice do redimensionamento da cultura nacional. Esse é um processo dinâmico de onde emergem novos códigos narrativos e discursos literários onde, nas palavras de Maria Fernanda Afonso (2004:413), “se entrecruzam as certezas ancestrais e as potencialidades modernas”. Desse modo, o texto miacoutiano pode ser inserido no que Afonso denomina de “fundador de um novo espaço cultural” (AFONSO, 2004:433).

A partir do patrimônio cultural, a que designamos como tradição, Mia propõe um diálogo com novos sentidos impressos na modernidade. O que poderia significar oposição passa a ser dialógico e/ou complementar. É nessa peculiar elaboração que se inter-relacionam mitos e vivências do cotidiano, símbolos e ações concretas, sagrado e profano, oralidade e escrita literária. Em nossas análises dos contos selecionados, constatamos a presença dessas relações e, conforme nossa proposta inicial, priorizamos a simbologia do binômio tempo-água como arquétipo dessa dialogia e/ou complementaridade. O tempo é a dimensão ampla, universal, onde o autor formata a dinâmica intercultural entre a África e o Ocidente, e a água é a especificidade da cultura moçambicana que reveste a temática das estórias.

Nossas explanações percorrem quatro instâncias temporais. Primeiramente o tempo mítico, de caráter circular, característico da oralidade africana e repositório do tema da vida, quanto à origem (do Homem) e quanto à finitude (morte do homem). É com “Nas águas do tempo” e “Lenda de Namarói” que exemplificamos a noção de início primordial, explicada pelo mito e a premissa de continuidade desse começo, pela sucessão de diferentes níveis do mesmo fato: a vida humana não se interrompe com a morte corporal, ela prossegue num retorno ao Cosmos primordial onde começou. Assim surgimento e/ou nascimento são símbolos de passagem e esta se efetiva no

movimento contínuo da água, traduzido pelo rio. Correnteza e margem, intrínsecas a essa manifestação da natureza, são palavras portadoras de idéias universais que abarcam os sentidos particulares impressos por elas nos temas das duas estórias. A palavra do contador (narrador e/ou autor), que referenda o conteúdo simbólico na cultura moçambicana, é também passível de composição, oportunizando ao leitor apreender o sentido de uma sabedoria a partir dos seus próprios conhecimentos.

Na seqüência, é a relação de sentidos entre o que designamos como tempo interior e a manifestação física da lágrima que rege nossa leitura de “A viagem da cozinheira lagrimosa” e “As lágrimas de Diamantina”. O viés dessas estórias é de natureza universal partindo do arcabouço subjetivo do ser humano, do que referimos como psicológico, e se especifica como local através dos fatos e espaços vivenciados pelas personagens. Na primeira estória, o autor (re)toma a guerra colonial através do papel social atribuído a elas (fundamentados no coletivo) e lhes cede a prerrogativa de transpor as suas seqüelas emocionais; é o encontro da superação e do recomeço do homem. Podemos reconhecer uma figuração alegórica na estrutura das personagens, enquanto são o colonizador e o colonizado, nas suas mazelas peculiares. Na segunda, o tempo estabelece a ligação entre uma subjetividade vinculada às crenças pessoais fundadas no mítico-religioso e uma vivência local, comum a diversas comunidades. O fechamento dessa estória igualmente refere à superação, em que a simbologia das lágrimas mensura intensidade de sentimentos e dá visibilidade ao sentido do tempo e, esse entrelaçamento adéqua o individual (local) ao coletivo (universal).

A terceira percepção do tempo, postulada em nossa análise, é dirigida à linearidade cronológica, onde o autor pontua uma gênese histórica dos elementos que vão compor suas narrativas. A chuva ultrapassa a dimensão concreta e se movimenta na ficção pela representação simbólica de liberdade. É possível detectar a presença do fato histórico, passível de datação na ocorrência (a guerra civil e as relações colonizador-colonizado) e a partir dele se desvelam os encontros e diferenças de significados. O distanciamento cultural e o descompasso entre os sentidos simbólicos são recuperados pelo preenchimento da palavra escrita, num movimento a que Fonseca (2010:83) denomina de “distensão de significados”. As vozes da ficção invocam conflitos culturais do passado e, ao mesmo tempo, desempenham a tarefa de recompor o presente em que partilham sentidos com a noção de futuro. É essa narrativa que pela conciliação verbal dá acesso à noção de tempo do eterno recomeço. Em “Chuva: a abensonhada” e “A última chuva do prisioneiro” a água que limpa e liberta, imbrica a linearidade implícita no conceito de tempo ocidental na dimensão africana circular.

É com “Rosita” e “A morte, o tempo e o velho” que estabelecemos o enquadramento da noção temporal através de movimentos de construção e de recuperação da memória. A água do rio é o espaço onde as imagens da morte, da destruição e do recomeço se configuram, egressas de fatos vivenciados por seres reais do cotidiano. A ficção miacoutiana apropria-se dessas fontes e as transpõe para o mundo inventado da literatura, onde dá voz ao narrador e lhe concede os recursos da escrita para fixar o tema que ele traz consigo. Os acontecimentos, que envolvem a personagem título do primeiro conto, tiveram registro efetivo no cotidiano das sociedades interna e externa, como imagens que fixaram uma realidade. É desse “intercâmbio entre texto e contexto” (FONSECA, 2010:83) que nos fala o autor, e ao narrador-personagem cabe repassar a sua versão da história como se manipulasse um espelho do real. É no movimento de ultrapassar margens e retomar seu espaço natural que o rio propicia a dinâmica de constituição da memória do “amanhã” no sentido universal e do “sempre” no âmbito do contexto moçambicano. Na última estória, reencontramos uma leitura que dialoga com a idéia de circularidade, em que a morte nada mais é do que a outra margem da vida. Na narrativa, há elementos presentes no imaginário ocidental e que são apropriados pelo narrador miacoutiano numa condição de partilha.

O velho da narrativa final e o da primeira são personagens de um único tempo, mas se configuram em posições distintas, um é o que supera o tempo usando a palavra concreta (som audível e inteligível do dito) e o outro é o que o faz através da linguagem dos sinais (silêncio preenchido pelo não-dito). A linguagem miacoutiana, quer se funde no simbólico ou na concretude, desfigura diferenças e recupera afinidades, quer esteja traduzindo a oralidade peculiar ao universo africano, quer esteja rompendo códigos da escrita literária ocidental. É possível identificar claramente outra dimensão nesse contar estórias na qual ressoa outra estética: a da hibridez, identificada por Maria Fernanda Afonso, quando diz que “[...] comprometido entre dois modos de pensamento, o autor gosta de atravessar o seu discurso titular de símbolos que reforçam, de maneira autêntica, a poeticidade e a africanização da sua escrita” (AFONSO, 2004:211). Em reciprocidade, essa “africanização” encontra eco na ocidentalização de sua escrita, eliminando fronteiras enquanto obra literária que se torna espaço heterofônico.

A estética miacoutiana possibilita ao leitor inserir no texto diferentes graus de participação na constituição de sentidos, numa constante interlocução entre o que é dito e o que pode ser depreendido. Mia registra no papel uma palavra que contém, detém, potencializa, ultrapassa e transgride significados dicionarizados; é a palavra

aberta à leitura do novo, que apresenta, representa, inova e renova. Relembrando suas próprias assertivas, a escrita é uma viagem que descobre outras dimensões (COUTO, 2005:110), que precisam ser partilhadas (COUTO, 2009a:28).

A partilha de outras dimensões permite que a tradição e a modernidade ultrapassem uma continuidade delimitada e homogênea e se encontrem em espaços heterogêneos. Um deles é o simbólico, de onde falam muitas das vozes miacoutianas, quer na expressão de novos conhecimentos, quer na retomada de antigas percepções, quando revelam outros dizeres com antigas palavras ou reativam tradicionais sabedorias com novas semânticas. É nesse domínio pertinente ao símbolo que o autor foi por nós priorizado e, é nesse sentido, que afirmamos a identificação de uma estética dialógica pertinente à contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS CITADAS

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERGSON, Henri. *Memória e vida: textos escolhidos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Tradução de Carlos Sussekind [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2009.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: brincadeira vocabular*. Lisboa: Mar Além/ Instituto Camões, 1999, Coleção Mar Profundo, n. 1.

_____. *Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de saber literário*. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 57-73.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Vega, 1994.

CHEVALIER, Jean; GEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos*. 10. ed. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. Colheita perdida. *O Metical*, Maputo, n. 679, 01 mar. 2000a. Disponível em: <http://www.cip.org.mz/metical/>

_____. *Contos do nascer da terra*. 6. ed. Lisboa: Caminho, 2006a.

_____. *Cronicando*. 7. ed. Lisboa: Caminho, 2003c.

_____. Entrevista. Globo.com - G1 > Pop & Arte. 26/06/09c - 16h16 - Atualizado em 26/06/09 - 16h52. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1207946-7084,00.html>

_____. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2009a.

_____. *Estórias abensonhadas*. 7. ed. Lisboa: Caminho, 2003a.

_____. *Na berma de nenhuma estrada e outros ensaios*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2003b.

_____. *O fio da missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

_____. *Pensatempos: textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *Terra sonâmbula*. Lisboa: Caminho, 1995.

_____. *Tradutor de chuvas*. Lisboa: Caminho, 2011.

_____. *Vozes anoitecidas*. 8. ed. Lisboa: Caminho, 2006b.

CORTAZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DURAND, Gilbert. *Estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *La imaginación simbólica*. Tradução de Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

_____. *Mito e sociedade*. A mitanálise e a sociologia das profundezas. Tradução de Nuno Júdice. [Lisboa]: A Regra do Jogo, 1983.

ELIADE, Mircea. *A provação do labirinto: conversas com Claude-Henri Rocquet*. 1. ed. Tradução de Luís Filipe Bragança Teixeira. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

_____. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 2000a.

_____. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

_____. *Mito e realidade*. 5. ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996b.

FELINTO, Marilene. Mia Couto e o exercício da humildade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 jul 2002. Caderno Mundo.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e “arquivos da memória”: negociação e dispersão de sentidos. In: SECCO, Carmen Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Orgs.). *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: UFRJ; Angola: UEA, 2010, p. 77-84.

_____; CURY, Maria Zilda. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GARCIA, Neiva Kampff. *Uma leitura de “Estórias Abensonhadas” de Mia Couto*. 2006. 66 p. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9 ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. [Rio de Janeiro]: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: PUCMinas, 2005.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002, Coleção Estudos Africanos.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAÚTE, Nelson. *As mãos dos pretos*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Mia Couto: e a "incurável doença de sonhar". In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Tereza. *África & Brasil: letras e laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006, p. 267-298.

_____. O ar, a águas e os sonhos no universo poético da ficção de Mia Couto. *Revista Gragoatá*, Niterói, EDUFF, n. 5, Linguagem, Língua e Discurso, 1998, p. 159-169.

TUTIKIAN, Jane. A África de Língua Portuguesa: os órfãos de passado & a busca do presente. In: REBELLO, Lucia Sá e SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Construções literárias e discursivas da modernidade*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 67-83.

DEMAIS REFERÊNCIAS

ASSMANN, Jan. *Religión y memória cultural: diez estudios*. 1. ed. Traducción de Marcelo G. Burello y Karen Saban. Buenos Aires: Lilmod, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O racionalismo aplicado*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BARTHES, Roland. O mito, hoje. In: _____. *Mitologias*. 9. ed. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BORGES, Jorge Luiz. *Cinco visões pessoais*. Brasília: UnB, 1985.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CABAÇO, José Luis. A questão da diferença na literatura moçambicana. *Via Atlântica*. São Paulo. n. 7, 2005, p. 61-69.

CARA, Salete de Almeida. Modos de ler o mundo, modos de ler ficção: o autor como crítico. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 151-159.

CHABAL, Patrick. What is Africa? Interpretations of post-colonialism and identity. In: _____. *Pós-colonialismo e identidade nacional*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2005.

_____. O passado presente na literatura africana. *Via Atlântica*. São Paulo. n. 7, 2005, p. 147- 161.

COUTO, Mia. *A chuva pasmada*. Ilustrações de Danuta Wojciechowska. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. *Mar me quer*. 8. ed. Ilustrações de João Nasi Pereira. Lisboa: Caminho, 2000b.

_____. *Pensageiro frequente*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2010.

_____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2001.

DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Tradução de Sergio Bath. Brasília: UnB, 1995.

_____. *Campos do imaginário*. Organização de Daniele Chauvin. Lisboa: Piaget, 1998.

_____. *La imaginación simbólica*. Tradução de Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu, 1968.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2. ed. Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Tradução de Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 2000b.

_____. *O mito do eterno retorno*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *Tratado de história das religiões*. 2. ed. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

GARAGALZA, Luís. *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.

HAMILTON, Russel G. A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial. *Via Atlântica*, São Paulo, USP, n. 3, dez, 1999, p. 12-22.

HONWANA, Luis Bernardo. Literatura e o conceito de africanidade. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 17-25.

IRELE, Abiola. *The African Experience in Literature and Ideology*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escrituras nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

MACEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Artes e Ciência, 2007.

MIELETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

NOA, Francisco. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. *Via Atlântica*, São Paulo, USP, n. 3, dez, 1999, p. 58-68.

_____. Modos de fazer mundos na actual ficção moçambicana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 267-274.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução de Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 1. ed. (brasileira). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés, s/d.

_____. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994-1997. 3v.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Nódos da tradição, estilhaços da modernidade. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da UFMG*, Belo Horizonte, v. 14, n. 18, jul/dez/1994, p. 127-134.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: UnB, 2003.

ANEXOS

ANEXO A

NAS ÁGUAS DO TEMPO

Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado¹¹⁶ em seu pequeno concho¹¹⁷. Ele remava, devagaroso, somente raspando o remo na correnteza. O barquito cabecinhava¹¹⁸, onda cá, onda lá, parecendo ir mais sozinho que um tronco desabandonado¹¹⁹.

– *Mas vocês vão aonde?*

Era a aflição de minha mãe. O velho sorria. Os dentes, nele, eram um artigo indefinido. Vovô era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem.

– *Voltamos antes de um agorinha*, respondia.

Nem eu sabia o que ele perseguia. Peixe não era. Porque a rede ficava amolecendo o assento. Garantido era que, chegada a incerta hora, o dia já crepusculando¹²⁰, ele me segurava a mão e me puxava para a margem. A maneira como me apertava era a de um cego desbengalado¹²¹. No entanto, era ele quem me conduzia, um passo à frente de mim. Eu me admirava da sua magreza direita, todo ele musculíneo¹²². O avô era um homem em flagrante infância, sempre arrebatado pela novidade de viver.

Entrávamos no barquinho, nossos pés pareciam bater na barriga de um tambor. A canoa solavanqueava¹²³, ensonada. Antes de partir, o velho se debruçava sobre um dos lados e recolhia uma aguinha com sua mão em concha. E eu lhe imitava.

– *Sempre em favor da água, nunca esqueça!*

Era sua advertência. Tirar água no sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem.

¹¹⁶ Enfilado, adj.: metido em fila (de fila), conforme CAVACAS, 1999:101.

¹¹⁷ Concho: canoa, pequena embarcação, conforme NR do autor.

¹¹⁸ Cabecinhava, cabecinhar, v. tr.: mover-se com facilidade; mover-se de um lado para outro (de cabecinha), conforme CAVACAS, 1999:51.

¹¹⁹ Desabonado, adj.: completamente abandonado (de abandonado), conforme CAVACAS, 1999:75.

¹²⁰ Crepusculando, atingindo a claridade frouxa que precede a escuridão da noite.

¹²¹ Desbengalado, adj.: sem bengala (de bengalado), conforme CAVACAS, 1999:79.

¹²² Musculíneo: de musculatura reta (retilínea) sem curvas.

¹²³ Solavanqueava, solavanquear, v. intr.: solavancar; sacudir; balancear (de solavanco), conforme CAVACAS, 1999:212).

Depois viajávamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra. Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufaralhudas¹²⁴, nós éramos os únicos que preponderávamos. Nosso barquito ficava ali, quieto, sonecendo¹²⁵ no suave embalo. O avô, calado, espiava as longínquas margens. Tudo em volta mergulhava em cacimbações¹²⁶, sombras feitas da própria luz, fosse ali a manhã eternamente ensonada. Ficávamos assim, como em reza, tão quietos que parecíamos perfeitos.

De repente, meu avô se erguia no concho. Com o balanço quase o barco nos deitava fora. O velho, excitado, acenava. Tirava seu pano vermelho e agitava-o com decisão. A quem acena ele? Talvez era a ninguém. Nunca, nem por instante, vislumbrei por ali alma deste ou de outro mundo. Mas o avô acenava seu pano.

– *Você não vê lá, na margem? Por trás do cacimbo¹²⁷?*

Eu não via. Mas ele insistia, desabotoando os nervos.

– *Não é lá. É láááá. Não vê o pano branco, a dançar-se?*

Para mim havia era a completa neblina e os receáveis¹²⁸ aléns, onde o horizonte se perde. Meu velho, depois, perdia a miragem e se recolhia, encolhido no seu silêncio. E regressávamos, viajando sem companhia de palavra.

Em casa, minha mãe nos recebia com azedura. E muito me proibia, nos próximos futuros¹²⁹. Não queria que fôssemos para o lago, temia as ameaças que ali moravam. Primeiro, se zangava com o avô, desconfiando dos seus não-propósitos. Mas depois, já amolecida pela nossa chegada, ela ensaiava a brincadeira:

– *Ao menos vissem o namwetxo moha! Ainda ganhávamos vantagem de uma boa sorte...*

¹²⁴ Nenufaralhudas, nenufaralhudo, adj.: coberto em excesso de nenúfares (de nenúfar + farfalhudo), conforme CAVACAS, 1999:172. Nenúfar: planta aquática de largas folhas flutuantes com flores de pétalas brancas, amarelas ou vermelhas (família das ninfeáceas), conforme Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP), de português europeu (de Portugal).

¹²⁵ Sonecendo, sonectar, v. intr.: dormir (de soneca), conforme CAVACAS, 1999:213.

¹²⁶ Cacimbações, cacimbação, s.f.: nevoeiro húmido muito denso; cacimba com continuidade (de cacimbar), conforme CAVACAS, 1999:52.

¹²⁷ Cacimbo, s.m.: o mesmo que cacimba, relento. Cacimba, s. m.: orvalho e relento doentio em certos pontos da África; ocasião em que vem a cacimba; cova ou poço em que se junta a água paludosa (pantanosa), conforme Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP), de português europeu (de Portugal).

¹²⁸ Receáveis, receável, adj.: assustador, preocupante (de recear), conforme CAVACAS, 1999:198-199.

¹²⁹ Nos próximos futuros: nos tempos próximos (sobre próximo futuro, loc. adj.), conforme CAVACAS, 1999:270.

O namwetxo moha era o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço. Nós éramos miúdos e saíamos, aventureiros, procurando o moha. Mas nunca nos foi visto tal monstro. Meu avô nos apoucava. Dizia ele que, ainda em juventude, se tinha entrevisto¹³⁰ com o tal semifulano. Invenção dele, avisava minha mãe. Mas a nós, miudagens, nem nos passava desejo de duvidar.

Certa vez, no lago proibido, eu e vovô aguardávamos o habitual surgimento dos ditos panos. Estávamos na margem onde os verdes se encançam, aflautinados¹³¹. Dizem: o primeiro homem nasceu de uma dessas canas. O primeiro homem? Para mim não podia haver homem mais antigo que meu avô. Acontece que, dessa vez, me apeteceu espreitar os pântanos. Queria subir à margem, colocar pé em terra-firme.

– *Nunca! Nunca faça isso!*

O ar dele era de maiores gravidades. Eu jamais assistira a um semblante tão bravio em meu velho. Desculpei-me: que estava descendo do barco mas era só um pedacito de tempo. Mas ripostou:

– *Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades.*

Eu tinha um pé meio-fora do barco, procurando o fundo lodoso da margem. Decidi me equilibrar, busquei chão para assentar o pé. Sucedeu-me então que não encontrei nenhum fundo, minha perna descia engolida pelo abismo. O velho acorreu-me e me puxou. Mas a força que me sugava era maior que o nosso esforço. Com a agitação, o barco virou e fomos dar com as costas posteriores na água. Ficámos assim, lutando dentro do lago, agarrados às abas da canoa. De repente, meu avô retirou o seu pano do barco e começou a agitá-lo sobre a cabeça.

– *Cumprimenta também, você!*

Olhei a margem e não vi ninguém. Mas obedeci ao avô, acenando sem convicções. Então, deu-se o espantável: subitamente, deixámos de ser puxados para o fundo. O remoinho que nos abismava se desfez em imediata calmaria. Voltámos ao barco e respirámos os alívios gerais. Em silêncio, dividimos o trabalho do regresso. Ao amarrar o barco, o velho me pediu:

– *Não conte nada o que se passou. Nem a ninguém, ouviu?*

¹³⁰ Entrevisto, entrever, v. tr.: encontrar-se vagamente (de entre + ver), conforme CAVACAS, 1999:106).

¹³¹ Aflautinados, aflautinar, v. TR.: adelgaçar, tornar mais fino, conforme CAVACAS, 1999:26. Longos, delgados.

Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões. Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca. Nem tudo entendi. No mais ou menos¹³², ele falou assim: *nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.*

– *Me entende?*

Menti que sim. Na tarde seguinte, o avô me levou uma vez mais ao lago. Chegados à beira do poente ele ficou a espreitar. Mas o tempo passou em desabitual¹³³ demora. O avô se inquietava, erguido na proa do barco, palma da mão apurando as vistas. Do outro lado, havia menos que ninguém. Desta vez, também o avô não via mais que a enevoada solidão dos pântanos. De súbito, ele interrompeu o nada:

– *Fique aqui!*

E saltou para a margem, me roubando o peito no susto. O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. A canoa ficou balançando, em desequilíbrio¹³⁴ com meu peso ímpar. Presenciei o velho a alonjar-se¹³⁵ com a discrição de uma nuvem. Até que, entre a neblina, ele se declinou em sonho, na margem da mirada. Fiquei ali, com muito espanto, tremendo de um frio arrepioso¹³⁶. Me recordo de ver uma garça de enorme brancura atravessar o céu. Parecia uma seta trespassando os flancos da tarde, fazendo sangrar todo o firmamento. Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundado¹³⁷. Então, lentamente, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. Meus olhos se neblinaram¹³⁸ até que se poentaram¹³⁹ as visões.

¹³² No mais ou menos: pouco mais ou menos (sobre mais ou menos, adv.), conforme CAVACAS, 1999:275.

¹³³ Desabitual, adj.: inabitual; não usual (de habitual), conforme CAVACAS, 1999:75.

¹³⁴ Desequilíbrio, s. m.: desequilíbrio (de equilíbrio), conforme CAVACAS, 1999:85.

¹³⁵ Alonjar-se: distanciar-se, mover-se para longe.

¹³⁶ Arrepioso, adj.: que provoca arrepios; terrível (de arrepiar + penoso), conforme CAVACAS, 1999:37.

¹³⁷ Barafundado, adj.: confuso; perturbado (de barafunda + confundido), conforme CAVACAS, 1999:45.

¹³⁸ Neblinaram, neblinar-se, v. ref.: cobrir de neblina (de neblina), conforme CAVACAS, 1999:172.

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gémeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem.

¹³⁹ Poentaram, poentar-se, v. ref.: desaparecer; chegar ao ocaso; pôr-se (de poente), conforme CAVACAS, 1999:187.

ANEXO B

LENDA DE NAMARÓI

(Inspirado no relato da mulher
do régulo¹⁴⁰ de Namarói¹⁴¹, Zambézia¹⁴²,
recolhido pelo padre Elia Ciscato¹⁴³)

Vou contar a versão do mundo, razão de brotarmos homens e mulheres. Aproveitei a doença para receber esta sabedoria: o que eu vou contar me foi passado em sonhos pelos antepassados. Não fosse isso nunca eu poderia falar. Sou mulher, preciso autorização para ter palavra. Estou contando coisas que nunca soube. Por minha boca falam, no calor da febre, os que nos fazem existir e nos dão e retiram nossos nomes. Agora, o senhor me traduza, sem demoras. Não tarda que eu perca a voz que agora vai me chegando.

No princípio, todos éramos mulheres. Os homens não haviam. E assim foi até aparecer um grupo de mulheres que não sabia como parir. Elas engravidavam mas não devolviam ao mundo a semente que consigo traziam. Aconteceu então o seguinte:

¹⁴⁰ Régulo (do latim *regulus*, "pequeno rei"; rei de um pequeno estado; chefe ou rei de um pequeno território considerado bárbaro ou semibárbaro; chefe ou líder que tem muito poder numa região pequena), foi a designação dada na historiografia e administração colonial portuguesa aos chefes tribais e outros potentados africanos e, mais raramente, da Ásia. O título foi utilizado durante toda a história colonial portuguesa para designar figuras de autoridade, de qualquer natureza, entre os povos colonizados. Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9gulo>

¹⁴¹ Namarroi: é um distrito da província da Zambézia, em Moçambique, com sede na povoação de Namarroi.

¹⁴² Zambézia: é uma província no centro de Moçambique. O topônimo Zambézia foi criado em 1858, por decreto régio, abrangendo as capitânicas de Quelimane e "Rios de Sena" (o Zambeze). O que hoje chamamos província da Zambézia foi, durante muito tempo, o "distrito de Quelimane", criado em 1817, extinto e incorporado no de Sena em 1829 e reposto em 1853. A colonização deste território, e de todo o vale do Zambeze, iniciou-se no século XVII pelo aforamento de terrenos a portugueses ou "indo-portugueses" (indianos convertidos ao catolicismo, que adotaram nomes portugueses) comerciantes ou soldados, a troca de uma renda anual. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Zamb%C3%A9zia>

¹⁴³ Elia Ciscato: autor de uma coletânea de provérbios do povo lomwe de Moçambique (CISCATO, Elia. *Masiposhipo. Proverbi, detti, espressioni ideomatiche del popolo lomwe*. Milano, Segr. Missioni. s.d.).

Disponível em: <http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/bibliografiaafro.htm>

as restantes mulheres pegaram nessas inférteis e as engoliram, todas e inteiras. Ficaram três dias cheias dessa carga, redondas de uma nova gravidez. Passado esse tempo as mulheres que haviam engolido as outras deram à luz. Esses seres que estavam dentro dos ventres ressurgiram mas sendo outros, nunca antes vistos. Tinham nascido os primeiros homens. Estas criaturas olhavam as progenitoras e se envergonhavam. E se acharam diferentes, adquirindo comportamentos e querendo disputas. Eles decidiram transitar de lugar.

Passaram o regato, emigraram para o outro lado do monte Namuli¹⁴⁴. Assim que se assentaram nessa outra terra viram que o fiozinho de água engrossava. O regato passava a riacho, o riacho passava a rio. Na margem onde se transferiram os homens comiam apenas coisas cruas. E assim ficaram durante tempos. Uma certa noite eles viram, do outro lado, o acender das fogueiras. As mulheres sabiam colher a chama, semeavam o fogo como quem conhece as artes da semente e da colheita. E os homens disseram:

– *As mulheres têm uma parte vermelha: é dela que sai o fogo.*

Então, o muene¹⁴⁵ que chefiava os homens mandou que fossem buscar o fogo e lho entregassem intacto. E dois atravessaram o rio para cumprir a ordem. Mas eles desconseguiram: as chamas se entornavam, esvaídas. O fogo não tinha competência de atravessar o rio.

– *O fogo cansa-se, muene.*

Assim disseram ao muene. Desiludido, o chefe atribuiu-se a si mesmo a missão. Atravessou a corrente em noite de chuva cheia¹⁴⁶. O rio estava em maré plena, tempestanoso¹⁴⁷. O muene perdeu o corpo, deixou escapar a alma. Acordou na outra margem, mais molhado que peixe. Sentiu que o puxavam, lhe davam ar e luz. Viu então uma mulher que lhe acudia, acendendo um foguinho para que secassem suas roupas. O homem lhe falou, confessando desejos, injejas e intenções. A mulher disse:

¹⁴⁴ Monte Namúli: localiza-se perto de Guruè, na Alta Zambézia, sendo a segunda montanha mais alta de Moçambique e é, para as pessoas da região, os lómuès, o berço da Humanidade, onde se podem ver as pegadas do primeiro homem. Antigamente só se podia escalar a montanha até um determinado sítio, a partir daí era proibido porque era terra sagrada. O castigo de quem se aventurasse até a parte de cima do monte seria a pessoa perder-se e nunca mais encontrar o caminho para casa (se o guardião eterno da montanha a encontrasse começaria a falar com ela, tanto e tão depressa que a confundiria completamente, a ponto dela perder a noção do caminho). Disponível em: <http://lindegaard.blogspot.com/2010/04/o-guardiao-dos-montes-namuli.html>

¹⁴⁵ Muene: autoridade tradicional, conforme NR do autor.

¹⁴⁶ Chuva cheia: chuva intensa, chuva que provoca cheia (sobre noite de lua cheia), conforma CAVACAS, 1999:256).

¹⁴⁷ Tempestanoso, adj.: tempestuoso e pantanoso (de tempestuoso + pantanoso), conforme CAVACAS, 1999:221.

– *O fogo é um rio. Deve-se colher pela fonte.*

– *Essa fonte: nós não sabemos o seu lugar.*

Era de noite, a mulher chamou o muene e fez com que se deitasse sobre a terra. E ela se cobriu nele, corpo em lençol de outro corpo. Nenhum homem nunca havia dormido com aquelas da outra margem. A mulher, no fim, lhe beijou os olhos e neles ficou um sabor de gota. Era uma lágrima de sangue, ferida da terra. A lágrima chorava, clamando que se costurassem as duas margens em que sua carne se havia aberto. A mão dele se ensonou sobre o suave abismo dela.

Anichado¹⁴⁸ no colo da mulher, o homem desfiou o seguinte sonho: que ele era o último homem. E que daquele cruzar de corpos que experimentara aquela noite ele se ferira, seu corpo se abria, veia escancarada. Ele vê o sangue se espalhar no rio e desmaia. Quando recupera vê que a inteira água do rio se convertera em sangue. Segue o curso do rio e repara como o vermelho se vai espessando, líquido em coágulo, coágulo em massa. Uma figura humana se vai formando. Aos poucos, nasce uma mulher. E, no imediato, o rio volta a escorrer, água límpida e pura. Esse foi o sonho. Do qual o muene se esqueceu mesmo antes de acordar.

O chefe madrugou e regressou à sua margem. Na passagem viu que o rio se acalmara, águas em jamais visto sossego. O homem chegou aos outros, sôfrego como se tivesse desaprendido respirar. Os outros lhe olharam, admirados. Trazia ele um fogo dentro de si? O muene ainda procurava o fôlego:

– *Ouçam: lá do outro lado ...*

E tombou, sem mais. Os outros foram, mandados pelo bicho de quererem saber. Passavam depois de o sol se esconder. De cada vez que um regressava o rio estreitava, mais a jeito de riacho. Afinal, havia uma margem desconhecida da noite, o outro lado da vida. E um por um, todos realizaram a visita, para além do rio. No final, o curso de água voltou a ser o que tinha sido: um fiozito, timiúdo¹⁴⁹. O mundo já quase não dispunha de dois lados. Os homens, aos poucos, decidiam ficar no território das mulheres. Na outra, antiga margem, nenhum homem restou.

E os tempos circularam. Um dia uma mulher deu à luz. Os homens se espantaram: eles desconheciam o acto do parto. A grávida foi atrás da casa, juntaram-se as outras mulheres e cortaram a criança onde ela se confundia com a mãe. Decegado o cordão, o um se fez dois, o sangue separando os corpos como o rio antes cindira a terra.

¹⁴⁸ Anichado: aconchegado, aninhado.

¹⁴⁹ Timiúdo, adj.: tímido e muito novo; pequeno e tímido (de tímido + miúdo), conforme CAVACAS, 1999:222.

Os homens viram isto e murmuraram: se elas cortam nós também podemos. Afiaram as facas e levaram os rapazes para o mato. Assim nasceu a circuncisão. Cortaram os filhos para que eles entrassem no mundo e se esquecessem da margem de lá, de onde haviam migrado os homens iniciais. E os homens se sentiram consolados: podiam, ao menos, dar um segundo parto. E assim se iludiram ter poderes iguais aos das mulheres: geravam tanto como elas. Engano deles: só as mulheres cortavam o laço de uma vida em outra vida. Nós deixamos assim, nem procuramos neles outro convencimento. Porque, afinal, ainda hoje eles continuam atravessando a correnteza do rio para buscar em nós a fonte do fogo.

ANEXO C

A VIAGEM DA COZINHEIRA LAGRIMOSA

Antunes Correia e Correia, sargento colonial em tempos de guerra. Se o nome era redundante, o homem estava reduzido a metades. Pisara um chão traiçoeiro e subira pelas alturas para esse (sic) lugares onde se deixa a alma e se trazem eternidades. Correia não deixou nem trouxe, incompetente até para morrer. A mina que explodira era pessoal. Mas ele, tão gordo, tão abastado de volume, necessitava de duas explosões.

– *Estou morto por metade. Fui visitado apenas por meia-morte.*

Perdera a vida só num olho, um lado da cara todo desfacelado¹⁵⁰. O olho dele era faz-conta¹⁵¹ um peixe morto no aquário do seu rosto. Mas o sargento era tão apático, tão sem meximento¹⁵², que não se sabia se de vidro era todo ele ou apenas o olho. Falava com impulso de apenas meia-boca. Evitava conversas, tão doloroso que era ouvir-se. Não apertava a mão a ninguém para não sentir nesse aperto o vazio de si mesmo. Deixou de sair, cismado em visitar no obscuro da casa a antecâmara do túmulo. O Correia perdera interesses na vida: ser ou não ser tanto lhe desfazia¹⁵³. As mulheres passavam e ele nada. E ladainhava: “*estou morto por metade*”.

Agora, reformado, sozinho, mutilado de guerra e incapacitado de paz, Antunes Correia e Correia tomava conta de suas lembranças. E se admirava do fôlego da memória. Mesmo sem o outro hemisfério não havia momento que lhe escapasse nessa caçada ao passado. *Das duas uma: ou minha vida foi muito enorme ou ela fugiu-me toda para o lado direito da cabeça.* Para as recordações virem à tona ele inclinava o pescoço.

– *Assim escorregavam directamente do coração,* dizia ele.

Felizminha era a empregada do sargento. Trabalha para ele desde a sua chegada ao bairro militar. Nos vapores da cozinha a negra Felizminha arregaçava os olhos. Enxugava a lágrima, sempre tarde. Já a gota tombara na panela. Era certo e havido: a lágrima se adicionando nas comidas. Tanto que a cozinheira nem usava

¹⁵⁰ Desfacelado, adj.: esfacelado (de esfacelado), conforme CAVACAS, 1999:85.

¹⁵¹ Faz-conta: faz de conta que (sobre faz de conta), conforme CAVACAS, 1999:256.

¹⁵² Meximento, s. m.: movimento; dinamismo; movimentação (de mexer + movimento), conforme CAVACAS, 1999:161.

¹⁵³ Tanto desfazer: ser indiferente (sobre tanto fazer), conforme CAVACAS, 1999:260.

tempero nem sal. O sargento provava a comida e se perguntava porquê tão delicados sabores.

– *É comida temperada a tristeza.*

Era a invariável resposta de Felizminha. A empregada suspirava: *ai, se pudesse ser outra, uma alguém.* Poupava alegrias, poucas que eram.

– *Quero guardar contentamento para gastar depois, quando for mais velhinha.*

Metida a sombra, fumo, vapores. Nem sua alma ela enxergava nada, embaciada¹⁵⁴ que estava por dentro. A mão tiritacteara¹⁵⁵ no balcão. O recinto era escuro, ali se encerravam voláteis penumbras. A cozinha é onde se fabrica a inteira casa.

Certa noite, o patrão entrou na cozinha, arrastando seu peso. Esbarrou com a penumbra.

– *Você não quer mais iluminação na porcaria desta cozinha?*

– *Não, eu gosto assim.*

O sargento olha para ela. A gorda Felizminha remexe a sopa, relambe a colher, acerta o sal na lágrima. O destino não lhe encomendou mais: apenas esse encontro de duas meias vidas. Correia e Correia sabe quanto deve à mulher que o serve. Logo após o acidente, ninguém entendia as suas pastosas falas. Carecia-se era de serviço de mãe para amparar aquele branco mal-amanhado¹⁵⁶, aquele resto de gente. O sargento garatunfava¹⁵⁷ uns sons e ela entendia o que queria. Aos poucos o português aperfeiçoou a fala, mais apessoado. Agora ele olha para ela como se estivesse ainda em convalescença. O roçar da capulana dela amansa velhos fantasmas, a voz dela sossega os medonhos inferos saídos da boca do fogo. Milagre é haver gente em tempo de cólera e guerra.

– *Você está magra, anda a apertar as carnes?*

– *Magra?*

Pudesse ser! A tartaruga: alguém a viu magrinha? Só os olhos lhe engordavam, barrigando¹⁵⁸ de bondades. A gorda Felizminha gemia tanto ao se baixar que parecia que a terra estava mais longe que o pé.

– *Me esclareça uma coisa, Felizminha: porquê essa choradice¹⁵⁹, todos os dias?*

¹⁵⁴ Embaciada: que perdeu o brilho, a transparência; embaçada.

¹⁵⁵ Tiritactear, v. tr.: tactear a tremer (de tiritar + tactear), conforme CAVACAS, 1999:223.

¹⁵⁶ Mal-amanhado: maltratado, mal-arrumado, mal-arranjado, mal ajeitado.

¹⁵⁷ Garatunfava, garatunfar: esboçar; conseguir com muita dificuldade (de garatujar + triunfar), conforme CAVACAS, 1999:125). Garatuja: trejeito desajeitado ou grotesco do corpo ou da face; esgar, momice, careta, conforme *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

¹⁵⁸ Barrigando, barrigar-se: encher-se; engravidar, conforme CAVACAS, 1999:45.

– *Eu só choro para dar mais sabor aos meus cozinhados.*

– *Ainda eu tenho razões para tristezas, mas você...*

– *Eu de onde vim tenho lembrança é de coqueiros, aquele marejar das folhas faz conta a gente está sempre rente ao mar. É só isso, patrão.*

A negra gorda falou enquanto rodava a tampa do rapé, ferrugentia¹⁶⁰. O patrão meteu a mão no bolso e retirou uma caixa nova. Mas ela recusou aceitar.

– *Gosto de coisa velha, dessa que apodrece.*

– *Mas você, minha velha, sempre triste. Quer aumento no dinheiro?*

– *Dinheiro, meu patrão, é como lâmina... corta dos dois lados. Quando contamos as notas se rasga a nossa alma. A gente paga o quê com o dinheiro? A vida nos está cobrando não o papel mas a nós, próprios. A nota quando sai já a nossa vida foi. O senhor se encosta nas lembranças. Eu me amparo na tristeza para descansar.*

A gorda cozinheira surpreendeu o patrão. Lhe atirou, a queimar-lhe a roupa:

– *Tenho ideia para o senhor salvar o resto do seu tempo.*

– *Já só tenho metade de vida, Felizminha.*

– *A vida não tem metades. É sempre inteira...*

Ela desenvolveu-se: o português que convidasse uma senhora, dessas para lhe acompanhar. O sargento ainda tinha idade combinando bem com corpo. Até há essas da vida, baratinhas, mulheres muito descartáveis.

– *Mas essas são pretas e eu com pretas...*

– *Arranje uma branca, também há aí dessas de comprar. Estou-lhe a insistir, patrão. O senhor entrou na vida por caminho de mulher. Chame outra mulher para entrar de novo.*

Correia e Correia semi-sorriu, pensageiro¹⁶¹.

Um dia o militar saiu e andou a tarde toda fora. Chegou a casa, eufórico, se encaminhou para a cozinha. E declarou com pomposidade:

– *Felizminha: esta noite ponha mais um prato.*

A alma de Felizminha se enfeitou. Esmerou na arrumação da sala, colocou uma cadeira do lado direito do sargento para que ele pudesse apreciar por inteiro a visitante. Na cozinha apurou a lágrima destinada a condimentar o repasto.

Aconteceu, porém, que não veio ninguém. O lugar na mesa permaneceu vazio. Essa e todas as outras vezes. Única mudança no cenário: o assento que competia à

¹⁵⁹ Choradice: choradeira.

¹⁶⁰ Ferrugentia, ferrugentio, adj.: com ferrugem; velho (de ferrugento), conforme CAVACAS, 1999:121.

¹⁶¹ Pensageiro, adj.: a pensar; pensador; pensativo (de pensador + mensageiro), conforme CAVACAS, 1999:182.

invidável¹⁶² visita passava da direita para a esquerda, esse lado em que não havia mundo para o sargento Correia.

Felizminha duvidava: essas que o patrão convidava existiam, verídicas e autênticas?

Até que, uma noite, o sargento chamou a cozinheira. Pediu-lhe que tomasse o lugar das falhadas visitadoras. Felizminha hesitou. Depois, vagarosa, deu um jeito para caber na cadeira.

– *Decidi me ir embora.*

Felizminha não disse nada. Esperou o que restava para ser dito.

– *E quero que você venha comigo.*

– *Eu, patrão? Eu não saio da minha sombra.*

– *Vens e vês o mundo.*

– *Mas ir lá fazer o quê, nessa terra...*

– *Ninguém te vai fazer mal, eu prometo.*

Daí em diante, ela se preparou para a viagem. Animada com a ideia de ver outros lugares? Aterrada com a ideia de habitar terra estranha, lugar de brancos? Nem rosto nem palavra da cozinheira revelavam a substância de sua alma. O sargento provava a refeição e não encontrava mudança. Sempre o mesmo sal, sempre a mesma delicadeza de sabor. No dia acertado, o militar acotovelou a penumbra da cozinha:

– *Venha, faça as malas.*

Saíram de casa e Felizminha cabisbaixou-se¹⁶³ ante o olhar da vizinhança. Então o sargento, perante o público, deu-lhe a mão. Nem se entrecabiam¹⁶⁴ bem de tão gordinhas, os dedos escondendo-se como sapinhos envergonhados.

– *Vamos, disse ele.*

Ela olhou os céus, receosa por, daí a um pouco¹⁶⁵, subir em avião celestial, atravessar mundos e oceanos. Entrou na velha carrinha, mas para seu espanto Correia não tomou a direcção do aeroporto. Seguiu por vielas, curvas e areias. Depois, parou num beco e perguntou:

– *Para que lado fica essa terra dos coqueiros?*

¹⁶² Invidável, adj.: que não vem; sem vir (de vinda), conforme CAVACAS, 1999:141.

¹⁶³ Cabisbaixou-se, cabisbaixar-se, v. ref.: baixar a cabeça [de tristeza, de vergonha, de acanhamento] (de cabisbaixo), conforme CAVACAS, 1999:51.

¹⁶⁴ Entrecabiam, entrecaber, v. tr.: caber uma na outra (de entre + caber), conforme CAVACAS, 1999:104.

¹⁶⁵ Daí a um pouco: dentro em pouco; em breve (sobre daí a pouco), conforme CAVACAS, 1999:284.

ANEXO D

AS LÁGRIMAS DE DIAMANTINHA

Diamantinha chorava tão bem que as pessoas vinham de longe e lhe pediam:

– *Chore por mim, Diamantinha.*

O visitante sentava na sombra do djambalau¹⁶⁶ e divulgava suas mágoas. Às vezes, pareciam tristezas de bichos. O homem, para ser humano, tem que ser desumano? O que é certo: ninguém tem ombro para suportar sozinho o peso de existir. Afinal, a vida se confirma à força de rasgão: ela dilacera logo no acto de nascer, separando mais que a própria morte. E assim, também naquela aldeia não havia quem não tivesse motivos para sentar no banco de Diamantinha, requerendo lágrimas na sombra da grande árvore.

Diamantinha gastava o tempo nesse desfilar de desgraceira. Única condição: ela devia olhar de frente o contador de tristezas, olhos nos olhos, lágrima de um humedecendo a alma do outro. No final, ela baixava o rosto, sacudindo os braços por cima da cabeça. E chorava. Cada lágrima aliviava o confessor, faz conta a mão de um anjo suavizando feridas.

Diamantinha chorava belo e aprazível: nunca ela ranhava¹⁶⁷, nem carantonheava¹⁶⁸. Escorriam as lágrimas como simples transbordância¹⁶⁹,

¹⁶⁶ Djambalau, s. m.: jambolão, fruto comestível (do concani *Jambulam*, pelo xuabo); djambalauero, árvore cujo fruto é o jambolão (de Djambalau), conforme CAVACAS, 1999:96. O concani é uma língua indo-ariana falada na Índia, sendo o idioma oficial de Goa.

O jamelão, jambolão, baga-de-freira, jalão ou guapê (*Syzygium cumini*, ex-*Eugenia jambolana* Lam. ou *Syzygium jambolanum* DC.), ou (d)jambalau (*Syzygium cordatum*, em Moçambique) é o fruto de plantas da família Myrtaceae com origem na Índia. São árvores que podem chegar até dez metros de altura; possuem frutos pequenos e arroxeados quando maduros. A coloração dos frutos provoca manchas nas mãos, tecidos, calçados. Na região Nordeste do Brasil, esta planta adaptou-se tão bem que se tornou espécie subespontânea; é comum no nordeste brasileiro a denominação de "brinco-de-viúva" e no litoral paranaense a de guapê. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jamel%C3%A3o>.

¹⁶⁷ Ranhava, ranhar, v. ref.: expelir muco pelo nariz; encher-se de ranho (de ranho), conforme CAVACAS, 1999:196.

¹⁶⁸ Carantonheava, carantonha: expressão carrancuda (CAVACAS, 1999:55); cara muito feia, careta (Dicionário Priberam da língua portuguesa – português de Portugal); cara fechada, cara feia, carranca (Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa – português do Brasil).

¹⁶⁹ Transbordância, s. m.: saída das bordas; transbordamento (de transbordar), conforme CAVACAS, 1999:225.

tresvassar¹⁷⁰ de ondas sob as pálpebras, insuficientes diques. A tristeza mungia-lhe¹⁷¹ os olhos e lá vinha, abundoso e gordo, o rosário das lagrimonas.

O marido, calculista, viu nos serviços da esposa uma hipótese de negócio. E havia até urgência: Diamantinha se ia fatigando de brotar tanta água. Um dia, ela esgotaria as fontes. Antes que isso sucedesse, o marido decretou a seguinte ordem:

– *Em diante, você só chora para quem paga.*

– *Mas, marido, isso nem se pode.*

– *Não se pode!? Quem é você para saber destrançar o possível do impossível?*

– *É que lágrima é coisa sagrada...*

– *Conversa, mulher. Sagrados são os tacos¹⁷², sejam cifrões, sejam cifrinhos.*

– *Não é desrespeito, mas me diga, marido: se é tão importante o dinheiro por que é que você não trabalha para o ganhar?*

– *Eu? Não posso, estou muito ocupado. Agora, por um exemplo, ando a deixar crescer os bigodes, um de cada lado.*

– *Você é quem sabe, marido.*

Marido está sempre na mão de cima? Homem disfarça que comanda, mulher finge obediências. A ordem das coisas: mundo e vida são o inseparável casal.

E as gentes continuaram afluindo, agora vertidas em clientes. O marido armara mesa, à entrada da sombra, e cobrava consulta. E se contentava, empilhando as moedinhas enquanto a esposa se derramava, liquidesfeita¹⁷³. Aranha faz sua casa de quê? De lágrimas, aquilo parece seda mas não é senão o coração esfiapadinho. Disso sabia a lagrimeira¹⁷⁴ Diamantinha.

Uma tarde, compareceu no djambalau um tal Florival, que mal se afamara como homem estranho, brutamonstro¹⁷⁵. Dele se dizia ser bebedor de trevas, atravessado de serpente. Corria que o Florival fazia das outras vidas o que a jibóia faz com o cabritinho: enrolava-as e esmiudava-as¹⁷⁶ até ficarem engolíveis. Diferença é que, depois, ele não engolia nada. Todavia, no caso real, o aspecto sobrava da

¹⁷⁰ Tresvassar: Atravessar, transpor, ultrapassar; varar ou furar de lado a lado, conforme Dicionário Priberam da língua portuguesa (Portugal).

¹⁷¹ Mungia-lhe, mungir: extrair (alguma coisa) a, espremer, conforme Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa (Brasil).

¹⁷² Tacos, s. m.: dinheiro (de bitaco [o m. q. biscato = dinheiro mal ganho]), conforme CAVACAS, 1999:219.

¹⁷³ Liquidesfeita: desfeita em lágrimas (de líquido + desfeito), conforme CAVACAS, 1999:148.

¹⁷⁴ Lagrimeira, lagrimosa, s. f.: pranteadora, lastimosa (de lagrimar), conforme CAVACAS, 1999:146.

¹⁷⁵ Brutamonstro, s. m.: indivíduo muito cruel e corpulento (brutamontes + monstro), conforme CAVACAS, 1999:50).

¹⁷⁶ Esmiudar, o mesmo que esmiuçar.

aparência. O Florival tinha corpo magnífico mas era incompetente para maldades. O homem se aperfeiçoara a palerma, baratonto¹⁷⁷, estupefátuo.

E tanto era que, aos domingos, o Florival vestia de mulher, envergando sempre um mesmo vestido castanho com grandes girassóis amarelos. As flores no vestido contradiziam o aspecto maufeitor¹⁷⁸. O homem era alvo das gerais zombarias – dito, desdito¹⁷⁹ e maldito. Até havia mãos que afagavam as falsas curvas do peito.

Pois nessa tarde, o Florival sentou-se na pedrinha, envergonhado a modos de justificar o vestido na conformidade de suas peludas pernas. O que ele confessou fez arrepiar a choradeira¹⁸⁰. Disse assim: que ele desde há muitos anos lhe dedicava amor exclusivo, ímpar e imparável¹⁸¹.

– *Me ama a mim, Florival?*

Sacudindo a cabeça, ele lhe pediu para não ser interrompido. Pois, o cada dia lhe dava hoje, ele lhe rezava, lhe enviava as mais subtis prendas. Eram diminutas delicadezas: um raminho, um nó de capim, réstia de ninho. E ela, ela nem notava. E por razão de tanta indiferença o coração dele se encaroçou. Para poupança de sofrimento Florival se resolveu converter em mulher. Assim, colega do mesmo género, ele não a olharia como destino de seus desejos.

– *Nós ambos somos ambas.*

Diamantinha escutou tudo até o fim. Levantou-se e espreitou entre os ramos do djambalauero. Puxou com força como se entendesse desventrar¹⁸² a árvore. Depois chorou, chorou como nunca havia feito. O marido, vendo a demora, espreitou e lhe fez sinal: havia mais para quem chorar. E fez ponto na sessão.

Na tarde seguinte, Florival regressou e foi o mesmo derrame de pranto. E de novo o marido, zeloso, ordenou parcimónia. Na terceira tarde, Diamantinha deixou que Florival se sentasse, em seus femininos trejeitos, e lhe disse:

– *Não tenho mais lágrima.*

E pediu um lugarzinho na pedra. Sentou-se, espremida no mesmo assento. Ficaram assim em silêncio até que Diamantinha pediu autorização para ajeitar um girassol que escapava do vestido.

– *Está tão velhinho este meu vestidinho...*

¹⁷⁷ Baratonto: confuso, no sentido do dito popular “barata tonta” (tonto feito barata).

¹⁷⁸ Maufeitor, s. m.: malfeitor, facínora (de mau + malfeitor), conforme CAVACAS, 1999:160.

¹⁷⁹ Desdito, s. m.: desmentido, contradito, conforme Dicionário Priberam da língua portuguesa (Portugal).

¹⁸⁰ Choradeira: pranteadora, carpideira (mulher a quem se paga para chorar).

¹⁸¹ Imparável: incomparável, interminável.

¹⁸² Desventrar, v. tr: rasgar o ventre de, estripar, conforme Dicionário Priberam da língua portuguesa (Portugal).

E trocaram conversas de mulher, os acertos que faltavam nos cabelos, o nó no lenço da cabeça, o anel que fugia pela magreza do dedo. Diamantina lhe pediu então:

– *Dê-me as suas mãos. Quero lhe dar uma coisa.*

– *Não precisa me dar nada, Diamantina.*

– *São minhas últimas lágrimas. Me dê as suas mãos. Rápido antes que esfriem.*

Florival estendeu as mãos em concha. E dos dedos de Diamantina tombaram aqueles cristaizinhos, desfocadas águas tremeluzindo em fundo escuro. Afinal, aquilo eram diamantes, preciosos tesouros.

– *São verdadeiros?*

Em amor tudo é verdadeiro. Florival e Diamantina se fitaram, até seus olhos perderem o pé. Sem dizerem palavra, se enfeitaram entre folhagens, furtando-se pelos matos. Dizem os camionistas que, já noite, viram derivar pela estrada um casal de avessas aparências: ele vestido de mulher, e ela em roupas de macho. Tombava uma chuvinha leve, simulando fluir da terra para o céu. E Diamantina, braços abertos, ajuntava novas gotas em seu peito choradeiro.

ANEXO E

CHUVA: A ABENSONHADA

Estou sentado junto da janela olhando a chuva que cai há três dias. Que saudade me fazia o molhado tintintinar do chuvisco. A terra perfumegante parece a mulher em véspera de carícia. Há quantos anos não chovia assim? De tanto durar, a seca foi emudecendo a nossa miséria. O céu olhava o sucessivo falecimento da terra, e em espelho, se via morrer. A gente se indaguava¹⁸³: será que ainda podemos recomeçar, será que a alegria ainda tem cabimento?

Agora, a chuva cai, cantarosa¹⁸⁴, abençoada. O chão, esse indigente indígena, vai ganhando variedades de belezas. Estou espreitando a rua como se estivesse à janela do meu inteiro país. Enquanto, lá fora, se repletam os charcos a velha Tristezza vai arrumando o quarto. Para Tia Tristezza a chuva não é assunto de clima mas recado dos espíritos. E a velha se atribui amplos sorrisos: desta vez é que eu envergarei o fato que ela tanto me insiste. Indumentária tão exibível e eu envergando mangas e gangas¹⁸⁵. Tristezza sacode em sua cabeça a minha teimosia: haverá razoável argumento para eu me apresentar assim tão descortinado¹⁸⁶, sem me sujeitar às devidas aparências? Ela não entende.

Enquanto alisa os lençóis, vai puxando outros assuntos. A idosa senhora não tem dúvida: a chuva está a acontecer devido das rezas, cerimónias oferecidas aos antepassados¹⁸⁷. Em todo o Moçambique a guerra está parar. Sim, agora já as chuvas podem recomeçar. Todos estes anos, os deuses nos castigaram com a seca. Os mortos, mesmo os mais veteranos, já se ressequiam lá nas profundezas. Tristezza vai escovando o casaco que eu nunca hei-de-usar e profere suas certezas:

¹⁸³ Indaguava, v. tr.: indagar empenhadamente [enquanto chove], perguntar-se [em relação à chuva] (de indagar + aguar), conforme CAVACAS, 1999:135-136.

¹⁸⁴ Cantarosa, adj.: a cântaros, com grande intensidade (de cântaro + copioso), conforme CAVACAS, 1999:55.

¹⁸⁵ Ganga: tecido forte de algodão, geralmente trama de dois fios, antigamente fabricado na Índia e, inicialmente, usado em uniformes de trabalhadores; mais tarde, se vulgarizou na confecção de vestuário para jovens (jeans): também denominado de denin.

¹⁸⁶ Descortinado, adj.: descoberto, desprotegido, aberto (de cortina), conforme CAVACAS, 1999:83.

¹⁸⁷ Rezas, cerimónias realizadas na casa do régulo ou soba da aldeia.

– *Nossa terra estava cheia do sangue. Hoje, está ser limpa, faz conta é essa roupa que lavei. Mas nem agora, desculpe o favor, nem agora o senhor dá vez a este seu fato?*

– *Mas, Tia Tristereza: não está chover de mais?*

De mais? Não, a chuva não esqueceu os modos de tombar, diz a velha. E me explica: a água sabe quantos grãos tem a areia. Para cada grão ela faz uma gota. Tal igual a mãe que tricota o agasalho de um ausente filho. Para Tristereza a natureza tem seus serviços, decorridos em simples modos como os dela. As chuvadas foram no justo tempo encomendadas: os deslocados que regressam a seus lugares já encontrarão o chão molhado, conforme o gosto das sementes. A Paz tem outros governos que não passam pela vontade dos políticos.

Mas dentro de mim persiste uma desconfiança: esta chuva, minha tia, não será prolongadamente demasiada? Não será que à calamidade de estio se seguirá a punição das cheias?

Tristereza olha a encharcada paisagem e me mostra outros entendimentos meteorológicos que minha sabedoria não pode tocar. Um pano sempre se reconhece pelo avesso, ela costuma me dizer. Deus fez os brancos e os pretos para, nas costas de uns e outros, poder decifrar o Homem. E apontando as nuvens gordas me confessa:

– *Lá em cima, senhor, há peixes e caranguejos. Sim, bichos que sempre acompanham a água.*

E adianta: tais bichezas sempre caem durante as tempestades.

– *Não acredita, senhor? Mesmo em minha casa já caíram.*

– *Sim, finjo acreditar. E quais tipos de peixes?*

Negativo: tais peixes não podem receber nenhum nome. Seriam precisas sagradas palavras e essas não cabem em nossas humanas vozes. De novo, ela lonjeia seus olhos pela janela. Lá fora continua chovendo. O céu devolve o mar que nele se havia alojado em lentas migrações de azul. Mas parece que, desta feita, o céu entende invadir a inteira terra, juntar os rios, ombro a ombro. E volto a interrogar: não serão demasiadas águas, tombando em maligna bondade? A voz de Tristereza se repete em monotonia de chuva. E ela vai murmurando¹⁸⁸: *o senhor, desculpe a minha boca, mas parece um bicho à procura da floresta.* E acrescenta:

– *A chuva está limpar a areia. Os falecidos vão ficar satisfeitos. Agora, era bom respeito o senhor usar este fato. Para condizer com a festa de Moçambique ...*

¹⁸⁸ Murmurrindo, v. tr.: murmurar com ironia (de murmurar + rir), conforme CAVACAS, 1999:169.

Tristereza ainda me olha, em dúvida. Depois, resignada, pendura o casaco. A roupa parece suspirar. Minha teimosia ficou suspensa num cabide. Espreito a rua, riscos molhados de tristeza vão descendo pelos vidros. Por que motivo eu tanto procuro a evasão? E por que razão a velha tia se aceita interior, toda ela vestida de casa? Talvez por pertencer mais ao mundo, Tristereza não sinta, como eu, a atracção de sair. Ela acredita que acabou o tempo de sofrer, nossa terra se está lavando do passado. Eu tenho dúvidas, preciso olhar a rua. A janela: não é onde a casa sonha ser mundo?

A velha acabou o serviço, se despede enquanto vai fechando as portas, com lentos vagares. Entrou uma tristeza na sua alma e eu sou o culpado. Reparo como as plantas despontam lá fora. O verde fala a língua de todas as cores. A Tia já dobrou as despedidas e está a sair quando eu a chamo:

– *Tristereza, tira o meu casaco.*

Ela se ilumina de espanto. Enquanto despe o cabide, a chuva vai parando. Apenas uns restantes pingos vão tombando sobre o meu casaco. Tristereza me pede: *não sacuda, essa aguinha dá sorte.* E de braço dado, saímos os dois pisando charcos, em descuido de meninos que sabem do mundo a alegria de um infinito brinquedo.

ANEXO F

A ÚLTIMA CHUVA DO PRISIONEIRO

*(pensando no escritor nigeriano
Ken-Saro-Wiwa)*

Lhe entrego dinheiro, prometo, tenho dinheiro fora. Não duvide: são cifras, maquias¹⁸⁹ e quantidades. Tenho e tenho. E dou-lhe tudo, totalmente. Mas me traga chuva, uma porção de chuva boa, grossa e gorda. Estou doido? Por causa de querer que chova aqui, dentro da prisão? Pode ser, pode ser loucura. Mas a loucura é a única que gosta de mim. O senhor que é um inventador de realidades, me faça esse favor. Me invente, rápido, uma urgente chuvinha.

Antigamente, valia a pena ser preso. O cantinho da prisão nem era mau, comparado com o mundo que nos cabia, lá fora. Falo sério. Maioria do que aprendi foi na prisão. Ler, escrever: foi na prisão que me letrinei¹⁹⁰. Minha vida era uma rodaronda entre roubo e grades. Me prendiam: era um consolo cheio de sossego. Lá fora ficava o mundo, mais suas doenças, suas nauseabundâncias¹⁹¹.

Agora, o calabouço é um lugar definhado, de não valer as penas. Esse mundo torto já entrou na prisão. A cadeia se infernou, dá vontade só de escapar. Porque aqui dentro nos roubam mais que fora. Aqui somos roubados por polícia, roubados por ladrões. Já nem podemos estar livres na cadeia. Neste lugar nem os mortos estão seguros. Já perdi escolha, doutor: a prisão me mata, a cidade não me deixa viver. A feiúra deste mundo já não tem dentro nem fora.

Lhe explico, nos tintins. Na minha língua materna nem há palavra para dizer cadeia. Não tínhamos nem ideia de cadeia. Foram os portugueses que trouxeram. Coitados, trouxeram cadeias de tão longe, até dava pena elas ficarem vazias. Eu explicava assim para minha mãe, primeiras vezes que fui preso.

¹⁸⁹ Maquias, s. f.: dinheiro, pé-de-meia, ganho, gorjeta, conforme Dicionário Priberam da língua portuguesa (Portugal).

¹⁹⁰ Letrinhei, letrinhar-se, v. ref.: aprender as primeiras letras (de letrinha), conforme CAVACAS, 1999:148.

¹⁹¹ Nauseabundâncias, s. f.: situação repugnante (de náusea + abundância), conforme CAVACAS, 1999:171.

– *Estou a ser preso, mamã, mas é só por respeito dos mezungos*¹⁹².

– *Respeito dos brancos?*

– *Sim, mãe: é que eles, coitados, tiveram tanto trabalho... é feio a gente deixar estas cadeias assim, sem ninguém.*

Minha mãe acenava, com reserva. Ela enchia o nariz de rapé, aspirava aquilo como se a narina fosse a boca da sua alma. Depois, espirrava, soltando distraídos demónios. E me avisava:

– *Só eu tenho medo é do tempo...*

– *Que tem o tempo?*

– *É que o tempo namora com ele próprio. Só finge que gosta de nós...*

– *Não entendo, mamã.*

– *É que, na cadeia, o tempo gosta de passear com modos de prostituta. Você que pensa que ainda não lhe deu nada mas já pagou a sua toda vida.*

– *Não se preocupa, mamã. Eu venho, volto e regresso.*

Ela deixava uma alegria espreitar na lágrima. Com as tais palavras eu lhe estava imitando quando ela, em minha pequenice, me dava instrução de regresso. Mais acontecia era quando chovia. Minha mãe me acorria, me sacudia, me suspendia.

– *Começou a chuva, filho, corre lá para fora!*

Era o contrário das restantes mães que chamavam seus meninos a recolher assim que tombavam as primeiras gotas. Fosse a que hora¹⁹³, mal chuviscava, ela me despertava, me despia e me empurrava para fora de casa. Minha mãe acreditava que a chuva é água de lavar alma. Nunca ela deve ser desperdiçada. Disso me lembro, a chuva tintilando, eu tiritando. E, em minhas mãos, as folhas do kwangula tilo¹⁹⁴, essa plantinha que nos protege dos trovões, impedindo que o peito nos rebente. Me lembro de suas encomendações:

– *Vens, voltas e regressas. Ouviste?*

Nem sei quantas vezes entrei, voltei e regresssei para o calabouço. Minha vida foi um ciclo de porta e tranca, céu e grade. Minha mãe morreu, durante esse entra-e-sai. Recebi notícia na prisão, no meio de um domingo. Escutávamos o relato de um futebol. Os outros se mantiveram, cativos do rádio. Só eu despeguei cabeça, levantei os olhos para o carcereiro. Pedi para sair. Não me autorizaram. Eu que fosse à capela

¹⁹² Mezungo, s. m.: pessoa branca; senhor (do nianja mzungu), conforme CAVACAS, 1999:162.

¹⁹³ Fosse a que hora: a qualquer (sobre fosse a que hora fosse), conforme CAVACAS, 1999:272.

¹⁹⁴ Kwangula tilo, s. m.: planta trepadeira (*Asparagus falcatus*), que, segundo a tradição, defende das tempestades (do rongá *kwangula tilo*, “o que tira o perigo do céu”), conforme CAVACAS, 1999:145.

da prisão, orasse ali por minha mãe. Mas o chefe da cadeia, sendo branco, não me podia entender. Eles se despedem dos mortos de modo diferente. Foi única vez que fugi da cadeia, foi essa. Eu queria comparecer na cerimónia de minha velha. Lá no cemitério da família ainda me pingou uma tristeza. Falei assim:

– *Viu, mãe? Eu disse que voltava...*

E pelo pé de minha vontade¹⁹⁵ retornei para a prisão. Dentro e fora, já eu era conhecido de todos, presos e guardas. Sou irmão legítimo dos que não têm família. Eles sempre me dedicaram amizades, autenticadas com provas. Me traziam revistas com fotografias de mulher branca. Eu antes me divertia com uma dessas fotografias, o corpo dessa mulher me era muito manual. Mas me cansei de imaginadelas¹⁹⁶. Ultimamente o que fazia? Punha a fotografia dessa mulher em cima do armário e lhe rezava. Faz conta era Nossa Senhora dos Qualqueres. Eu ficava assim, joelhado, com vontade de pedir, o pedido me vinha à boca mas eu engolia como se fosse só saliva. E fiz tanto isso que me esqueceu todos os pedidos que eu queria comendar.

Vendi a revista aos pedaços, 500 cada foto, 1000 cada mama. Agora, deixei de pedir. Desisti. A única coisa que quero é chuva. Chover-me em cima de mim, molhar-me, charcoar-me¹⁹⁷.

Eu nasci na arrecadação da paisagem, num lugar bem desmapeado¹⁹⁸ do mundo. Tudo em volta eram securas, poeiras e remoinhos. Chuva era sinal dos deuses, sua escassa e rara oferta. E quando me dispunha assim, todo eu nu, todo inteiramente descalço, parecia que os divinos destinavam toda aquela água só para mim. Eu tenho essa única saudade. Que caia um muitão de chuva, até chover dentro de mim, pingar-me os tectos da cabeça, me aguar o coração e eu sentir que Deus me está lavando das poeiras que a vida me sujou. E assim diluviado¹⁹⁹, eu escute, entre o ruído das gotas nos telhados, a voz de minha mãe me farolando²⁰⁰:

– *Você vem, volta...*

E agora que estou falando, imagine, doutor, estou já sentindo em meus braços o doce roçar das folhinhas da planta que me protege do rebentar do peito, logo hoje que é véspera de eu ser sentenciado no suspenso da corda. Como se essa corda me

¹⁹⁵ Pelo pé da sua vontade: por sua firme vontade (sobre seu pé), conforme CAVACAS, 1999:282.

¹⁹⁶ Imaginadelas, s. f.: situação imaginada (de imaginar), conforme CAVACAS, 1999:131.

¹⁹⁷ Charcoar-me, v. ref.: ficar como um charco, encharcar-se (de charco), conforme CAVACAS, 1999:59.

¹⁹⁸ Desmapeado, adj.: fora do mapa, recôndito (de mapear), conforme CAVACAS, 1999:88.

¹⁹⁹ Diluviado, adj.: alagado, encharcado (de dilúvio), conforme CAVACAS, 1999:94.

²⁰⁰ Farolando: iluminando, guiando como um farol.

conduzisse para onde minha mãe me espera, sentada na berma de um chuvisco.
Como se esse nó de forca fosse o meu cordão desumbilical²⁰¹.

Me invente uma última chuvinha, doutor...

²⁰¹ Desumbilical, adj.: umbilical (de umbilical), conforme CAVACAS, 1999:92.

ANEXO G

ROSITA

Foi há cinco dias. Me vieram dizer: você saia daqui, isto tudo ficará coberto pelas águas²⁰². Disseram que o rio ia enlouquecer. Que eu não sabia mas este rio²⁰³ ligava com outro e esse outro²⁰⁴, por sua vez, se ligara à parte do céu onde os deuses guardam toda a chuva.

– *Mas este aqui, deixo-o?* – perguntei, apontando meu velho companheiro.

– *Você escolhe. Se quer viver, saia sozinho, já.*

Não saí. Falei com Makalatani enquanto ele comia, tranqüilo. Decidimos os dois esperar. Não podia ser: já na guerra nos havíamos separado. Ambos perdêramos tudo, há tão pouco tempo. Quantas vezes podemos perder tudo numa vida? Fazia nem dez anos que fugíramos dos tiros, cada qual para sua sobrevivência. O meu companheiro, o velho Makalatani, onde ele se metera nesses anos de guerra?

NR do autor: Escrevi esta estória com base em depoimentos que recolhi durante as cheias do rio Limpopo, em Março de 2000. Rosita é uma menina que, realmente, nasceu numa árvore. A sua mãe havia-se refugiado nesse que era o único ponto alto na paisagem inundada.

²⁰² O aviso refere-se à previsão, em 2000, da chegada do ciclone Eline (22 de fevereiro) que passou à volta da ilha de Moçambique e chegou à costa, provocando muito chuva e ventos com mais de 100km/h, agravando as conseqüências das cheias dos rios e provocando a pior enchente da história do país. Cerca de 700 mil pessoas tiveram de abandonar suas casas, 200 mil cabeças de gado morreram. A cheia também retirou as minas terrestres dos lugares onde haviam sido mapeadas, provocando novas tragédias. Disponível em : <http://www.diariodafrica.com/2008/10/secas-e-cheias-em-moambique.html>

http://w3.ualg.pt/~jdiarias/GEOLAMB/GAn_Casos/Mocambique/Mozambique.html

²⁰³ O rio Limpopo chega ao maior pico de cheias da época em 26 de fevereiro. Renova-se o alerta para se retirar as pessoas para as zonas mais altas. Ocorreram precipitações de mais de 200 mm na África do Sul, aumentando os caudais dos rios comuns. Na cidade de Chókwe, as pessoas estavam à espera das águas na tarde de domingo, mas elas chegam no sábado, violentamente. A ajuda internacional começa a chegar. Milhares estão sitiados. Os helicópteros sul-africanos são poucos para socorrer tanta gente, Moçambique torna-se a notícia principal das televisões de todo o mundo. As vilas de Machanga e Mambone, no sul de Sofala, e Xai-Xai e Chókwe, em Gaza, estão completamente submersas. Disponível em :

http://w3.ualg.pt/~jdiarias/GEOLAMB/GAn_Casos/Mocambique/Mozambique.html

²⁰⁴ O rio Limpopo é o segundo maior rio da África austral, com cerca de 1600 km de extensão e serve de fronteira entre a África do Sul, o Botswana e o Zimbabwe, antes de entrar em Moçambique no norte da província de Gaza (sul do país) para desaguar no Oceano Índico, perto da cidade de Xai-Xai. Ele tem um comprimento de cerca de 1.600 km (certas fontes referem 1.770 km) e a sua bacia hidrográfica cobre cerca de 415.000 km². O Rio Limpopo tem uma rede relativamente densa de mais de 20 afluentes e rios; na margem direita são os Rios Matablas, Pongole, Sand (no Transvaal), Pafuri e Elefantes (em Moçambique) e na margem esquerda são os rios Notuane, Maclotsie, Tule, Unzinguane, Bobye, Nwanetse (no Zimbabwe) e Changane (Nasce e conflui com o Limpopo no território nacional). Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Limpopo

Acreditei que não tivesse sobrevivido. Mas quando regresssei a Chokwé²⁰⁵, lá estava ele me esperando. Fiel, no lugar onde nos separáramos. A violência não o tinha azedado. Todo ele se mantinha na mesma doçura, disposto a recomeçar, sendo sempre o pouco contra o nada.

Mais uma vez, os avisos para sairmos. Outra vez deslocados? Esses que agora nos alarmavam sabiam, com tamanha certeza, dos futuros? Um pobre abandona, ligeiro, a sua pobreza? Mas, na verdade, aconteceu. Pior que acontecer; aquilo sucedeu. E foi num repente: o céu ganhou cor de terra, lembrando cuspes do diabo. As nuvens pesavam como se feitas de lama. Em tais densidades, o céu deixava de ser morado por aves.

Sáímos das casas. Olhámos o firmamento. E nos veio um medo súbito: porque o céu já nem era extenso. Estava ali, à mão. As estrelas eram contáveis, os dedos de uma família chegavam para as apontar.

E, logo, vieram as chuvas, cascateando²⁰⁶ a terra. Águas imensas, demoradas, cada gota grávida e ávida. Em todo o lado nasciam veias, todo o recanto se convertia em afluyente. E o rio inchou, transbordou até cobrir a imensidão.

Na primeira madrugada, a chuva já tinha desossado a estrada, engolido a ponte, mastigado os campos. Deus perdera mão nas águas. A tristeza sorriu, dentro: sempre eu quis ver o mar. Agora, o mar me veio ver a mim.

O velho Makalatani, ainda assim, só pensava em comer, alheio à chuva e aos presságios. Mas eu não. Olhava o tempo, farejava o rio. Conhecia suas parecenças – tempo e água. Ambos me levaram filhos, sonhos, riquezas. Já sentei na margem do tempo. Parei minha vida ali, deitado na berma. Descobri depois que não há margem. Tudo é correnteza, a margem só na aparência está parada. Essa corrente do tempo foi quem levou minha mulher, meus filhos, tudo.

A noite seguinte, a água do rio subiu. Me empurrou para abrigos que eu pensara serem exclusivos dos pássaros. Escalei a árvore, subi o telhado no armazém. Makalatani subiu comigo. Ele parecia tonto, desequilibrista²⁰⁷. Depois, se deitou, como

²⁰⁵ Chokwé: cidade com 65 mil habitantes, situa-se no sul de Moçambique a cerca de 200km a noroeste da cidade capital, Maputo, sendo o segundo maior distrito na província de Gaza. Situada numa área de grande potencial agrícola onde predomina o cultivo do arroz; o distrito conta com 40% da capacidade nacional de produção em regadio e o grande fornecedor de água à região e à rede de canais é o rio Limpopo. A povoação tomou o nome de Vila Trigo de Morais em 25 de Abril de 1964, em homenagem ao engenheiro que planejou a rede de canais da província de Gaza (70% da rede nacional); em 17 de Agosto de 1971 foi elevada a cidade e em 13 de Março de 1976 passou a denominar-se Chókwe. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%B3kw%C3%A8>

²⁰⁶ Cascateando: em forma de cascatas.

²⁰⁷ Desequilibrista: equilibrista que perdeu o equilíbrio (de equilíbrio).

se nada mais houvesse. Meus pertences, as cabras, a casa: tudo desaparecia. Minha vida toda derramada. Só eu e Makalatani, sobre as telhas.

Olhei mais longe, para as vizinhanças, não vi senão água. E pensei na vizinha Sofia Pedro. Ela estava grávida, bem no final do prazo. Teria conseguido escapar? Gritei por seu nome. O barulho das águas me apagou. Só Makalatani me olhava, com aqueles olhos de mulher desnudada. Eu ia perdendo natureza para pessoa. Minha pele já estava cozida, engrutadinha²⁰⁸. Não tardaria que eu vertesse em peixe, todo coberto de escamas.

No dia seguinte, só bebi. Fiz concha na própria água do rio. Bebi foi água doente. Makalatani bebeu comigo mas ele nunca teve exigência com o beber. Agora, os dois nos debruçávamos como os bichos, sorvendo lamas e imundícies, nossos únicos alimentos.

Deixei de beber quando vi bois e homens flutuando, inchados, na corrente. Disse a Makalatani que não olhasse. E fiz promessa, não podia deixar a morte me contaminar as entranhas. A morte é um outro rio: de uma vez em quando, ela salta a margem e nos inunda com tamanho de um oceano.

À noite, devido das fomes, até delirei. A água subiu ainda mais, as chapas foram-se. Meus dedos sangravam de tanto me agarrar às tábuas. Eu estava assistindo a meu próprio falecimento. Ainda pensei: desisto, me atiro na correnteza. O que me fez parar foi Makalatani. Ele ali, tão suave, sabedor da espera. Ou ignorante do tempo? Meu companheiro aguardava de mim a mesma tranqüilidade. Me emprestava sobrevivências.

No quarto dia, eu já nem acertava em nenhuma visão. Tudo se desfocava. Foi então que escutei uma nuvem que baixava, ruidosa. Era uma nuvem a motor. Ficou em cima, rodopiando como uma águia. Desceu um anjo branco dessa nuvem, me segurou. Eu já me aceitava a tudo. Menos deixar o meu companheiro para trás. Gritei para o anjo:

– *Só eu vou se levar também o meu Makalatani.*

O homem me gritou. O barulho, o salpicar da água, tudo aquilo, de repente, me acordou. O anjo era, afinal, um soldado sul-africano que me abria os braços, suspenso numa corda. A nuvem era um helicóptero que ventoinhava²⁰⁹ em cima do armazém onde nos abrigávamos.

²⁰⁸ Engrutadinha: enrugada, com depressões e cavidades em forma de grutas.

²⁰⁹ Ventoinhava: produzia vento, as hélices giravam feito ventoinha.

Tudo, súbito, ficou claro. E gritei: vamos, Makalatani, esses vêm nos salvar. Ele desviou a cabeça, medroso das alturas. Comecei a empurrá-lo mas o peso dele não me favorecia. Gritei para o soldado:

– *Meu boi! Me ajude a carregar o meu boi!*

Nem valia a pena. O soldado não falava português. Só falava a língua dos soldados: ordens, obediências despachadas. Mas eu não podia deixar ali o meu velho boi, minha única riqueza. Com que companhia iria eu recomeçar a minha vida? Gritei, eu também, moda os militares:

– *Ei, Makalatani, entra no helicóptero, grande preguiçoso!*

O bicho, teimoso, quadrupetou-se²¹⁰. E eu, já em desespero: você não vai, eu também não vou. Prontos, morremos os dois, um sem o outro. E sentei-me com as poucas forças que me restavam. O soldado, então, perdeu as paciências e me enlaçou. E subi pelos ares, rodopiando feito borboleta, dançando sem outro soalho que não fosse o corpo do sul-africano.

Levado à força, me atiraram para dentro do helicóptero. Que é isso, agora? A pessoa é salva contra sua vontade? Falei para os outros, meus irmãos, que se agrupavam na barriga do aparelho:

– *Viram, compadres? Fui obrigado a deixar meu boi em cima do telhado.*

– *Que boi?* – perguntaram.

– *Meu boizão, chamado Makalatani, por baptismo que lhe dei.*

Mas os outros, salvados como eu, se espantaram. Não havia nenhum boi junto de mim. E um outro até se adiantou: ele vira, arrastada pela torrente, a minha chifraria. Assistira àquilo há mais de dois dias. O animal já devia estar padecendo de pouca vida, se via um só chifre apontando os céus. Afinal nunca houvera um boi no meu telhado, eu devia estar delirado, motivo das águas sujas que bebera.

Fiquei ali, calado como um órfão. Fui olhando meus colegas de viagem. Todos pingavam: água, medo e espanto. Até que, de repente, avistei Sofia Pedro, minha grávida vizinha. Em seus braços um embrulho me fez suspeitar. Ela entreabriu a capulana e me fez ver uma menina, mais recente que um orvalho.

– *Não diga você ninhou²¹¹ essa menina em cima da árvore!?*²¹²

²¹⁰ Quadrupetou-se: empacou, estacou, fincou as quatro patas, espetou-as, (quadrúpede + espetar).

²¹¹ Ninhou: pariu (aninhada na árvore).

²¹² Em primeiro de março, o drama das enchentes era total; nove mil pessoas tinham sido já resgatadas no Sul, mas milhares continuavam isoladas. As imagens na televisão internacional provocavam comoção e cobravam ajuda, a mais emotiva foi, sem dúvida, a do resgate aéreo de Sofia Pedro e da sua filha Rosita, nascida no cimo da árvore onde a mãe, o pai e outros dois filhos se refugiaram da fúria das águas.

Nunca eu vira tão grande cansaço num só corpo. Mas Sofia ainda sorriu, e murmurou:

– *É Rosita, essa é minha Rosita.*

Calei-me com meus botões. Olhei a criança, meus olhos se acertaram. A menina parecia chorar. Mas não se escutava, tudo era abafado pelos motores. Sofia Pedro pegou na menina e a colocou junto ao peito. A voz estreitinha de Rosita foi crescendo, sobrepondo-se aos motores do helicóptero. Tudo se amaciou dentro de mim, uma inundação me afogando o coração. E, de novo, me vi em nuvem, flutuando como um navio. Eu viajava, junto com os meus, para esses nunca vistos campos onde meu boi pastava o matinal cacimbo.

Sim, nesse destino haveria terra. De novo, o infinito território da vida. E Rosita já nascia em mim.

ANEXO H**“ROSITA”**
(trecho da crônica)

(...) Mas os outros, salvados como eu, se espantaram. Não havia nenhum boi junto de mim. E um outro até se adiantou: ele vira, arrastado pela torrente, a minha chifaria. Assistira àquilo há mais de dois dias. O animal devia estar padecendo de pouca vida, se via um só chifre apontando os céus. Não havia boi no meu telhado, eu devia estar delirando, motivo das águas sujas que bebera. Fiquei ali, calado como um órfão. Fui olhando os meus colegas de viagem. Todos pingavam, medo e espanto. Até que, de repente, avistei Sofia Pedro, minha grávida vizinha. Em seus braços um embrulho me fez suspeitar. Ela entreabriu a capulana e me fez ver uma menina, mais recente que um orvalho. Não diga você ninho essa menina em coma da árvore!? Nunca eu vira tão grande cansaço num só corpo. Mas Sofia ainda sorriu, e murmurou:

– É Rosita, essa é minha Rosita.

Calei-me com meus botões. Olhei a menina, meus olhos se acertaram. A menina parecia chorar. Mas não se escutava, tudo era abafado pelos motores. Sofia Pedro pegou na menina e a colocou junto ao peito. A voz estreitinha de Rosita foi crescendo, sobrepondo-se aos motores do helicóptero. Tudo amaciou dentro de mim, uma inundação me afogando o coração. E, de novo, me vi em nuvem, flutuando como um navio. Eu viajava, junto com os meus, para esse lado onde meu boi pastava o matinal orvalho sobre os campos. Sim, nesse destino, haveria terra. E outra vez, o território da vida. E Rosita já nascia em mim.

Mia Couto

Jornal *O Público*, Lisboa, 5 de março de 2000.

Fonte: SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. “Mia Couto: ‘E a incurável doença de sonhar’”. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; Salgado, Maria Teresa (Orgs.). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006, p. 267-298.

ANEXO I

Sofia Pedro e Rosita



Fonte: http://w3.ualg.pt/~jdias/GEOLAMB/GAn_Casos/Mocambique/Mozambique.html

ANEXO J

A MORTE, O TEMPO E O VELHO

O homem se via envelhecer, sem protesto contra o tempo. Ansiava, sim, que a morte chegasse. Que chegasse tão sorradeira e morna como lhe surgiram as mulheres da sua vida. Nessa espera não havia amargura. Ele se perguntava: de que valia ter vivido tão bons momentos se já não se lembrava deles, nem a memória de sua existência lhe pertencia? Em hora de balanço: nunca tivera do que fosse dono, nunca houve de quem fosse cativo. Só ele teve o que não tinha posse: saudade, fome, amores.

Como a morte tardasse, decidiu meter-se na estrada e caminhar ao seu encontro. Tomou a direcção do oeste. Na sombra desse ponto cardeal, todos sabemos, se encontra a moradia da morte.

Iniciou a sua excursão rumo ao poente sem que de ninguém se despedisse. Os adeuses são assunto dos vivos e ele queria já na outra vertente do tempo.

Caminhava há semanas quando avistou um homem alto, com rosto de enevoados traços. Trazia pela trela²¹³ um bicho estranho, entre cão e hiena. Animal mal-aparentado, com ar maleitoso²¹⁴.

– *Esta é a Morte* – disse o homem apontando o cão. E acrescentou: – *Sou eu que a passeio pelo mundo.*

– *E você quem é?*

– *Eu sou o Tempo.*

E explicou que caminhavam assim, atrelados um no outro, desde sempre. Ultimamente, porém, a Morte andava esmorecida, quase desqualificada. Razão de que, entre os vivos, se desfalecia agora a molhos vistos²¹⁵, por dar cá nenhuma palha. Morria-se mesmo sem intervenção dela, da Morte.

O velho, desiludido, explicou ao Tempo a razão da sua viagem. Ele vinha ao encontro da morte:

– *Eu queria que ela me levasse para o sem retorno.*

²¹³ Trela, s. f.: correia a que vai preso o cão de caça, conforme Dicionário Priberam da língua portuguesa (Portugal).

²¹⁴ Maleitoso, adj.: que tem maleitas; que causa maleitas (febre intermitente), conforme Dicionário Priberam da língua portuguesa (Portugal).

²¹⁵ A molhos vistos: via-se bem; como era bem visível (sobre a olhos vistos), conforme CAVACAS, 1999:277.

- *Vai ser difícil.*
- *Lhe imploro: fiz todo este caminho para ela me levar.*
- *Veja como ela anda: desmotivada, focinho pelo chão.*
- *Mas eu queria tanto terminar-me!*

Impossível, insistiu o Tempo. E para comprovar, soltou o animal. O bicho se afastou, arrastado e agônico, para o fundo de uma valeta. Ali se enroscou, decadente como um pano gasto. O velho se condeou e perguntou ao bicho:

- *O que posso fazer por si?*
- *Eu só quero beber.*

Não era de água a sua sede. Queria palavras. Não dessas de uso e abuso mas palavras tenras como o capim depois da chuva. Essas de reacender crenças. O velho prometeu garimpar entre todos os seus vocábulos e encontrar lá os materiais de reanimar o mais perdido fôlego. Urdia seu secreto plano: iria ao sonho e de lá retiraria uma porção de palavras.

Na manhã seguinte, foi de encontro à besta moribunda. O bicho estava agora mais hiena do que cão. Uma baba amarela lhe escorria pelo focinho. Apenas revirou os olhos quando sentiu o homem se aproximar.

- *Trouxe?*

E ele lhe entregou o sonho, as palavras, mais seu inebriamento. O animal sugou tudo aquilo com voracidade. Seus olhos eram os de uma criança sorvendo estória antes do sono.

E assim se seguiu durante umas manhãs. Em cada uma, o velho se anichava e confiava seus elixires. De cada vez, o bicho se animava mais um pouco. No final, a Morte se recompôs com tais pujanças que o velho ganhou coragem e lhe apresentou o pedido, seu anseio de que o mundo se lhe fechasse. A Morte escutou o pedido de olhos fechados.

- *Amanhã vou cumprir o meu mandato* – anunciou ela.

Nessa noite, o velho nem dormiu, posto perante a sua última noite. Sentindo-se derradeirar, passou em revista a vida. Nos últimos anos, ele tinha perdido a inteira memória. Mas agora, naquela noite, lhe revieram os momentos de felicidade, toda a sua existência se lhe desfilou. E sentiu saudade, melancolia por não poder visitar amigos, terras e mulheres. Até que lhe assaltou a ideia de escapar dali e reganhar aventuras no caminho da vida. Para não ser atacado por mais recordações – com o risco do arrependimento – ele foi ao rio e caminhou ao sabor da corrente. Andar no sentido da água é o modo melhor para nos lavarmos das lembranças.

No dia seguinte, o velho foi à valeta onde encontrou a Morte. Ela estava cansada, respiração ofegante. E disse:

– *Já matei.*

– *Matou? Matou quem?*

– *Matei o Tempo.*

E apontou o corpo desfalecido do homem alto. A hiena, então, estendeu a trela ao velho e lhe ordenou:

– *Agora, leva-me tu a passear!*

ANEXO K

MIA COUTO: OBRAS PUBLICADAS²¹⁶

- 1983 – *Raiz de orvalho* (poesia)
Maputo: Cadernos Tempo, Coleção Gostar de Ler, 78p.
- 1986 – *Vozes anoitecidas* (conto)
Maputo: A. E. M. O., Coleção Karingana, 114p.
1987 – Lisboa: Caminho, 1ª edição portuguesa.
2008 – Lisboa: Caminho, Coleção Outras Margens, n. 53, 8ª edição portuguesa.
2008 – Maputo: Ndjira.
- 1988 – *Cronicando* (crônica e conto)
Maputo: Edições Notícias, Coleção Tarimba, n. 1, 136p.
1991 – Lisboa: Caminho, Coleção Uma Terra sem Amos, n. 52 (2ª edição revista e aumentada – 1ª edição portuguesa), 198p.
2006 – Lisboa: Caminho, Coleção Outras margens, n. 22, 8ª edição portuguesa.
2006 – Maputo: Ndjira.
- 1990 – *Cada homem é uma raça* (conto)
Lisboa: Caminho, Coleção Uma Terra sem Amos, n. 44, 182p., 1ª edição portuguesa.
2008 – Lisboa: Caminho, 10ª edição portuguesa.
2008 – Maputo: Ndjira.
- 1992 – *Terra sonâmbula* (romance)
Lisboa: Caminho, Coleção Uma Terra sem Amos, n. 62, 220p., 1ª edição portuguesa.
2007 – São Paulo: Companhia das Letras, 1ª edição brasileira.
2008 – Lisboa: Caminho, 9ª edição portuguesa.
- 1994 – *Estórias abensonhadas* (conto)
Caminho, Coleção Uma Terra sem Amos, n. 69, 186p., 1ª edição portuguesa.
2001 – Lisboa: Caminho, 6ª edição portuguesa (com ilustrações de João Nasi Pereira)
2001 – Maputo: Ndjira.
2008 – Lisboa: Caminho, Coleção Outras Margens, n. 16, 8ª edição portuguesa.
- 1996 – *A varanda do frangipani* (romance)
Lisboa: Caminho, Coleção Uma Terra sem Amos, n. 76, 154p., 1ª edição portuguesa.
2006 – Lisboa: Caminho, Coleção outras Margens, n. 21, 8ª edição portuguesa.
2007 – São Paulo: Companhia das Letras, 1ª edição brasileira.
2007 – Maputo: Ndjira.

²¹⁶ As datas assinaladas correspondem à primeira edição de cada obra.

- 1996 – *Les baleines de Quissico*
Paris: Albin Michel, edição única.
- 1997 – *Contos do nascer da terra* (conto)
Lisboa: Caminho, Coleção Uma Terra sem Amos, n.86, 246p., 1ª edição portuguesa.
- 1997 – *Mar me quer* (novela)
1ª edição Parque EXPO/NJIRA 98 Mares, n.75, Lisboa, 88p. (contribuição para o pavilhão de Moçambique na Exposição Mundial EXPO 98 de Lisboa).
2000 – Lisboa: Caminho, 1ª edição oficial portuguesa (ilustrações de João Nasi Pereira).
2007 – Lisboa: Caminho, 9ª edição portuguesa.
- 1999 – *Vinte e zinco* (novela)
Lisboa: Caminho, 142p., 1ª edição portuguesa.
2009 – Lisboa: Caminho, Coleção Outras Margens, n. 37, 3ª edição portuguesa.
- 1999 – *Raiz de orvalho e outros poemas* (poesia)
Lisboa: Caminho, Coleção Uma Terra sem Amos, n. 105, 1ª edição portuguesa.
2004 – Lisboa: Caminho, 8ª edição portuguesa.
- 2000 – *O último voo do flamingo* (romance)
Lisboa: Caminho, 1ª edição portuguesa.
2005 – São Paulo: Companhia das Letras, 1ª edição brasileira.
2005 – Maputo: Ndjira.
- 2001 – *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (conto)
Lisboa: Caminho, 1ª edição portuguesa.
2006 – Lisboa: Caminho, 4ª edição portuguesa.
- 2001 – *O gato e o escuro* (conto/infanto-juvenil)
Lisboa: Caminho, 1ª edição portuguesa (ilustrações de Danuta Wojciechowska).
2008 – São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1ª edição brasileira (ilustrações de Marilda Castanha)
2009 – Lisboa: Caminho, 4ª edição portuguesa.
2009 – Maputo: Ndjira.
- 2002 – *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (romance)
Lisboa: Caminho, 1ª edição portuguesa.
2003 – São Paulo: Companhia das Letras, 1ª edição brasileira.
2008 – Lisboa: Caminho, 4ª edição portuguesa.
2008 – Maputo: Ndjira, 5ª edição.
- 2003 – *O país do queixa andar* (crônica)
Maputo: Ndjira, 1ª edição moçambicana.
- 2004 – *O fio das missangas* (conto)
Lisboa: Caminho, 1ª edição portuguesa.
2008 – Lisboa: Caminho, 5ª edição portuguesa.
2009 – São Paulo: Companhia das Letras, 1ª edição brasileira.

- 2009 – Maputo: Ndjira.
- 2004 – *A chuva pasmada* (novela/infanto-juvenil)
Maputo: Ndjira, 1ª edição moçambicana (ilustrações de Danuta Wojciechowska).
2004 – Lisboa: Caminho, 1ª edição portuguesa (ilustrações de Danuta Wojciechowska).
 - 2005 – *Pensatempos: textos de opinião* (ensaio)
Lisboa: Caminho, Coleção Nosso Mundo, n. 97, 1ª edição portuguesa.
2008 – Lisboa: Caminho, 3ª edição portuguesa.
2008 – Maputo: Ndjira.
 - 2006 – *O outro pé da sereia* (romance)
Lisboa: Caminho, 1ª edição portuguesa.
2006 – São Paulo: Companhia das Letras, 1ª edição brasileira.
2006 – Maputo: Ndjira.
 - 2006 – *O beijo da palavrinha* (infanto-juvenil)
Rio de Janeiro: Língua Geral, Coleção Mama África (ilustrações de Valente Nguenha Malangatana).
2008 – Lisboa: Caminho, Coleção Livro dos Quatro Ventos, 1ª edição portuguesa.
 - 2007 – *Idades Cidades Divindades* (poesia)
Lisboa: Caminho, Coleção Outras Margens, n. 69, 1ª edição portuguesa.
2007 – Maputo: Ndjira.
 - 2008 – *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (romance)
Lisboa: Caminho, Coleção Outras Margens, n. 0, 1ª edição portuguesa.
2008 – Lisboa: Caminho, 3ª edição portuguesa.
2008 – São Paulo: Companhia das Letras, 1ª edição brasileira.
2008 – Maputo: Ndjira.
 - 2009 – *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções* (ensaio)
Lisboa: Caminho, 1ª edição portuguesa.
2009 – Maputo: Ndjira.
 - 2009 – *Jerusalém* (romance) – título em Portugal e África
Lisboa: Caminho, 1ª edição portuguesa e africana (lançamento simultâneo em Moçambique e Angola).
2009 – Maputo: Ndjira, 1ª edição moçambicana.
2009 – Luanda: Nzila, 1ª edição angolana.
2009 – *Antes de nascer o mundo* – título no Brasil
São Paulo: Companhia das Letras, 1ª edição brasileira (lançamento simultâneo).
2009 – Lisboa: Caminho, 3ª edição portuguesa.
 - 2010 – *Pensageiro frequente* (conto e crônica)
Lisboa: Caminho, 2010.
 - 2011 – *Tradutor de chuvas* (poesia)
Lisboa: Caminho, 2011.