

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA

ESPECIALIDADE: LITERATURAS PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS

ÁGUAS DE TRAVESSIA:

A MATRIZ POÉTICA NA OBRA DE MIA COUTO

NEIVA KAMPFF GARCIA

PORTO ALEGRE

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA

ESPECIALIDADE: LITERATURAS PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS

**ÁGUAS DE TRAVESSIA:
A MATRIZ POÉTICA NA OBRA DE MIA COUTO**

NEIVA KAMPPFF GARCIA

ORIENTADORA: PROF^a. DR. JANE FRAGA TUTIKIAN

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras com ênfase em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas,

PORTO ALEGRE

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Garcia, Neiva Kampff

Águas de travessia: a matriz poética na obra de
Mia Couto / Neiva Kampff Garcia. -- 2016.
163 f.

Orientadora: Jane Fraga Tutikuan.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Mia Couto. 2. Literatura moçambicana. 3. Matriz
poética. 4. Água. I. Tutikuan, Jane Fraga, orient.
II. Título.

Ao maravilhoso 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 cá e do lado de lá, pelo que sei e pelo que ignoro.

Ao Amor por ter ido à estação no momento marcado e por empreender esta jornada comigo.

Ao Christian pelo auxílio e apoio.

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

A Profa. Dra. Ana Mafalda Leite, pela recepção, apoio e orientação na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul por me ter dado a oportunidade de realizar este trabalho.

Ao CNPq pelo auxílio financeiro, que possibilitou a realização deste doutoramento.

A CAPES pela concessão da Bolsa Doutorado Sanduíche no Exterior que permitiu o aprofundamento deste estudo na Universidade de Lisboa.

a água só despida está completa. Assim, da terra ela se distingue. A terra exige coberta, requer construção. Enquanto a água em sua própria pele se aconchega. Em tal nudez, nunca nenhum sulco se abriu, nenhuma ruga se desenhou. Os homens magoam o solo, cobrem de golpes o chão. Mas até agora nenhum foi capaz de ferir o rio e deixar cicatriz nele escrita.¹

¹ Trecho de “Natural da água” publicado em *Cronicando*, p.77-78 (COUTO, 2003b:78).

RESUMO

Com a leitura da obra de Mia Couto – exceção feita à dramaturgia e aos roteiros cinematográficos – estabelecemos múltiplos olhares sobre o seu fazer literário, considerando perspectivas temáticas, intertextualidades, enfrentamentos de problemáticas atuais. Também observamos os recursos vinculados ao imaginário, aos diálogos entre a História e a Ficção, acompanhando a criativa constituição dos seres que povoam seus textos de prosa e poesia. Evidenciamos a presença da água como fio condutor de narrativas, como símbolo e/ou metáfora de múltiplos sentidos e, igualmente, como complemento de outras temáticas. Assim, mostramos como a água constitui uma das matrizes da escrita miacoutiana e o fazemos identificando os elementos que estabelecem uma interconexão dessa matriz na poesia, no conto e no romance do autor. Essa interconexão aproxima-se de dois movimentos reiterados nos textos de Mia Couto: o mosaico e a travessia. Com a água, adentramos aos símbolos, aos mitos e aos questionamentos dos espaços e errâncias, e identificamos as estratégias do autor na representação literária desse universo temático. A fim de executarmos nossa proposta, recorreremos ao suporte teórico de autores como Gaston Bachelard, Homi Bhabha, Mikhail Bakhtin, Gilles Deleuze, Mircea Eliade, Félix Guattari, Octavio Paz e outros, além de estudiosos da literatura africana.

Palavras-chave: Mia Couto; literatura moçambicana; matriz poética; água

ABSTRACT

With the reading of the work of Mia Couto – except the dramaturgy and the screenplays – we established multiple looks on his writings, considering thematic perspectives, intertextualities, confrontation of current problems. We also observed the resources connected to the imaginary, to dialogues between the History and the Fiction, following the creative constitution of the beings that inhabit his poetic and prose texts. We faced the presence of water as a thread of narratives, as a symbol and/or metaphor of multiple meanings, and also, and as the complement of other themes. This way, we show how the water constitutes one of the matrixes of Mia Couto's writing and we do it identifying the elements that establish an interconnection of this matrix in the poetry, in the short story and in the novels of the author. This interconnection approaches to two repeated movements in the texts of Mia Couto: the mosaic and the crossing. With the water, we entered in the symbols, in the myths and in the questionings of spaces and wanderings, and we identified the author's strategies in the literary representation of this thematic universe. In order to implement our proposal, we used the theoretical support from the following authors: Gaston Bachelard, Homi Bhabha, Mikhail Bakhtin, Gilles Deleuze, Mircea Eliade, Félix Guattari, Octavio Paz, and others, besides scholars from the African literature.

Keywords: Mia Couto; Mozambican Literature; poetic matrix, water

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	16
1.1 MIA COUTO: O ESCRITOR EM PAUTA	16
1.2 O OLHAR INICIAL: ÁFRICA & MOÇAMBIQUE	20
1.3 POÉTICA MOÇAMBICANA & MIA COUTO	28
2 MATRIZ POÉTICA	45
2.1 OBRA MIACOUTIANA & MATRIZ POÉTICA	45
3 AS PALAVRAS E AS ÁGUAS	56
3.1 PROSA LONGA & GRANDES ÁGUAS	56
3.2 PROSA CURTA & MÚLTIPLAS ÁGUAS	77
3.3 POEMAS & MUITAS ÁGUAS	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS	154
REFERÊNCIAS CITADAS	154
REFERÊNCIAS CONSULTADAS	158

INTRODUÇÃO

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.²

A epígrafe que abre nosso texto traz o pensamento com que Mia Couto define o papel de um escritor. Conforme suas palavras, cabe-lhe encantar, desafiar, ultrapassar, subverter, questionar. Todos os verbos são transformadores, mudam o estado do homem que escreve e do seu meio; eles não interferem somente no modo de ser e estar de uma coletividade, mas atingem uma maior amplitude, alcançado os espaços onde seus textos chegam. Nesse sentido, altera-se também a questão do

² Esta epígrafe é parte da Intervenção na cerimónia de atribuição do Prémio Internacional dos 12 Melhores Romances de África, em Cape Town, julho de 2002. Localiza-se em COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião. Que África escreve o escritor africano?* Lisboa: Caminho, 2005:63.

tempo, que avança num movimento circular de acordo com a compreensão moçambicana e, na compreensão ocidental, executa um movimento retilíneo denominado futuro. Assim é Mia Couto, cuja ação literária é mais velha que seu país, que vivenciou os processos de libertação colonial e de guerra civil em Moçambique. Ligado às questões de afirmação identitária, defensor da igualdade racial e do respeito às diferenças, jornalista por circunstância imediata, biólogo para formação profissional e, reconhecidamente, um artesão da palavra escrita. Sobre a sua atuação, o próprio escritor afirma que:

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.)

Dedicando-se a textos de poesia, prosas curtas (crônicas e contos) e longas (romances e textos de opinião), textos de teatro e cinema, prosa infantil e juvenil, o escritor vem recebendo o reconhecimento internacional com entrevistas, palestras, congressos e um significativo número de premiações³.

³ 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*

Com a leitura da maior parte da sua obra – exceção feita à dramaturgia e aos roteiros cinematográficos – estabelecemos múltiplos olhares sobre o seu fazer literário, considerando perspectivas temáticas, intertextualidades e enfrentamentos de problemáticas atuais. Também observamos o uso que faz dos recursos vinculados ao imaginário, dos diálogos que estabelece entre História e Ficção, acompanhando a criativa constituição dos seres que povoam seus textos de prosa e poesia.

Ao realizarmos a atualização da pesquisa referente às análises realizados no Brasil e em Portugal constatamos que, no Banco de Teses da Capes, nas revistas universitárias, nas universidades portuguesas e nas edições de estudiosos da obra do escritor moçambicano, não localizamos nenhum trabalho com uma proposta semelhante à nossa. Deste modo, apresentamos a presente tese, visando o preenchimento de uma lacuna que amplie as discussões acadêmicas e que, ao mesmo tempo, possua a égide da originalidade.

Assim, propomos a água como uma das matrizes da escrita miacoutiana, buscando identificar os elementos que estabeleçam uma

outro pé da sereia; 2007, Prêmio “O melhor de Literatura em Língua Portuguesa”, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil/PB (FNLIJ), por *O gato e o escuro*; 2011, Prêmio Eduardo Lourenço, atribuído pelo Centro de Estudos Ibéricos anualmente concedido a personalidades ou instituições cuja intervenção no âmbito da cooperação e da cultura ibérica seja relevante, sendo a primeira vez que o prêmio saiu da Ibéria (“indo até ao Índico”), conforme dito pelo presidente do júri no anúncio da concessão; 2013, Prêmio Camões (Brasil/Portugal); 2014, Prêmio Internacional Literatura Neustadt da Universidade de Oklahomade, é bianual promovido pela Universidade de Oklahoma e pela World Literature Today, concedido pelo conjunto da obra.

Criado em 1969, o Prêmio Neustadt foi a primeira premiação literária norte-americana. Os prêmios são 50.000 dólares americanos, um certificado e um troféu (reprodução em prata de uma pena de águia), garantidos por uma doação perpétua feita pela família Neustadt. Destinado a consagrar romancistas, poetas ou dramaturgos, é comparado ao Prêmio Nobel de Literatura, sendo referido como o “Nobel Americano”. Os únicos escritores de língua portuguesa laureados com o Prêmio Neustadt foram o brasileiro João Cabral de Melo Neto (1992) e o moçambicano Mia Couto (2014).

As informações acima foram obtidas em fontes impressas e virtuais.

interconexão dessa matriz na poesia, no conto e no romance do autor. Em virtude do notável volume de índices textuais referentes à água percebidos em sua obra, pretendemos destacar essas marcas textuais e investigar os modos como elas se correlacionam na produção do escritor. Em levantamento *a priori*, constatamos a presença da água como fio condutor de narrativas, como símbolo e/ou metáfora de múltiplos sentidos e, igualmente, como complemento de outras temáticas.

Com a água, adentramos aos símbolos, aos mitos e aos questionamentos dos espaços e errâncias, o que nos desafia a identificar as estratégias do autor na representação literária desse universo temático, que dialoga com outras matrizes⁴, além de ser fundamentalmente propositivo. Com o intuito de desenvolver o exposto, recorreremos ao suporte teórico de alguns autores, dentre os quais destacamos Gaston Bachelard, que, com a sua filosofia da composição, fornece à simbologia da água uma posição de destaque; Homi Bhabha, voltado aos estudos culturais, aponta o trabalho fronteiriço da cultura, estabelecendo a noção de “entre-lugar”; Mikhail Bakhtin, do qual nos apropriamos dos seus estudos referentes ao romance e ao seu aspecto pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal; Gilles Deleuze e Félix Guattari, filósofos que articulam a noção de rizoma como uma ideia que conecta diferentes elementos numa ramificação que se estende por várias direções e que nos servirá para compor a noção de matriz poética; Mircea Eliade, a partir do seu olhar voltado às religiões, propõem reflexões acerca dos mitos; Octavio Paz, que se destaca pelos ensaios sobre a poesia e o fazer poético; para citarmos alguns dos nomes mais relevantes.

Também faremos uso de materiais de estudiosos sobre a literatura africana, moçambicana e miacoutiana como Maria Fernanda Afonso, que se dedica à historiografia da literatura moçambicana, apropriando-se de questões literárias em geral; Patrick Chabal, que, a semelhança de

⁴ Como outras possíveis matrizes miacoutianas, podemos exemplificar a terra e a viagem; as quais por uma necessidade de delimitação deste trabalho não serão por nós abordadas.

Afonso, também busca estabelecer uma historiografia da literatura de Moçambique, mas com atenção à produção de conto e poemas; já Maria Zilda Cury e Maria Nazareth Soares Fonseca estudam a presença do real e do imaginário na obra ficcional de Mia Couto; Ana Mafalda Leite, por sua vez, intenta sistematizar a literatura africana e trabalhar a textualidade pós-colonial; Francisco Noa discorre sobre a literatura de Moçambique e a configuração que ela vai adquirindo conforme se estabelece; Carmen Lucia Tindó Secco analisa em detalhes a obra poética de Mia Couto, atendo-se no seu processo de escritura; além de utilizarmos textos diversos do próprio Mia Couto.

Para a realização desta tese, apoiamo-nos em estudos já realizados e numa retomada das obras poéticas, contísticas e romanescas de Mia Couto, publicadas até 2014. O fio condutor do presente trabalho identifica um paralelismo ou uma continuidade temática, através de análises de suas estratégias literárias no que concerne à constituição de narradores, personagens e espaços ficcionais, bem como no emprego de recursos literários para encenar suas configurações discursivas. Para a constituição deste trabalho, partimos da hipótese de que a água presente nos poemas reaparece na contística e é parte estrutural de seus romances, sendo passível de verificação o modo como, através dessa matriz, o autor expressa um traço distintivo na sua escrita.

Isto posto, explicitamos que os objetivos desta tese são:

- analisar a obra poética e a prosa ficcional de Mia Couto, sob a perspectiva da existência de matrizes dinâmicas que se inter-relacionam dialogicamente e são passíveis de identificação sob os prismas estilísticos, culturais e temáticos;
- considerar o elemento água como matriz temática presente na poesia, na contística e no romance do autor, visando preencher um aspecto lacunar nos estudos acadêmicos sobre o mesmo;
- localizar e discutir, por meio das análises, características pertinentes a nossa proposição que possibilitem novas reflexões sobre a obra miacoutiana.

Visando a organização da tese, estruturamos três capítulos. No primeiro, desenvolvemos algumas considerações a respeito de Mia Couto como sendo um autor que, em seus escritos, se apropria da herança intelectual da cultura portuguesa e da afro-moçambicana e que dialoga com os diferentes gêneros literários, fazendo que interajam entre si, ao mesmo tempo que os transgride. Também dissertamos sobre a literatura em África, tendo a atenção voltada àquela produzida em Moçambique, em especial por Mia Couto o qual identificamos como um dos sujeitos que propõe um fazer literário que se diferencia daquele até então existente, detentor de uma poética singular.

Uma exposição baseada fundamentalmente nas discussões de Deleuze e Guattari sobre a importância do rizoma, como um fragmento de um sistema-radícula em que cada um desses rizomas estabelece relações entre si na configuração de um grande mapa que se amplifica horizontalmente e que compõe a ‘Obra total’, está presente no segundo capítulo. Nesse capítulo há ainda um quadro que esquematiza os diferentes vínculos que os elementos que compõem aspectos estilísticos, culturais e temáticos estabelecem entre si, ajudando-nos a indicar a presença de matrizes na produção miacoutiana, sendo que dentre elas a da água será o foco de nosso estudo.

As análises das obras compõem o terceiro capítulo. Para a sua efetivação, olhamos inicialmente para o romance *O outro pé da sereia*, depois nos detemos numa seleção de contos pertencentes a diversos livros e, por fim, em poemas das diferentes obras. Destacamos que, ao longo de tais análises, outros romances, contos e poemas, além daqueles sobre os quais nos detemos com maior atenção, dialogam entre si em forma de rede.

À guisa de conclusão, a qual denominamos de “Considerações finais”, recuperamos alguns conceitos fundamentais desenvolvidos durante a tese, imbricando-os com a obra miacoutiana. Explicitamos as relações que os escritos de Mia Couto estabelecem entre si, as quais são propiciadas pela presença da água.

Por fim, julgamos importante ainda salientar que a escritura desta tese teve seu assunto aprofundado em função da obtenção, junto à CAPES, de uma Bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior, que nos foi concedida de fevereiro a julho de 2014. Nossos estudos ocorreram predominantemente na Universidade de Lisboa, em Portugal, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Mafalda Leite e centrou-se na obtenção de materiais de literatura africana, literatura moçambicana e Mia Couto.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

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.⁵

1. 1 MIA COUTO: O ESCRITOR EM PAUTA

A leitura de Mia Couto, no início do século XXI, convida-nos a estabelecer múltiplos olhares sobre seu fazer literário, sob a perspectiva das temáticas, dos diálogos entre história e ficção presentes nos seus textos, de sua trajetória e de sua atualidade, como um importante personagem da formação da literatura moçambicana. A contemporaneidade de sua escritura e o reconhecimento internacional percebido pelo grande número de premiações incitam-nos a procurar

⁵ Trecho do conto “A última chuva do prisioneiro”, em *Contos do nascer da terra*, 2006: 30.

elementos que nos permitam identificar características específicas dessa ficção.

Percorrendo a obra de Mia Couto – poesia, contos, crônicas, textos de opinião e romances – e discussões sobre a origem, a formação e a atualidade da literatura moçambicana, acreditamos que o conhecimento desse processo de formação, hoje em andamento, é fundamental dentro de um contexto mais amplo, como parte do universal. Postulamos que a compreensão dessas relações só se efetive claramente, para a historiografia literária do século XXI, no distanciamento de décadas. Acompanhamos a opinião de Carmen Lucia Tindó Secco sobre esse assunto:

Mia Couto é um pensador múltiplo: das letras e da história; das tradições e da modernidade; da guerra e dos afetos; de Moçambique, da África e do mundo. Pensa o tempo e o humano, a vida e a morte. Poesia e humor se entrelaçam em sua escrita, cujo tom poético, por vezes, também irônico, não perde a acuidade reflexiva que põe em dúvida as “certezas científicas”, com a arte de recriar palavras, colocando-as em estado de poesia. (SECCO, 2012:10. Grifo da autora.)

A criação literária de Mia Couto ou a “viagem”⁶, como ele próprio designa, tem como escopo uma dimensão nova na categorização de gênero literário, 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 contiguidade 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,

⁶ “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.” Trecho da Comunicação na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, em agosto de 2004, publicado em: COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005:110.

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 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 sua obra, em outro dimensionamento narrativo. O seu processo criativo remete a um fazer diferenciado, no qual há o encontro do canônico com novas possibilidades e/ou novas formas. As leituras teóricas, ao discutirem esse tipo de narrativa, mostram que ela origina aquilo que alguns estudiosos e escritores referem como hibridez literária e/ou cultural, pois se voltam às condições locais de produção, em que o entorno direciona a constituição do texto, solicitando uma interação da teoria com a obra:

Mia Couto é um grande escritor não só de Moçambique, mas da língua portuguesa e do mundo. Os muitos prêmios por ele recebidos comprovam a imensa qualidade de sua obra. É também um grande pensador, pois toca no coração dos leitores, descortinando o que se encontra por trás do visível. Pensar é justamente isso: ultrapassar o esperado e o senso comum, atingindo a “terceira margem”. Escrever, para Mia Couto, é, por conseguinte, ir além do enunciado,

buscando “o outro lado das palavras”, ou seja, o tecido dos sonhos que ficaram obscuros e silenciados, à margem do tempo e da história. (SECCO, 2012: 10. Grifos da autora.)

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 Bhabha⁷ 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). A respeito de tais tópicos, o teórico ainda afirma:

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.)

Mia Couto, transitando entre a herança intelectual da cultura literária europeia (portuguesa em especial) e a vivência afro-moçambicana, apropria-se de ambas, traduzindo-as para uma nova linguagem, e efetiva paulatinamente uma nova literariedade. A sua escrita, ao ser uma representação ficcional do seu universo vivido, herdado e imaginado, tem como ponto de articulação a posse da linguagem. Dessa apropriação pessoal, surgem estratégias de

⁷ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

conciliação e de diferenciação que se exprimem no que chamaremos de matrizes⁸.

1. 2 OLHAR INICIAL: ÁFRICA & MOÇAMBIQUE

Por ser capacidade inventiva do homem, a ficção revitaliza o olhar desse no que se refere aos seus tempos (passado, presente, futuro) e à 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.

O estudo que se debruce sobre a produção de um autor como o moçambicano Mia Couto torna necessário recordar que conceitos e teorias ocidentais (eurocêtricas) não dão conta do universo representado em sua obra. A história do seu contexto fala através de suas vozes ficcionais sobre um território que, desde 1544, foi retalhado pela dominação exploratória de Portugal e que, em 1885, após a Conferência de Berlim – marco histórico do imperialismo contemporâneo – sofreu uma vez mais a ocupação militar. As diferenças tribais, religiosas, ocupacionais, de fixação àquela terra ou nômades, falando os mais diversos dialetos e culturas não foram consideradas pelo invasor. Ao lutar pela independência e instalar o país Moçambique, somaram-se oposições e a ideologias que, mais uma vez, fracionaram o contexto e impediram um mútuo conhecimento entre os ‘novos moçambicanos’. Com essas vozes, conhecemos um mundo diferenciado – na verdade, vários mundos – cujas características somente nos são compreensíveis

⁸ Adentraremos a essa formulação no capítulo 2.

se ampliarmos nossos parâmetros de conhecimento e/ou entendimento. É preciso pensar essa literatura em termos de cultura moçambicana, africana:

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 do que científico, eles acabam frustrados. (COUTO, 2005: 79)

Ao tratarmos de Literatura e África não é possível fugir de aspectos como heterogeneidade e hibridez⁹, pois estão em constante diálogo com diferenças e semelhanças. Dentro do senso comum ocidental, a África é uma macro ideia, isto é, uma área geográfica que, sob o ponto de vista do eurocentrismo cultural e econômico, apresenta duas Áfricas, a dos infiéis árabes, ao norte; e a do primitivismo negro, ao sul do divisor – o Deserto do Saara. Dentro desses espaços, ao sul, a colonização se deu por missionários e exploradores. O cristianismo de anglicanos, batistas, metodistas presbiterianos, protestantes calvinistas e católicos, pregado nos idiomas inglês, holandês, francês ou português, impôs aos bárbaros a sabedoria espiritual e exigiu-lhes a conversão ritual e social. Concomitante à exploração da natureza e do homem, os colonizadores diziam civilizar a barbárie, sendo essa a justificativa para a força e a escravidão.

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).

É importante recordarmos que para o europeu, as populações africanas eram consideradas animalizadas. Desse modo, “negro” passou a ser um sinônimo de “animalidade”. A colonização, que era 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.

Posteriormente, pelo fato de os processos de independência terem ocorrido em períodos diferenciados, as 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 nesse contexto que os textos constituintes da literatura pós-colonial, na África, foram escritos. É importante, neste sentido, termos presente o exposto por Ana Mafalda Leite sobre o assunto:

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)

Podemos ver a África como um mosaico derivado de múltiplas partilhas coloniais e de diferenças tribais e com uma profunda diversidade cultural e econômica, sendo fundamental considerar a existência de um movimento de hibridização na formação literária dos seus países, quer pensemos na colonização em língua inglesa, em língua francesa ou portuguesa. Conforme Leila Leite Hernandez¹⁰ (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 de Laura Cavalcanti Padilha¹¹, 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 de língua portuguesa, 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

¹⁰ *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

¹¹ PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

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)

Ao teorizar, em 1994, sobre o desenvolvimento da literatura moçambicana, o africanista Patrick 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” (1994:39) dessa literatura em formação. Ao finalizar suas assertivas, o estudioso recorre a Nelson Saúte¹² 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”¹³, associando-se a ele na ideia de que na história da nação e da literatura moçambicanas predominam, fundamentalmente, condições de multiplicidade e diversidade.

Consideramos que a afirmação de Saúte é um ponto referencial para qualquer estudo da literatura e da cultura dessa nação, e acrescentamos a ela outra assertiva desse autor, no início da década atual, ao discorrer sobre a literatura moçambicana: “como se poderá facilmente atestar esta é uma literatura ainda demarcada pelo território

¹² Escritor que encerra a série de entrevistas de *Vozes moçambicanas*.

¹³ Chabal, 1994: 349.

da História [...]. Uma literatura que testemunha, sobretudo. Mas também uma literatura embrenhada no imaginário profundo da condição do ser moçambicano”¹⁴. As duas colocações estão, sob o nosso ponto de vista, em consonância com a produção contemporânea de Mia Couto.

O mosaico é, portanto, uma perspectiva adequada para falar dos elementos que estruturam as obras propostas para análise, seja pelo aspecto das relações temáticas ou pela composição de narradores e personagens, seja pelas novas e/ou inusitadas linguagens, ou pela tessitura que imbrica gêneros e estabelece múltiplos diálogos entre o local e o universal. A mobilidade é certamente uma das formas de composição do mosaico, que se estrutura em dicotomias, dialogias e polifonias, que emergem de uma escrita geográfica e temporalmente delimitada e se expandem para o universal e o supratemporal.

E é sob essa perspectiva que podemos ler uma poesia, um conto ou um romance como uma metáfora de sentidos tanto locais quanto universais. É com esse filtro que inserimos o escritor Mia Couto como um formador da história da literatura moçambicana. Dessa posição de leitura encontramos, em Fonseca e Cury, o seguinte:

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

¹⁴ SAÚTE, Nelson (Org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007:19.

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, um segmento da cultura e não somente uma criação ficcional.

Para verificar as estratégias de constituição desse “fazer” literário são necessárias reflexões em âmbito teórico articuladas às análises de diversos críticos, para que possamos dialogar não só com diferenças conceituais, mas igualmente considerar a presença de diferentes sistemas de pensamento na origem e na constituição da escrita do autor. A própria inserção de Mia Couto, na historiografia literária da atualidade, permite que tentemos dialogar com as mobilidades implícitas na origem de sua escrita e com as mudanças no universo de sua recepção; entornos sobre os quais Perrone-Moisés discorre:

Dentre os múltiplos mal-estares filosóficos do século XX, conta-se a impossibilidade de conciliar nossa experiência do tempo com uma razão finalista. Em todas as “ciências do homem”, colocou-se o problema de abandonar esse esquema linear que a física já havia contradito (Einstein), sem que se pudesse ainda mentalizar uma nova concepção de tempo. A própria vivência do homem do século XX transtornou a concepção linear do tempo: a rapidez da informação, dos deslocamentos espaciais, a convivência desordenada das imagens que a reprodução fotográfica introduziu, a televisão domesticou e a Internet levou a uma proliferação global incontrolável por qualquer razão ordenadora, tudo isso nos obriga a viver num simultaneísmo sem outra lógica senão a que lhe quisermos ou pudermos dar. (PERRONE-MOISÉS, 1998: 29. Grifo da autora.)

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 “fazeres”, 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 ideias 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. Grifo das autoras.)

Nosso recorte de estudos, no “fazer” literário do autor, prioriza a presença da água como matriz temática o que comporta múltiplas leituras dos significados ocidentais, mas também metaforiza os sentidos locais. Na África da escritura miacoutiana, essa matriz revive o espaço da nação, simboliza a passagem do tempo, gera e encerra ciclos de vida, representa purificações, apagamentos, destruições e regenerações e possibilita, além de duplicidades, deslizamentos de significações.

O diálogo entre obra e teoria, em nossa proposta, obedece ao interesse em compreender as experiências, as estruturas e os significados que intervêm na construção formal da obra. Recorremos a teóricos e estudiosos, bem como a críticos que possuam materiais em consonância à ideia de estabelecer novas possibilidades de discussão sobre a escrita miacoutiana.

1. 3 POÉTICA MOÇAMBICANA & MIA COUTO

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.

A instauração política da nação moçambicana gerou o choque dos pensamentos sociais e desestabilizou a homogeneidade da produção cultural¹⁵. 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 moçambicanas, especialmente das literárias. 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. 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).

O gênero literário predominante em Moçambique, no período colonial, foi o da poesia. Nele os discursos mais facilmente se ocultavam

¹⁵ 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”.

dos mecanismos de repressão e se adaptavam às poucas condições materiais de divulgação. A elite intelectual tinha leitores pouco numerosos, e o sistema de silenciamento imposto pela metrópole assim o condicionava. Portugal não incentivava a adoção da língua portuguesa pelos nativos, não oportunizava as poucas publicações locais e dos sujeitos locais. O português era ensinado apenas aos que trabalhavam no gerenciamento da colônia. A língua era um instrumento de administração e não houve interesse em ensiná-la à população nativa. No período pós-independência, um novo impeditivo para uma expansão da produção literária se instala com a guerra civil e, 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 1980, 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 “gênero que mais corresponde a um país de tradição oral, que não tem tradição de romance”¹⁶. (AFONSO, 2004: 158. Grifos da autora.)

O conto literário abriga com facilidade experimentações temáticas e linguísticas, e absorve características tanto da oralidade quanto da linguagem jornalística – dominada por muitos dos que escrevem à época. Ele se afirma gradativamente como um gênero dinâmico e

¹⁶ 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, 1996:118.

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.

O colonizador e o colonizado continuam personagens, mas a escrita lhes faculta outra representação dentro do que consideramos uma nova identidade, 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). De acordo com Mia Couto;

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, 2009b)¹⁷

A contística miacoutiana permite estabelecer claramente os vínculos entre literatura e cultura moçambicanas, quer no âmbito historiográfico, quer no histórico, como um gênero que possibilita um rápido entendimento (perfeitamente adaptado às condições de imediatismo da modernidade) do “mosaico cultural” moçambicano. Sobre essa forma narrativa, Mia Couto afirma que:

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

A estudiosa e crítica Maria Fernanda Afonso acompanha a evolução do conto enquanto ele se desobriga de uma oralidade formal que não permitiria nenhuma interferência do público ouvinte. A modernidade propicia uma relação do escritor com o público, embora distanciados no tempo e no espaço. Para a estudiosa o conto se mostra como a forma ideal para registrar a efervescência social da contemporaneidade:

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

¹⁷ Trecho de entrevista de Mia Couto. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1207946-7084,00.html>>. Acesso em 26 jun. 2009.

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)

Tanto Mia Couto quanto Maria Fernanda Afonso trazem à tona uma proposta de renovação do conto como instrumento de modernidade, pensando no indivíduo que reage à obra, libertando o escritor de obrigações normativas, formais, permitindo-lhe tecer novas formas. O elemento leitor/ouvinte é agora um pequeno todo, um fragmento, que se comunica com o elemento escritor/contador e que faz parte do todo maior, a totalidade, a que chamamos de comunidade e/ou sociedade. Acompanhamos o professor e pesquisador moçambicano Francisco Noa que analisa as alterações provenientes de evolutivos movimentos culturais. Reproduzimos um trecho dessa análise:

[...] podemos inferir que a contraposição entre um sentido individualista da existência, em que o indivíduo é em si uma totalidade, e um sentido coletivo, em que esse mesmo indivíduo só adquire significado inserido num âmbito comunitário ou familiar, institui-se aí uma dualidade que define dois territórios culturais que, apesar de não totalmente excludentes nem estanques, exprimem mundividências particulares que a arte, em geral, e a literatura, em especial, se têm encarregado de consagrar. Sem cair necessariamente numa inflexível categorização binária, não podemos deixar de considerar que a coexistência destas duas ordens – apesar de muitas vezes se processar sob o signo do conflito e de uma incompatibilidade estrutural –, permitem cruzamentos e efeitos simbióticos instigantes. (NOA, 2015:58)

A relação de Mia com a contística moçambicana é metaforicamente uma simbiose. Ela trouxe à editoria ocidental-europeia-portuguesa os textos curtos que mesclavam crônicas e contos, característica de quem se dedicava ao jornalismo, que falavam de uma cultura em formação, de movimentos binários como tradição/oralidade/rural e modernidade/escrita/urbano. Os temas, os tempos, os espaços e as personagens dialogavam nas páginas de *Vozes*

anoitecidas (contos), de 1987, *Cronicando* (crônicas e contos), de 1991, e *Cada homem é uma raça* (contos) de 1990.

A primeira publicação do escritor foi um livro de poesias intitulado *Raiz de orvalho* (Maputo: Cadernos Tempo, 1983 – Coleção Gostar de Ler) que ficou na obscuridade até 1999, quando a Editorial Caminho lançou, em Portugal, uma edição modificada. Essa obra foi intitulada de *Raiz de orvalho e outros poemas* (Lisboa: Caminho, 1999 – Coleção Uma Terra sem Amos) e suprimiu alguns poemas da primeira edição e acrescentou outros. Em 2004, o livro já estava na oitava edição. Conforme Fátima Mendonça (1988: 60), Mia Couto “foi uma das vozes mais vigorosas e revigorantes da nova poesia moçambicana” ao confrontar a “tendência geral de sobrevalorização da temática de exaltação”. A poesia miacoutiana afastou-se de “soluções estéticas de efeito fácil, conduzindo a uma expressão poética de lirismo contido”.

Mia Couto ao ser entrevistado pela revista *Época*, em 2014, foi questionado sobre o quanto de poesia teria em sua obra de ficção e se havia diferença entre poesia e prosa. A resposta corresponde precisamente ao seu estilo, que funde a poesia na prosa curta ou longa, fazendo emergir dos textos um lirismo contínuo que ultrapassa as características de uma prosa. Diz o escritor:

Eu estou sempre lá na poesia. Não vejo diferença, faço prosa e poesia. Quando decido contar uma história, romance ou conto, acontece em poesia, só. É um estorvo. Quero contar uma história e ter a disciplina de romancista e lá está a poesia. Agora, olhando para a chuva na janela, a poesia é uma chuva que limpa o céu e torna a alma limpa. Vou para o romance sem saber como vai ser a história. É como se a poesia me ajudasse de olhar a história. (GIRON, 2014)

A segunda publicação de Mia ocorre em Maputo, em 1986, estreando na contística com *Vozes anoitecidas*. Este livro projetou o autor a nível internacional, em 1987, com o aval da Editorial Caminho, de Lisboa. Os textos curtos trazem à tona a sua intenção de dar continuidade ao trabalho com a linguagem, sobre o que o próprio autor

comenta: “quero continuar a investir na linguagem até onde ela me der prazer, até onde eu possa continuar a experimentar se essas palavras que eu vou criando continuam funcionando”, a sua intenção é “não só para transmitir uma coisa que não é de todo gratuita ou do simples domínio estético.”¹⁸ (LABAN, 1998:1040).

Ao ser questionado por Michel Laban (1998) sobre como justificaria o título, o autor respondeu:

No prefácio do livro tenho um pequeno texto que ajuda a explicar isto. Trata-se de histórias que foram recolhidas através de depoimentos de vozes que, estando presentes na realidade moçambicana, estão como se fossem ocultas numa certa neblina. Não estão adormecidas, porque estão num estado de vigília latente, mas estão como se estivessem sujeitas a uma espera tal e qual a noite. Daí vozes que estão em estado de noite, aguardando este toque da madrugada que as faça despertar. (LABAN, 1998: 1017)¹⁹

Vozes anoitecidas teve duas edições em Maputo e nelas o prefácio, datado de 1 de Abril de 1986, coube a Luís Carlos Patraquim constando também nas edições portuguesas sob o título “Como se fosse um prefácio” (COUTO, 2006:13). Nesse texto, Patraquim afirma que:

[...] só na aparência estamos longe do poeta da *Raiz de orvalho*. Do poeta ficou o narrador capaz de reveladoras imagens, secretamente cúmplice dos mais deserdados dos seus personagens, atento ao outro lado das coisas, jogando na fronteira do fantástico, diapasão vibrando entre o halo da vida e a pulsão da morte deste nosso ser em formação/situação para nos dar a partitura breve de “A Fogueira” ou do “Saíde, o Lata de Água”.²⁰ (COUTO, 2006: 14-15)

¹⁸ Entrevista com Mia Couto. Maputo, 17 de setembro de 1994 – LABAN, 1998: 1035-1040.

¹⁹ Entrevista com Mia Couto por Michel Laban. Paris, 14 de fevereiro de 1992.

²⁰ “A fogueira” e “Saíde, o lata de água” são contos de *Vozes anoitecidas*, páginas 21 e 27 e 85 e 92, respectivamente.

A estreia dessa obra repercutiu positivamente entre os poetas e prosadores moçambicanos. O prefácio à edição portuguesa foi escrito em Maputo, em Abril de 1986, por José Craveirinha, que analisa a importância da obra e do autor. Reproduzimos pequenos trechos que mostram a relevância dos textos: “[...] Mia Couto, em forma de hábeis slides, com rara beleza fixa e nos oferece para nos angustiar ou fazer participar da sua visão deste nosso universo sentido do lado de dentro” (COUTO, 2006: 11), continuando:

Ou equívoco nosso ou este *Vozes anoitecidas* imbui-se de um referencial algo importante para nós, moçambicanos, literariamente: indo afoitamente remexer as tradicionais raízes do Mito, o narrador concebe uma tessitura humano-social adequada a determinados lugares e respectivos cotidianos. Mia Couto faz-se (transfigura-se) vários personagens pela atenta escuta de pessoas e incidentes próximos de si, porque o homem-escritor quer-se testemunha activa e consciente, sujeito também do que acontece e como acontece, já que desde a infância pôde saber-se objeto. (COUTO, 2006: 9-10)

O primeiro texto longo publicado por Mia foi o romance *Terra sonâmbula*, em 1992, que recebeu o Prémio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos, em 1995, sendo considerado por um júri, na Feira Internacional do Zimbabwe, um dos “Doze Melhores Livros Africanos do Século XX”. Ao referir-se a este prémio, o escritor afirma que não foi ele o premiado e sim o romance, o que foi “muito gratificante sim, porque é um livro que me fez sofrer muito, foi num período sofrido, um período de guerra. Pensei que os grandes romances sobre a guerra fossem feitos depois, quando a paz já está estabelecida (BEAL, 2005).” A importância dessa obra para o indivíduo social, para o contista e/ou cronista já publicamente reconhecido e para o romancista em evolução é fundamental, porque até a presente data essa obra continua sendo exaltada por críticos e leitores. Ainda sobre o processo de escritura Mia relata que:

Mas, aquela foi uma visitação muito intensa. Durante semanas, eu quase não consegui dormir. Era como se o livro me visitasse durante a noite, como um pesadelo

quase. É um livro com desafios e relações que são atribuladas. Por isso, fiz as pazes de minha vida com aquilo que significa o livro, porque há uma carga simbólica para mim próprio. Aquele livro, para mim, é minha memória da guerra, e eu precisava de ficar em paz com ele. (BEAL, 2005)

A “paz” alcançada com o primeiro romance gerou uma sequência de outros com múltiplas motivações que embasam, até a atualidade, uma constante busca de identidades, individuais e coletivas. Consideramos que, seguindo a ideia de mosaico que é associada à literatura moçambicana, podemos acompanhar a colocação de Mikhail Bakhtin (1990) sobre o romance, quando ele diz que este “pode ser assemelhado a um mosaico, pois pode encontrar em seu cerne diferentes formas e gêneros textuais, além dos mais diferentes tipos de textos” (BAKHTIN, 1990: 73).

Em um romance, podemos localizar fragmentos filosóficos, religiosos, históricos entre outros. E esta gama de formas e textos encontra-se costurada por diversas linguagens como a visual, a cinematográfica, a musical, a verbal e a pictórica. Por ser de sua natureza, diferentes vozes sociais se encontram em um romance. As falas podem representar períodos históricos, grupos sociais, dialetos que dão conta da vida histórica em constante movimento. Por essas razões, Bakhtin afirma que o romance “caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 1990: 73), o que facilmente se identifica na obra miacoutiana. Ao ser perguntado se tinha uma “linha de pensamento que atravessava todas as suas obras”, Mia, como partícipe constante da construção do mosaico literário de seu país, responde que:

Sim. Principalmente a procura da identidade. Uma procura, que na verdade, é sempre ilusória. É a busca de uma miragem. Eu acho que, se há um fio na minha escrita – e eu só percebi isso quando eu já tinha escrito a maior parte dos meus livros –, é porque eu venho de uma família que tinha mesmo esse desafio, uma família que vem de Portugal em ruptura com seu passado. Eu não conheço os meus avós, eu tenho que inventar essa história toda para

mim. Tenho que inventar um passado. Eu percebi que aquilo que era a história minha e também a história de muitos outros é o resultado de uma invenção. Nós estamos fazendo ficção sobre quem somos. Essa procura minha da identidade familiar coincidiu muito com a procura de identidade que este país está, um país que é mais novo do que eu. Há uma coincidência histórica. Eu nasço dentro de uma nação que está em busca do seu próprio retrato, da sua moldura. Isso faz com que eu perceba que a busca de identidade mesmo sendo falsa e plural, é o que me motiva. (COUTO, 2013)

Acompanhando as palavras de Mia Couto encontramos perfeita correspondência com o estudioso Francisco Noa, quando este analisa o processo de criação do autor africano, dizendo que “é um jogo às vezes difuso, às vezes inconclusivo, entre uma memória individual e outra social, entre a necessidade de afirmação de um território de pertença e de outro, a que amiúde aspira” (NOA, 2015: 17). A captação da memória-de-si, do outro, da presença individual ou do coletivo social gera um entrelaçamento de discursos em diferentes linguagens. Essa perspectiva corresponde à pluralidade proposta por Bakhtin (1990) que considera o romance um gênero ambíguo e isso, na sua opinião, aproxima-o da poesia.

Ao se aproximar das imagens poéticas, a polissemia do romance aumenta. Porém, ele não perde seu aspecto social; nele, a linguagem e o mundo mostram-se entrelaçados por meio da consciência dos discursos, da subjetividade dos fatos históricos e da participação nas lutas humanas. Conforme Bakhtin, “as imagens romanescas parecem unidas organicamente à sua linguagem plurivocal, como que pré-formadas nela, nas entranhas do seu próprio plurilinguismo orgânico” (BAKHTIN, 1990: 132). Seguindo suas considerações, destacamos:

Um aspecto a ser destacado no romance é a sua bivocalidade, a qual se dá por meio das linguagens plurais. Na obra, há a refração das intenções do escritor, as personagens trazem uma nova intenção para o romance, pois agem como um duplo do autor, sendo vozes, sentidos e expressões que garantem o caráter dialógico do texto: “a bivocalidade mergulha com suas raízes na diversidade

essencialmente sociolinguística dos discursos e das línguas” (BAKHTIN, 1990: 128).

No prosseguimento de nossas pesquisas, acompanhamos as considerações específicas de Maria Fernanda Afonso e Ana Mafalda Leite, que analisam a obra de Mia Couto no encontro do tempo histórico com o ficcional. Sob esse prisma, temos a pluralidade das memórias do escritor que são identificáveis na sua prosa, podendo também ser reconhecidos como múltiplas vozes poéticas, tanto no presente quanto no pretérito de sua escritura. A própria linha de produção miacoutiana entrelaça os gêneros, bem como as temáticas e faz das personagens importantes construtores das variadas memórias que o escritor desperta em si e no outro. Ana Mafalda Leite (2003) analisa esse aspecto dizendo que:

[...] a escolha dos gêneros, 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 adoção 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.)

O filtro de que fala Leite (2003) é a interferência direta do autor no texto, conforme sua memória plenamente adquirida ou em formação. Ao encontro a esta postura, Milan Kundera (2009: 137) observa que “o escritor se inscreve no mapa espiritual de seu tempo, de sua nação, no mapa da história das ideias”. Kundera também afirma que “o romancista não é nem historiador nem profeta: ele é explorador da existência (KUNDERA, 2009: 47)”. Ou seja, para o teórico, as formas arquitetônicas são aquelas que trazem os valores do homem estético e dos fatos, enquanto as composicionais contêm a subjetividade artística que se manifesta por meio da organização dada ao conjunto verbal.

Deste modo, ao ser considerado obra de arte, o romance possui uma estrutura em que aparecem tanto elementos literários quanto extraliterários, ao mesmo tempo em que verificamos nele a existência de valores que dizem respeito à relação do homem com a sociedade. Ao artista cabe a tarefa de realizar o processo de transformação sistemática de “um conjunto verbal, compreendido linguisticamente e composicionalmente, no todo arquitetônico de um evento esteticamente acabado” (BAKHTIN, 1990: 51).

O referido teórico diz que o romance é um conjunto literário, representando estilos diversos e alheios assimilados através da estilização. O diálogo com linguagens mostra a relação com aspectos sociais, com tempos e lugares, com a evolução da arte e do homem, o que resulta numa consciência híbrida e conflituosa entre a palavra e a vida: “a criação da representação das linguagens é o problema estilístico primordial do gênero romanesco” (BAKHTIN, 1990: 162). Sob esse enfoque, Mia Couto preenche a “criação da representação” bakhtiniana com a arquitetura do ele designa como “jogo de reinvenções”:

As pessoas estão sempre colocadas numa situação de viverem em diferentes mundos e têm que viver em diferentes mundos, têm que fazer alguma pose, alguma representação: se são do mundo rural quando estão no mundo urbano, têm que parecer urbanos. Têm que estar num território um pouco estranho, o que implica lidar com códigos que não são os seus de nascença, não são os seus mais profundos. Isto faz com que as pessoas estejam sempre recriando-se, reinventando-se. Esta situação é muito rica, porque se vive com mundos que atravessam o interior das pessoas. As almas das pessoas são atravessadas por este mundo. As pessoas estão sempre viajando de um mundo para outro. Quando casam, têm uma cerimónia num e noutro lado. Quando nascem, quando morrem é como se houvesse duas mortes, como se houvesse duas vidas. As pessoas vivem sempre nesta situação de se dividirem, distribuírem por diferentes registos, diferentes maneiras de se olharem e de olharem para os outros. Acho que isto é uma fonte de inspiração muito grande para qualquer pessoa, já não falo num escritor. Para gente que desconhece esta dupla dimensão,

a conclusão pode ser pensar que aqui há uma mentira, um jogo de mentiras. E não é tão simples. Não é um jogo de mentiras, é um jogo de reinvenções. As pessoas têm que se recriar em diferentes teatros, diferentes cenários. (BEAL, 2005)

As pessoas, consideradas individualmente ou nos diferentes papéis sociais que exercem, evoluem no seu tempo através da sua multiplicidade de registros. A cada período renovam as suas “diferentes maneiras de se olharem e de olharem para os outros” sejam quais forem as imagens que projetem ou as inspirações que tenham ou inspirem no outro. Esses movimentos de “reinvenções” e “recriações” correspondem ao olhar de Mia Couto sobre si mesmo e sobre o universo literário do qual é partícipe. Em dois períodos distantes no tempo, Mia faz explanações semelhantes sobre o seu papel de escritor, o que nos leva a conjecturar sobre a mobilidade permanente da sua inspiração e sobre a dinâmica da sua escritura. O primeiro diálogo ocorre com Michel Laban, em Paris, em fevereiro de 1992, sendo publicada em 1998, e o segundo, em 2007, numa entrevista para a jornalista Cristina Zarur, de *O Globo*.

[...] não posso definir-me como autor no sentido total: eu penso que ninguém é escritor. Creio que o verbo aqui a aplicar é o verbo estar: a pessoa está escritor, não é escritor – está escritor no sentido em que mantém uma relação com a vida que passa por essa necessidade imperiosa de escrever, de comunicar pela escrita; não sou um “autor” mas também pelo facto de que não me interessa tanto ter obra mas interessa-me mais experimentar diferentes maneiras de dizer coisas. Provavelmente eu poderei regressar à poesia, ou me manter na prosa – embora eu não goste desta divisão, muito arbitrária, entre prosa e poesia: há poesia em verso e poesia em prosa. Da mesma maneira que me atrai estar a trabalhar na desobediência da norma, também, eventualmente, me atrai trabalhar na desobediência dos géneros literários. Esta arrumação que aqui fizemos – “este é um conto, aqui a novela, depois o romance” –, eu sei que isto é um assunto para estudiosos e eles têm as suas competências, mas às vezes a mim aborrece-me estas formas de encaixotar, de rotular os

gêneros, de os classificar. (LABAN, 1998: 1020-1021. Grifos do autor, grifos nossos em itálico.)²¹

O verbo “estar” se aplica melhor e dever-se-ia dizer que alguém “está” escritor. Não é do domínio da essência, não é uma natureza em nós. O que está imperiosamente gravado em todos nós é a necessidade de criar, de inventar. Quero estar escritor na medida em que estou disponível para essa espécie de embriaguez que é a inspiração e o prazer quase sensual de criar histórias. Acreditei, num dado tempo, que o escritor tinha uma missão. Depois, desacreditei e olhei a escrita como se olha o amor, para além de qualquer serviço ou funcionalidade. Agora, sendo parte de um país que ressuscitou de uma guerra fratricida, creio, de novo, que o escritor pode ter um papel na reconciliação dos homens com o seu tempo. Em Moçambique, ninguém parece recordar-se desse período de horror tão recente (a guerra terminou em 1992). Vivemos dominados pelo medo de despertar demônios. A literatura pode ajudar a sarar essa ferida, pode ser um convite para visitar esse tempo, sem medo da culpa e do ressentimento. (ZARUR, 2007)

Em 1992, o “estar” escritor de Mia Couto havia resultado em cinco obras, dentre elas o romance premiado *Terra sonâmbula*, situando suas criações no âmbito da terra devastada pela Guerra Colonial, da efêmera Independência de Portugal, da luta ideológica interna e das buscas pela identidade e/ou cidadania. Na entrevista com Michel Laban, Mia já sofrera o processo de conceber seu primeiro texto longo, com todo o exorcismo das dores de até então; já transpusera fronteiras, colocara em diálogo as passagens do tempo na voz de suas personagens e efetuara as necessárias travessias entre as múltiplas tradições e a contínua modernidade. Entre uma e outra data, mais quinze obras seriam publicadas e ampliariam o universo miacoutiano dos seres mágicos, dos históricos, das minorias, dos nativos, dos i/emigrantes, dos rurais e dos urbanos, dos jovens e dos velhos, em suas realidades, fantasias, mortes e renascimentos. Nesse sentido, acompanhamos a análise das estudiosas Maria Nazareth Soares Fonseca e Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, que ressaltam:

²¹ Entrevista com Mia Couto. Paris, 14 de fevereiro de 1992.

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 e CURY, 2008: 127-128)

A escritura miacoutiana circula pela poesia, pela crônica, pelo conto, pelo livro infanto-juvenil, pelos textos de opinião, pelo texto teatral e pelo romance, hoje avançando pela forma de trilogia²². As vozes das margens, as travessias existenciais, as reinvenções identitárias e os diversos temas que emergem nas matrizes literárias do escritor permitem que utilizemos, neste trecho de nossas análises, as palavras do próprio Mia Couto:

Eu acho que continuo na poesia, no fundo, porque esta classificação em gêneros foi inventada por alguém que não era escritor, certamente. Mas, mesmo que a consideremos, eu que comecei na poesia em um momento de convulsão no país – nessa altura, eu fazia parte do Movimento de Libertação de Moçambique –, a poesia era uma espécie de ferramenta privilegiada para cantar um país sonhado. A exaltação dessa utopia, e aí acho que a poesia serve melhor. Depois houve um momento diverso, quando nós temos a independência, é preciso criar raízes, quer dizer, não era tão importante ter asa para voar, mas sim encontrar nossas raízes. E aí a prosa funcionou melhor, e também encontrei na prosa um instrumento para ganhar essa dimensão mais profunda de ligação com a terra, que era preciso reivindicar neste momento. (COUTO, 2010²³)

²² *As areias do imperador: mulheres de cinza*. Lisboa: Caminho, 2015. [volume 1 de uma trilogia].

²³ Trecho da entrevista: “Mia Couto de Moçambique, ganhador do Prêmio Zaffari & Bourbon de Literatura na Jornada Nacional de Literatura – Universidade de Passo Fundo”. [A pergunta feita ao escritor: “Você começou na poesia, foi pros contos, crônicas e romances. Como foi essa trajetória, essa transformação literária?”]

A “ferramenta privilegiada para cantar um país sonhado” de que fala o escritor reflete o engajamento e a força de um lirismo que cresce à espera do futuro. Desse núcleo engajado nas guerras surge o poeta que será também prosador, poeta esse que, nas palavras de Octavio Paz (1982), “é o fio condutor e transformador da corrente poética” (PAZ, 1982: 16). A poesia iniciática de *Raiz de orvalho* que se espraia pelos contos de *Vozes anoitecidas* e se avoluma por *Terra sonâmbula*, compõe uma tela que reflete o individual e o coletivo da liberdade sonhada pelo escritor “africano, branco e de língua portuguesa”²⁴, como o próprio Mia se posiciona.

²⁴ Entrevista a José Eduardo Agualusa (1997).

2 MATRIZ POÉTICA

*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.*²⁵

2. 1 OBRA MIACOUTIANA & MATRIZ POÉTICA

Segundo os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011: 18), o livro é um objeto fechado em si, isso porque apresenta “linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, [...] movimentos de desterritorialização e desestratificação”. Se é da natureza do livro ser múltiplo, não devemos, porém, esquecer que pode ser visto como um organismo²⁶ que possui uma totalidade significativa e que pode ser atribuído a um sujeito.

Uma questão trazida à tona pelos teóricos²⁷ consiste em apontar o equívoco de impormos interpretações às obras ou de buscarmos o seu

²⁵ A epígrafe é uma Intervenção ocorrida no Seminário Tambor em Pemba, em julho de 2004 e tem o título “Uma cidadania à procura da sua cidade”. Ela se encontra na página 85, em COUTO, Mia. *Pensatempos*, 2005: 85-96.

²⁶ DELEUZE; GUATTARI, 2011: 18.

²⁷ Um dado que os autores destacam – e sobre o qual discordamos – é que a literatura “nada tem a ver com ideologia”, isto porque para eles “não existe nem

deciframento. Para eles, a obra se revela a partir do seu exterior e do relacionamento que estabelece com aspectos que estão a sua volta, o que explicaria a possibilidade de a cada época um livro agregar uma nova possibilidade de leitura e compreensão, distinguindo-se de outras já realizadas. Em suas palavras:

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele introduz e metamorfoseia a sua, [...] Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. – e com uma *máquina abstrata* que as arrasta. [...] a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar. (DELEUZE; GUATTARI, 2011:18-19. Grifo dos autores.)

Um conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari do qual nos apropriamos para falar da produção miacoutiana é o de livro-raiz²⁸. Essa noção de livro-raiz será por nós utilizada como contentora da ideia de um volume a partir do qual decorrem outras obras, num sistema-radícula ou de raiz fasciculada²⁹. Apontamos *Raiz de orvalho* como

nunca existiu ideologia” (DELEUZE; GUATTARI, 2011: 19). Não é nossa intenção adentrar em uma discussão filosófica sobre o que possa ou não ser ideologia, mas nos parece – e de certo modo acreditamos discutir isto na tese – que a obra de Mia Couto, além do trabalho estético inegável, está fortemente ligada à sua preocupação social, discorrendo sobre os problemas de África e difundindo a cultura lá existente.

²⁸ Para Deleuze e Guattari (2011: 19), o livro-raiz é o primeiro livro; “é o livro clássico”. Como uma das características do livro é imitar o mundo por meio de “procedimentos que lhe são próprios e que realizam o que a natureza não pode ou não pode mais fazer” (p. 19), alcança-se um momento em que ele não consegue mais se tornar representativo de uma (nova) época, ‘morrendo’, mas não sem antes fazer com que de sua raiz surjam outras, as raízes fasciculadas, originando outros livros.

²⁹ No sistema-radícula, ou raiz fasciculada, “a raiz principal abortou, ou se destruiu em sua extremidade: vem se enxertar nela uma multiplicidade

sendo aquele volume que possui grande parte dos assuntos desenvolvidos e das imagens utilizadas por Mia Couto. Nos poemas que compõem o livro, percebemos o embrião de futuras crônicas, de contos, de romances e de outros poemas. É como se um livro se desdobrasse em outro de mesmo ou de outro gênero literário, constituindo novas raízes continuamente.

Deste modo, os diversos livros criados pelo autor formam, cada um, uma parcela de sua produção, os quais reunidos constituem sua ‘Obra total’. Essa totalidade, por sua vez, apresenta mais de uma dimensão ou círculo ou ciclo, mostrando que o crescimento da ‘Obra total’ ocorre por meio de diferentes combinações, em que podemos identificar a complementariedade entre o todo envolvido, isto é,

[...] de um sujeito e de um objeto, de uma realidade natural e de uma realidade espiritual: a unidade não para de ser contrariada e impedida no objeto [livro], enquanto que um novo tipo de unidade triunfa no sujeito [autor]. (DELEUZE; GUATTARI, 2011: 21)

É possível perceber que a totalidade da produção é maior quanto mais fragmentada, o que nos leva à reflexão de que cada segmento que a compõe, ou seja, cada livro, está na dimensão $n-1$, pois “(é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011: 21).

O sistema da escritura da $n-1$ é denominado de rizoma, que pode ser entendido como sendo aquele objeto não conhecido, mas que está em estado de hibernação e que virá à tona no momento em que estiver pronto. Ao apropriarmos-nos dessa terminologia, aproximamos o rizoma da ideia de poema, conto, romance; em síntese, da produção literária de Mia Couto, independente qual seja. Expomos isso em função de Deleuze e Guattari distinguirem rizoma de raiz:

imediate e qualquer de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento” (DELEUZE; GUATTARI, 2011: 19)

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. [...] O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde a sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. (DELEUZE; GUATTARI, 2011: 21-22)

Os rizomas se caracterizam por possibilitar a conexão de seus pontos com os de quaisquer outros – ao mesmo tempo que lhes dá autonomia –, sendo que essa conexão não precisa ser necessariamente linguística, mas sobretudo semiótica por permitir conectar aspectos de diferentes naturezas, podendo inclusive ir além da ordem literária ou artística, como “organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE; GUATTARI, 2011: 23). Essa conexão viabiliza que um rizoma, se for fragmentado, possa ter sua continuidade retomada a qualquer momento. Ele também se destaca pela multiplicidade de questões abordadas, independentemente do significado que lhe conferem ou da interpretação que possa receber.

Ao contrário de Aristóteles que vê na literatura a imitação do mundo, os teóricos em pauta negam essa proposição de modo veemente, ponderando ser isso apenas um juízo aceito sem maiores meditações. Eles acreditam ser impossível coisas com naturezas singulares serem aproximadas:

[...] o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, [...] o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode). (DELEUZE; GUATTARI, 2011: 28)

Aplicando as digressões à obra de Mia Couto, vemos que essa, ao tratar de questões de África, em especial de Moçambique, cria enredos, discorre sobre aspectos culturais, sociais e ficcionaliza fatos históricos. Todavia, nem a África ou Moçambique estão efetivamente representados, pois são maiores e mais complexos do que o expresso pelo sujeito-autor.

Por sua vez, essa mesma obra leva para diferentes geografias ‘partes’ do espaço que aparece referido em seu conteúdo e, ao chegar em um ambiente diverso, ganha o *status* de pertencer ao lugar de onde partiu – isto é, ser um exemplar da literatura africana/moçambicana – ao mesmo tempo que, em função das questões universais abordadas no texto, transcende o lugar primeiro e seu significado passa a ser significante em diferentes locais.

Para ter contato com os textos de Mia Couto, os leitores não necessitam seguir uma ordem pré-estabelecida para a leitura dos volumes. Qualquer um dos poemas, contos, romances ou textos de opinião pode ser lido na sequência que se desejar sem que haja prejuízo para a compreensão da ‘Obra total’³⁰. Tal especificidade assemelha-se a uma tessitura em que cada fio/texto entrelaça-se aos outros, formando um todo orgânico e coeso, ou ainda, a um mapa, conforme figura utilizada por Deleuze e Guattari. A imagem do mapa justifica-se por permitir a entrada e a saída em qualquer segmento e, a partir daí, ir aumentando a amplitude desejada, adaptando-se às necessidades surgidas:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens [...] Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas. [...] Um mapa tem múltiplas entradas [...] Um mapa é uma questão de performance [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2011: 30).

Considerando a imagem acima, constatamos que o rizoma é formado apenas de linhas que podem ser “de segmentaridade, de

³⁰ Nossa afirmativa mostra-se pertinente até o presente momento. Por estarmos estudando a obra de um escritor ainda em atividade, corremos conscientemente o risco de que ele altere a configuração apresentada por sua produção. Saliemos isso devido à publicação, em 2015, de *Mulheres de cinza*, o primeiro título da trilogia *As areias do Imperador*, que o autor alega estar escrevendo. Como se desconhece os demais volumes, não podemos inferir se os futuros títulos alterarão o modo de o público ler seus livros.

estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2011: 43). Por não ter começo nem fim encontra-se sempre no meio, é inter-ser, *intermezzo* e, em razão disso, pode variar, expandir-se, romper, capturar, demonstrando a capacidade de “constituir multiplicidades lineares a n dimensões.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011: 43). Essa possibilidade de um rizoma se (des)/(re)conectar com outros através de partes subterrâneas nem sempre evidentes, mas sempre possíveis, permite a indicação de que sua constituição também ocorre por meio de platôs³¹, os quais agem como microfendas que permitem o sistema de comunicação em pauta.

As reflexões acima pautadas nas proposições de Deleuze e Guattari podem ser expandidas ao nos deter nos aspectos voltados ao processo de criação na literatura, o qual consideram um sistema interligado e contínuo. Referimo-nos aqui, especificamente, a noção de gagueira³², desenvolvida por Deleuze em *Crítica e clínica* (1997).

Deleuze (1997) expõe que os escritores ‘gagos’ tendem a ser os mais criativos ou inventivos. Ao contrário de ser apontado como um erro no emprego da língua culta, a gagueira é revertida em um procedimento de linguagem empregado de modo intencional e técnico por alguns autores. O uso da gagueira é relacionado ao estilo e, portanto, mostra-se como uma transgressão ou subversão às leis gramaticais. Destacamos a utilização do termo pelo filósofo não tem envergadura alegórica ou metafórica, assim como não é uma mera repetição. Quando esse equívoco ocorre, há a perda de sua força operacional como conceito, ou

³¹ Deleuze e Guattari (2011: 44) entendem por platô “uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior. [...] [sendo que] cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro.”

³² Apesar de Deleuze utilizar o conceito de gagueira associado a alguns autores em específico – como, por exemplo, Samuel Beckett - e associada à poesia, apropriaremos-nos dessa noção pois suas características atendem às nossas percepções sobre a obra miacoutiana.

seja, perde aquilo que, ao ser criado, torna-se pensável em um momento preciso. Em outras palavras, perde a sua potência em termos criativos: “Um conceito está privado de sentido enquanto não concorda com outros conceitos, e não está associado a um problema que resolve ou contribui para resolver.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010: 95)

O autor ‘gago’ é aquele que hesita diante de uma palavra, que se esforça por conseguir pronunciá-la ou, no nosso caso, escrevê-la. Ele a retoma, reforça, reitera num mesmo texto (prosa ou poema) e em outros de sua produção. Assim, essa gagueira tem a configuração do conceito desenvolvido acima: “O conceito ele mesmo é assim função para o conceito dos objetos que constituem sua extensão. Todo conceito completo é um conjunto neste sentido, e tem um número determinado; os objetos do conceito são os elementos do conjunto.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010: 165)

É importante salientarmos que a gagueira em discussão não é apenas a da fala, mas a da língua, pensada como um procedimento literário. Enquanto alguns poetas gagos repetem fonemas ou termos ao longo dos versos de um único poema, identificamos em Mia Couto uma gagueira muito mais ampla. Ele possui uma gagueira em que o vocábulo ‘água’ e suas variantes ‘rio’, ‘lágrima’, ‘chuva’, ‘mar/oceano’ surgem repetidamente não apenas em um texto e/ou poema, mas ao longo dos seus contos, romances, poesias. Isso confere, conforme já dito, uma organicidade à sua produção, fazendo com que cada texto tenha uma importância significativa ou potência. Ajudando-nos em nossa exposição, valemo-nos novamente de Deleuze e Guattari:

Não se pode separar um estado de coisas do potencial através do qual ele opera, e sem o qual não haveria não haveria atividade ou evolução [...]. é através desse potencial que ele pode enfrentar acidentes, adjunções, ablações ou mesmo projeções, [...] ou, então, perder e ganhar variáveis, estender singularidades até a vizinhança de novas; ou seguir bifurcações que o transformam; ou passar por um espaço de fases cujo número de dimensões aumenta com as variáveis suplementares [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2010: 198-199. Grifos dos autores.)

Deste modo, podemos afirmar que as matrizes são a repetição fértil de palavras de um mesmo campo semântico, sendo responsável pela criação literária, pois viabilizam imagens poéticas que se tornam comunicáveis. As matrizes nascem dos encontros, da repetição presente em cada conto, romance, poema; na repetição que é cada esforço dizer, mas que é sempre diferenciada ao (res)surgir. O conceito de matriz poética que propomos não remete apenas ao primeiro aparecimento da palavra, mas à sua reiteração e à sua representatividade, indo além de uma mera tentativa do autor de discorrer sobre o (seu) mundo.

Nossa explanação amplia-se ainda se nos aproximarmos do conceito de autopoiese (cf. Maturana; Varela, 1997), um termo originado no campo da biologia e usado *a posteriori* em outras áreas de estudo, como a literária. Esse conceito foi cunhado no início da década de 1970 para designar a autonomia da capacidade dos seres vivos de produzirem continuamente a si próprios, podendo-se “concluir, portanto, que um sistema autopoietico é ao mesmo tempo produtor e produto” (Mariotti, 1999: [s/p]).

No processo criativo miacoutiano, cada trabalho retoma a matriz e a amplia, ou seja, é o produto e o produtor ao mesmo tempo: “os sistemas autopoieticos [são] a um só tempo produtores e produtos, pode-se também dizer que eles são circulares, ou seja, funcionam em termos de circularidade produtiva.” (Mariotti, 1999: [s/p]). Acrescemos essa discussão àquela a respeito do rizoma desenvolvida anteriormente, isto é, que ele carrega consigo a ideia de amplitude e de progressão. Lembremos que ele possui como característica principal a interconexão entre seus pontos e a autonomia dos mesmos.

A abordagem que propomos para compreensão da obra miacoutiana se dá através da complexidade e da dinâmica das redes – que se formam por meio da presença das matrizes poéticas que se (entre)cruzam desencadeando temas, imagens, símbolos – numa dinâmica não linear, com caráter de autopoiese, que se auto-organiza, reafirmando um caráter de teia entre as diversas formas de seu texto.

A rede aponta para a interconectividade das partes de um todo, formando o que Lucia Leão (2002) denomina de ‘estética do labirinto’, que se trata, em síntese, de ver a rede de conexões existentes nas obras de arte – no caso dela, não apenas literárias – como “labirinto rizomático” (2002: 54). Tendo por mote essas reflexões, inferimos o processo de criação desse conjunto de trabalhos como um sistema autopoietico e rizomático, onde cada trabalho é gerado a partir de outro – ou de outros trabalhos – em um processo contínuo e interligado. Além disso, as relações são feitas por meio de uma matriz que se repete – a semelhança de uma gagueira – possibilitando ou influenciando a sua re-criação.

Para ilustrarmos, na obra de Mia Couto, o que expusemos, segue um quadro das matrizes e suas variantes por nós identificadas até o momento:

Matriz estilística	Língua	• entrelaçamento de prosa e poesia
		• conciliação entre oralidade e escrita
		• revitalização da língua (construção e desconstrução de significados)
		• estratégias de apropriação e revisitação cultural (imagens, símbolos, crenças, formas de expressão, etc.)
		• tematização do próprio ato de ler e escrever
Matrizes culturais	Tempo	• noções: africana e ocidental
		• mítico
		• social
	Religião	• animismo
		• catolicismo
		• sagrado

Matrizes temáticas	Tradição/modernidade	• revisitação da História
		• alusões críticas às diferenças ideológicas
		• releitura do social como diferença e possibilidade de conciliação
	Guerra	• Nação
		• Homem
		• Sociedade
	Água ↓ percurso (através de) ↓ elementos → rio → mar → chuva → lágrima ↓ movimentos → fio condutor → interseção → continuidade → intertextualidade → intratextualidade → imbricação → efeitos	• memória (pessoal e universal) ↓ ↓ constituição revisitação
		• terra (contexto) ↓ ↓ Rural urbano
		• vida e morte ↓ ↓ Ação veículo

A relação dialógica entre as matrizes temáticas ocorre através de estratégias narrativas peculiares ao autor, que estabelece pontos de confluência entre elas por meio do uso recorrente de temas como a terra, a memória, a morte, a escrita e a própria Nação. A partir dessa perspectiva, ao longo das análises a seguir, buscaremos detectar os nexos presentes na poesia e prosa do autor, no estudo aprofundado da matriz relativa ao tema água, identificando a existência, ou não, de correlações.

Os elementos semânticos selecionados são: a lágrima, a chuva, o rio e o mar/o oceano, que intermedeiam um grande número de textos em poesia e prosa de Mia Couto. Há uma relação constante entre tais elementos, pertinentes a uma matriz temática, e os de matriz cultural como tempo, religião e tradição/modernidade, além da sua intrínseca presença – (re)significados – na matriz estilística.

O reconhecimento de tais características e suas semelhanças e diferenças, na poesia e na prosa miacoutianas, são também objeto de nossa análise como estratégias de construção literária. Consideramos que o autor se apropria da matriz estilística e faz dela a matéria prima de uma peculiar elaboração, construindo e desconstruindo significados, elaborando diferentes sentidos. Essa semântica própria é o ponto de confluência entre as matrizes culturais e temáticas que permitem caracterizar uma textualidade própria e/ou diferenciada, isto é, uma escrita miacoutiana.

3 AS PALAVRAS E AS ÁGUAS

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 melhor para nos lavarmos das lembranças.³³

3.1 PROSA LONGA & GRANDES ÁGUAS

Mia Couto, em seu romance *O outro pé da sereia*³⁴, formaliza um encontro dos imaginários (europeu e africano) através de um transcurso temporal e de um processo de constituição de identidades que ultrapassa as diferenças e distâncias geográficas. O autor desloca seu olhar para a complexidade das relações humanas, tanto sob o prisma individual quanto coletivo e, num paralelismo narrativo, possibilita que as vozes manifestas na história contemporânea emergjam do passado histórico colonial e se ampliem nas vivências da modernidade. História e ficção reavivam acontecimentos de vida e morte, do entrechoque de diferentes morais e de fé, assim como o de relações sociais de agrupamentos étnicos diversos.

³³ Trecho do conto “A morte, o tempo e o velho”(COUTO, 2003c:65), da obra *Na berma de nenhuma estrada*, p. 63-66.

³⁴ Publicado em 2006 laureado com o Prêmio “Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura”, Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo, em 2007.

O romance foi publicado em 2006, com uma estrutura narrativa alicerçada sobre dois eixos temporais distintos (janeiro/fevereiro de 1560 e dezembro de 2002), em capítulos não sequenciais, que seguem tanto uma alternância, quanto uma rotação. O trânsito entre os tempos (passado e presente) se faz entre ocorrências historicamente registradas e acontecimentos imaginados, através do relato ficcional. O texto formula diferentes viagens que imbricam tempo, espaço, História, mito, religião, identidade individual e coletiva sob a constante presença do elemento simbólico água.

A partir da posição de um ser fronteiriço entre a cultura portuguesa e a moçambicana, o autor dá um livre trânsito as suas personagens entre épocas, gêneros e papéis sociais, apreendendo-os em suas múltiplas deslocções tão coerentes com a constituição dos sujeitos sociais da modernidade. O pensamento e a voz da cultura portuguesa colonialista do século XVI e a formação identitária da sociedade moçambicana do século XXI são revisitadas literariamente pela ótica de oposição e/ou integração, bem como por movimentos de fragmentação e/ou recomposição. A cartografia ficcional da obra permite uma inserção nas discussões da pós-modernidade e da pós-colonialidade, perspectivas sobre as quais refletimos ao analisar determinados nichos narrativos do referido romance.

Os dois capítulos iniciais, “A estrela enterrada *Moçambique, Dezembro de 2002*” e “Pegadas no rio, sombras no tempo *Moçambique, Dezembro de 2002*”, situam a atualidade com a queda de uma aeronave de espionagem americana (não tripulada) no interior de Moçambique, em Antigamente, no quintal do casal Zero Madzero e Mwadia Malunga. O artefato, cujo “tombo de uma desconstelação” (COUTO, 2006b:12) Zero presenciara, assume o significado de uma estrela cadente que “se despenhava ali, com propósitos que se iriam ainda descortinar” (COUTO, 2006b:17). A região é o espaço geográfico da seca, por onde passara a guerra, em que apenas se pastoreavam cabras, depois que uma barragem, no rio Zambeze, tornara árida aquela paisagem, conforme conta o narrador:

Naquelas esqueléticas paragens só chove quando os joelhos dos bois tocam o chão, as mulheres cantam e os homens rezam. Mas fazia tempo que não havia bois, há muito que as mulheres tinham emudecido e os homens perdido a crença. Mas fazia tempo que não havia bois, há muito tempo que as mulheres tinham emudecido e os homens perdido a crença.

Todavia, aquele lugar nem sempre fora um território isolado, longe do mundo, do outro lado do tempo. Há trinta anos – quando Zero Madzero nascera – ali se espriavam as chamadas mphalas verdes, as férteis colinas dos montes Camuendje. Converteram-se numa ilha esquecida quando se encheu a albufeira da barragem de Cahora Bassa. O Zambeze inchou e os riachos de Nkasi e Muzenguezi coalesceram, sepultando vales e terras baixas. Quando as águas subiram, os mais velhos sorriram, satisfeitos. A Bíblia também está a ser escrita na nossa terra, diziam. Mas depois a inundação conteve-se e sobraram montes, cabeços e outeiros.

– *Nem o dilúvio merecemos*, resmungavam os velhos. (COUTO, 2006b:15)

Neste trecho do romance, há o encontro de dois tempos acoplados numa época recente, onde as personagens atuam em uma mesma geografia, mas vivenciam o passado e o presente com significados diferentes. No fragmento que atualiza as vivências de Zero e Mwadia temos a modernidade da tecnologia espacial norte-americana confrontada com a sabedoria popular de um universo rural moçambicano, onde a palavra é de domínio oral, transitando entre o silêncio e a tradição, e não tem registro gráfico. Contrastam, assim, dois universos culturais em um mesmo espaço geográfico. A história repete o confronto cultural de civilizações já ocorrido em séculos anteriores, quando o mar fora vencido pelas navegações portuguesas e, agora, quando ele é transposto por artefatos voadores estadunidenses. A narrativa dos dois capítulos iniciais apresenta um panorama das diferenças internas na cultura local e o contraste disso com a moderna civilização existente, mais uma vez, no além-mar.

O mar, caminho vencido no estabelecimento do processo colonial, que foi também caminho de retorno, divide com rios moçambicanos a

gerência divina da natureza e, contrariamente, a ingerência humana trouxe o desequilíbrio dessa natureza e a desordem social no meio rural. Expressões como “oscilava como água na onda” (COUTO, 2006b:14) e “nos obscuros lamaçais de seu pensar” sobre Zero, “rosto velado, Mwadia [...] se deixou possuir pelo doce sabor do pranto” (COUTO, 2006b:14) sobre a mulher que sobrevive e tenta fazer o mesmo com o marido. Mais adiante, saberemos que o nome de Mwadia significa “canoa” na língua si-nhungwé³⁵ e é uma “homenagem aos barquinhos que povoam os rios e os sonhos” (COUTO, 2006b:19). Nesses capítulos iniciais, tomamos ciência de que a água constitui um pilar dessa narrativa oportunizando o comparar entre temporalidades distintas e, quiçá, complementares.

Temos um primeiro contato com um homem que é sobrevivente, mas é destituído de vida sob a perspectiva de registro histórico. Zero, conforme conta o narrador, “se aproximava do próprio nome: ele se anulava, em ocaso de si mesmo” (COUTO, 2006b:14), e dele sabemos que era um Chikunda, “etnia da região do vale do rio Zambeze, resultante das mudanças políticas e demográficas do processo da escravatura” (COUTO, 2006b:20), um povo que durante séculos fora composto de “bravos caçadores de elefantes, intrépidos viajantes do rio, lendários guerreiros” que “conduziram missionários, exploradores e comerciantes de escravos e marfim” (COUTO, 2006b:20). Ele era originário de uma aldeia chamada Passagem, vivera em terras férteis, banhadas pelo rio, e fora conhecedor da geografia e dos homens que vieram de longínquas terras. Agora ele é um homem que chora e reza dormindo, é um “postori”:

Noutras palavras, ele era um crente da Igreja Apostólica, criada por John Marange em 1930. Não seria exatamente um caso de fé, pois o juízo de Zero não aguentava nem metade da crença. Ele aderira aos “vapostori” apenas porque, para ele, o nome soava como um aportuguesamento da palavra *pastores*, e não de *apóstolos*.

³⁵ Si-nhungwé: língua falada no Noroeste de Tete, Moçambique. Por vezes, grafada como shi-nhungué, cinyungué ou si-nyungwé, conforme rodapé do romance.

A seita seria onde os pastores pobres como ele se reuniriam e evocariam o dia em que o planeta inteiro se converteria numa reverdejante paisagem. (COUTO, 2006b:16. Grifos do autor.)

Simbolicamente, o reverso desse homem surge na personagem do nyanga (espécie de adivinho e curandeiro) Lázaro Vivo, que se refugiara no monte Camuendje fugindo da perseguição dos soldados da guerra civil do pós-independência. Ele se recusara a abandonar sua casa quando uma barragem foi construída inundando as terras férteis, lutara pelo seu espaço e função, mas, hoje, mudara de aparência, substituindo as tranças por um corte de cabelo curto, modernamente urbano, e a túnica por uma camisa esportiva. No presente, portava um “telemóvel” e colocava na cabana uma placa dizendo: “Lázaro Vivo, notável das comunidades locais, curandeiro e elemento de contacto para ONGS” (COUTO, 2006b:21-22). Em um passado, não muito distante, ambos tinham sido opostos na simbologia local, sendo Zero um homem mais aberto ao novo e o adivinho uma figura mítica da resistência da tradição:

Zero Madzero e Lázaro Vivo eram dois opostos: contrastando com a cabeça rapada do primeiro, o adivinho exibia longas e falhudas tranças; o burriqueiro vestia sempre uma camisa branca, o nyanga envergava uma túnica preta. Um e outro se colocavam em lados contrários do oculto: os feiticeiros trazem a chuva dos primórdios; os vapostori transportam o fogo do fim do mundo. (COUTO, 2006b, p. 21)

Esse encontro das duas personagens masculinas é intermediado por uma das figuras femininas centrais desse tempo narrado, a esposa de Zero, Mwadia, que irá encontrar, na beira do rio, uma santa católica que se perdera na região designada, à época da conquista portuguesa, como Reino de Monomotapa. A ela caberá levar a imagem, a qual falta um dos pés, para sua antiga aldeia, Vila Longe. Também lhe caberá transportar um baú com os registros de uma viagem, datada em 1560, que repousa enterrado na margem do rio ao lado da santa. Nele estão as palavras escritas com o registro histórico do passado. A santa e os

diários de viagem são elos com um tempo de outros encontros efetivados pelos portugueses com os nativos de uma região que atualmente se conhece com Moçambique.

O capítulo terceiro, “Primeiro manuscrito: o mar nu, escrito *Goa, Janeiro de 1560*”, relata a viagem das naus portuguesas (Nossa Senhora, São Jerônimo e São Marcos) de Goa para Moçambique quando o homem português, imbuído da fé católica que autoriza sua divina missão de salvar, concentra seu conhecimento e seus recursos para atravessar o mar – águas simbólicas na sua cultura –, em direção às riquezas³⁶ e aos gentios³⁷. Os fundamentos dessa viagem eram conquista e posse, tal como os empreendimentos marítimos que conduziram os portugueses ao mundo afro-asiático. Nas palavras do narrador:

O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do Império Monomotapa. Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até o Reino do Prestes João³⁸. Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã. (COUTO, 2006b:51)

Um elemento de conexão entre as duas temporalidades está na relação entre o sagrado e o profano, que é concretizada a partir da imbricação da imagem de Nossa Senhora da Graça e da deusa Kianda – a sereia –, que pactuam uma posição de hibridez e mobilidade. Num primeiro momento, é o olhar europeu, branco e cristão, que chega ao

³⁶ Referimos como riqueza especificamente, neste caso, ao ouro existente no planalto entre os rios Limpolo e Zambeze, território pertencente ao império de Monomotapa.

³⁷ Designação usada para identificar os que não professavam a fé católica, sendo considerados primitivos e selvagens e necessitados de evangelização/cristianização.

³⁸ Lendário soberano cristão do Oriente que detinha funções de patriarca e rei, correspondendo, na verdade, ao Imperador da Etiópia. "Preste" é uma corruptela do francês “Prêtre”, ou seja, padre. Diz-se que era um homem virtuoso e um governante generoso. O reino de Preste João foi objeto de uma busca que instigou a imaginação de gerações de aventureiros, mas que sempre permaneceu fora de seu alcance.

continente exótico, nos aspectos humano e geográfico, ao tempo colonizador de explorar, dominar e transformar. Mia Couto, entrevistado por Elena Brugioni (2009), reporta ao conhecimento registrado pela História que lhe serve de matéria-prima para dialogar entre as duas épocas. Diz ele:

[...] em *O outro pé da sereia* me apeteceu visitar [...] o tempo da escravatura, o tempo dos contactos dos portugueses com o reino do interior de Moçambique, o Reino do Monomotapa e contar a história a partir de aquilo que é o não contado. Interessa-me a possibilidade de fazer viagens, os mal-entendidos da história. Porque aquele mal-entendido do Gonçalo da Silveira quando chega à corte do Imperador foi uma coisa que eu recolhi de um documento histórico, não foi uma coisa que eu inventei. Portanto quando o Imperador manda dar ouro e mulheres aos visitantes e Gonçalo recusa tudo e então o Imperador pergunta, quem será este homem que se recusa a ter as mulheres que eu lhe mandei e a resposta é esta: este homem, este Gonçalo da Silveira já tem uma mulher. E isso foi um facto histórico, foi um documento histórico não ficcional que me chegou à mão. E esta capacidade de produzir mal-entendidos é derivada do facto que às vezes as pessoas têm códigos diferentes e isto é um bocado o lugar do tradutor não só de línguas mas também de universos. (BRUGIONI, 2009)

O romance formaliza um processo que designamos como “travessia”, sob a ótica do encontro de imaginários (europeu e africano), de transcurso temporal (narrativas paralelas) e de constituição de identidades através da superação de diferenças e distâncias. O elo entre as duas temporalidades se estabelece com a imagem da santa que traz consigo não só o imaginário da fé, mas também o olhar sobre a figura feminina, seu papel social e sua ação temporal. Nossa Senhora da Graça é o discurso do inatingível e da ação distanciada do cotidiano, que é submetida a regras comportamentais elaboradas pelo sujeito masculino que preside a religião católica. Já Kianda é o feminino que atua numa presencialidade integrada à natureza, transfigurada em sereia – um ser simbolicamente hibridizado entre a terra e o mar –, cuja regência não

está no discurso humano e, sim, no contexto mítico da origem, da criação.

A travessia nas palavras de Mia se relaciona diretamente com as mudanças interiores e, sob esse aspecto, o passado da virgem católica e da kianda/sereia trazem ao presente a capacidade de adaptação de um povo ao novo tempo, nas dificuldades e nas novas compreensões. Cada personagem envolvida na trama representa seres desconhecidos que povoam a contemporaneidade e que lhes são semelhantes. Reporta o escritor:

Travessia é uma palavra que eu elejo com toda a carga poética que tem; a travessia não é só uma viagem que se faz atravessando qualquer coisa. No fundo, a travessia que eu advogo, que me interessa e me inspira é a travessia que se faz dentro de nós próprios e é por isso que escrevo que a viagem começa quando nós atravessamo-nos a nas próprios; e isto é um ponto central na minha vida. (BRUGIONI, 2009)

A fragmentação de identidades e de pertencimentos possibilita múltiplas abordagens de diferenças, contrastes e conflitos. Escrevendo sobre tais situações no espaço africano e situando-se como um ser de fronteira, Mia Couto desloca seu olhar para a complexidade das relações humanas, tanto sob o prisma individual quanto coletivo. Assumindo uma observação crítica a partir da margem, ele introduz, nas suas obras, os seres que o cercam, no papel de personagens, apreende-os em suas múltiplas deslocções sejam estas de oposição e/ou integração como de fragmentação e/ou construção, dando-lhes pensamento e voz.

As questões fundamentais da sociedade contemporânea são problematizadas, na produção literária miacoutiana, como ocorre em *O outro pé da sereia*, a partir de suas enunciações críticas oriundas do espaço a que Homi Bhabha (2003) designa como “entre-lugar”. A posição temporal do romance, no pós-colonial africano, enquadra-se nas reflexões quanto à emergência de hibridismos em momentos de transformação histórica:

O trabalho fronteiro 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.)

O período histórico, em que emerge essa 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 (2003:20) chama de “articulação social da diferença”, em que a tradição é rearticulada numa outra possibilidade de expressão. Sob esse aspecto, as minorias encontram suporte para se manifestarem num espaço heterofônico, oriundo de “momentos de transformação histórica” (BHABHA, 2003:21). No romance *O outro pé da sereia*, o passado e o presente são interações temporais que ultrapassam uma proposta divisional da ficção e que, fundamentalmente, permitem a narradores e personagens transitarem entre o real, o onírico e o mítico.

Ao recorrer ao elemento água para situar as travessias temporais e contrastar as geografias locais com as distantes, o autor abre a narrativa para movimentos de interseção e continuidade de elementos culturais como religião, tradição e modernidade e, como é comum em sua ficção, do uso diferenciado da linguagem. Efetiva-se, nessa elaboração ficcional, o que Fonseca e Cury (2008:9) designam como “polarizações complementares (nunca excludentes)” nas temáticas do autor, ao longo de sua obra, e cuja ampla possibilidade de “mestiças de combinações” produziriam, nessa ficção, “uma verdadeira sinfonia do diálogo entre os diferentes”. Enfatizamos 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.

Identificamos, o elemento simbólico da santa como uma possibilidade exemplar desse diálogo entre os diferentes, que tanto

podem revelar similitudes quanto oposições. Enquanto ela é revestida dos dogmas católicos, é levada para efetivar o contato com uma cultura local. Também desempenha um papel de contato e contraste, no momento em que passa a ser considerada uma divindade local, e ocasionando um confronto entre diferentes traduções de fé. Na partida pelo rio Mandovi, ela escorrega dos braços do padre Manuel Antunes e cai no rio lodoso. Um escravo³⁹ mergulha e recupera a imagem. Nesse trecho inicial da viagem, surge o primeiro choque cultural, enquanto os padres imaginam que o negro esteja lavando a santa nas águas do rio, ele afirma que esta é quem lavava a água do rio inteiro. Esse negro é o protagonista do episódio que dá título ao romance, quando serrará o pé da imagem, intentando libertar Kianda, a deusa das águas, conforme suas palavras na carta que escreve para Dia Kumari:

Navegamos entre perigos e incertezas. Salvámo-nos de fogos e tempestades. Contudo, esta viagem não está se fazendo entre a Índia e Moçambique. É sempre assim: a verdadeira viagem é a que fazemos dentro de nós. Há ondas movidas por anjos, outras empurradas por demónios. Quem conduz o barco, porém, não é o timoneiro. Quem guia o leme é a Kianda, a deusa das águas. É ela que viaja no quarto do padre. É ela que está dentro da escultura da Virgem. Eu notei logo à saída de Goa, quando a estátua resvalou e tombou nas águas. Quando a olhei de frente confirmei que era ela, a Kianda: os cabelos, a pele clara, a túnica azul. O que sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser a minha constante obsessão.⁴⁰ (COUTO, 2006b:207-208)

³⁹ Nimi Nsundi, um escravo particular que, em terra, cumpria as funções de mainato (empregado doméstico) e, no navio, era um estrinqueiro (responsável pelo cuidado das velas e cabos); nesta viagem, fora promovido a auxiliar de meirinho (guardava a pólvora e cuidava da manutenção do fogo a bordo). Conta o narrador que o negro fora capturado no Reino do Congo e enviado a Portugal em troca de mercadorias, tendo custado “cinquenta balas de chumbo, um barril de pólvora e uma pipa de cachaça” (COUTO, 2006b:53). Por ter se mostrado rebelde, fora punido com o envio para Goa para executar serviços domésticos e aprender a língua portuguesa para servir como intérprete nas costas africanas. (COUTO, 2006b:53).

⁴⁰ O itálico acompanha a forma como a carta aparece no romance.

Tempos depois, com o assassinato de D. Gonçalo na corte de Monomotapa, a imagem desaparece como santa mutilada e, já em 2002, é encontrada por Mwadia Malunga, como sonhara seu marido Zero Madzero. Tal acontecimento permite novas significações, agora no sentido de uma busca identitária, tanto pessoal, quanto social. A primeira imagem, católico-portuguesa, já foi resignificada e retorna à viagem pela África, já não mais pelo reino dos infiéis, mas numa geografia qualificada como nacional; os cafres são agora moçambicanos. A santa, todavia, permanece “híbrida” e “em trânsito”, como na exposição de Fonseca e Cury:

A imagem trazida pelos portugueses encarna, como representação híbrida e sempre em trânsito, Nossa Senhora da Graça, objeto do culto cristão, e a entidade das águas, figura mítica das crenças africanas – Kianda. A sereia também se mescla a essas representações: é um ser híbrido de mulher sensual e peixe, ser mitológico ligado à cultura greco-romana. (FONSECA; CURY, 2008:37-38)

O processo de travessia ocorre entre a simbologia da santa como a Virgem Maria e o reaparecimento dela, em 2002, como elemento desconhecido, descoberto na margem de um rio⁴¹. Ela continuará católica – a mãe, veículo de criação divina, diretamente em contato com o homem pela palavra de Deus –, mas completada pelos sentidos de outra formação cultural. As características desse “encontrar” nos remetem aos significados culturais africanos de margem e de rio, ambos vistos como elementos fundamentais de travessia, renovação, refazimento e renascimento. O próprio autor faz deles uma recorrência em grande parte de sua obra, ao apresentá-los como estruturais do imaginário africano.

⁴¹ Fonseca e Cury observam que “os atributos que ligam a kianda às águas também são semelhantes aos de Nossa Senhora das Graças, na devoção católica, cujo culto advém do fato de pescadores terem encontrado uma imagem na praia de Cascais, em Portugal, no ano de 1362” (2008:39).

Como representação católica, o serrar o pé da imagem ganha a configuração de um ato simbólico, o qual liberta outro imaginário que vem representado pela sereia, cujo *habitat* é a água, elemento que tanto pode referendar a passagem do tempo, quanto à purificação da vida. Vista dessa forma, a santa é deusa e pode manter contato direto com o homem africano. A sereia é um ser mitológico na perspectiva ocidental e é um elemento da religiosidade africana que, ligada à natureza, embasa a crença do homem que se vê como parte do divino. Contrastam assim os sentidos de distanciamento (religiosidade cristã-católica) e proximidade (crença africana). Neste sentido, Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury ponderam que “santa, kianda e sereia são signos sempre deslocados, ocupando espaços errantes e sem pouso e que se auto-remetem” (FONSECA; CURY, 2008:39).

Verificamos a significação da travessia na retomada da imagem após um transcurso temporal que é constitutiva dos contrastes entre as duas culturas em contato. A marcação das datas na viagem de 1560 é baseada em diários e relatórios, veículos que, na cultura europeia, fundamentam o tempo do calendário – invenção humana baseado na materialidade dos acontecimentos. O tempo de 2002, africano, é híbrido, contendo tanto o tempo da natureza africano, dimensionado pelo elemento divino e regente dos ciclos da natureza, quanto o tempo apressado da modernidade de efêmera duração.

Outro olhar sobre esse distanciamento temporal – desaparecimento e ressurgimento da imagem – é a submissão dela a outro contexto com a sua permanência no solo africano, onde reaparece à margem da água que é símbolo tanto de renascimento quanto de passagem do tempo. A imagem ainda traz à tona as diferenças entre os conceitos de passagem, de vida e de morte, de contato com outras dimensões, e coloca em diálogo os significados de interrupção (imaginário português) e de continuidade (imaginário africano).

O aspecto de travessia revela-se também no fato de a imagem desaparecer sob a guarda de um elemento masculino (o jesuíta D. Gonçalo da Silveira), porta-voz da fé católica e da estrutura patriarcal da

sociedade portuguesa (europeia), e reaparecer sob a égide de uma personagem feminina que detém, por sua vez, um papel fundamental nas diferentes estruturas sociais presentes no continente africano. Pela ótica portuguesa, a imagem está acima do feminino, sendo mulher apenas como elemento capaz de procriar, conforme desígnio do Deus masculino. Na africana, o feminino é tão fundamental quanto o masculino, estando paralelos os sentidos de manutenção material, através do trabalho físico, e o da própria criação.

Na atualização da imagem, a mulher aparece como possibilidade de encontro de religiosidades, por meio da personagem Mwadia. É esta que assume o papel de encontrar um abrigo para a santa, localizada com os relatos escritos da primeira viagem, em processo de apagamento. O sentido de canoa como elemento material das simbólicas travessias, passagens e possibilidades de acesso ao futuro, também está presente em diversos outros escritos de Mia Couto. Identificamos, igualmente, a nomenclatura dos vilarejos “Antigamente”, “Passagem” e “Vila Longe” como possibilidade de reforço desse olhar. Ao mesmo tempo em que a travessia pode ser vista como uma libertação do processo contínuo de colonialismo português, ao ressurgir na dependência econômica contemporânea do que designamos como uma “colonização pelo capital transnacional”, ela pode significar apenas um percurso temporal.

A constituição de identidade que percorre vários sentidos no livro ocorre na superação de diferenças e de distâncias, sejam geográficas e/ou históricas, através da recuperação de um imaginário revisitado por um olhar de atualização. Há uma presença constante de conflitos, como o de teor religioso, o do contraste entre primitivismo e modernidade ou o de desconhecimento *versus* realidade. No mesmo patamar estão as histórias pessoais como a de Mwadia e de Zero Madzero, o marido que oscila entre diferentes instâncias de vida e de morte. Tais movimentos acontecem em uma posição fronteira, a que o narrador recorre ao situar que o verdadeiro regresso é o do homem a si mesmo e não a lugares. A viagem interior das personagens, na sua busca identitária, numa modernidade maleável, que emerge pressa ao passado tradicional,

levamos a estabelecer uma identificação com o que Ana Mafalda Leite (2012) caracteriza como uma estratégia discursiva do projeto de escrita pós-colonial. De acordo com a estudiosa:

O projeto da escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional, coloniais, faz parte da tarefa criativa e crítica pós-colonial. Essas manobras subversivas, além da construção da inscrição territorial-cultural-nacional, são características dos textos pós-coloniais. Contradiscursivos e desconstrucionistas, revitalizam a percepção do passado e questionam os legados canônicos, históricos e literários. (LEITE, 2012:154)

Em *O outro pé da sereia*, a diversidade cultural aparece como uma perspectiva de que as contradições internas podem fundamentar um resgate do passado, através de novas práticas culturais, onde a aceitação do outro se dá a partir da aceitação de si mesmo. O diálogo entre o passado e o presente e as suas múltiplas correlações são o fio condutor desse viés. Encontramos aí um sentido para a presença das culturas indiana, brasileira, norte-americana, a de personagens locais como Casuarino⁴² – com a sua reinvenção da África –, Lázaro⁴³ com a sua divisão entre tradição e modernidade, e Constança⁴⁴ que supera a diferença entre as gerações através da leitura proporcionada pela filha (Mwadia). Todos esses aspectos trazem um esforço de formação identitária num diálogo de diferenças.

⁴² Tio de Mwadia, “empresário de sucesso” (COUTO, 2006b:128) de Vila Longe, cujo “ganha-pão” era “redigir discursos para os políticos em aflição de retórica” (COUTO, 2006b:131).

⁴³ Curandeiro, Lázaro Vivo, é nyanga ou nganga, isto é, adivinho, lançador de pedras de adivinhação.

⁴⁴ Dona Constança Malunga, viúva de Edmundo Capitani (pai de Mwadia), que casara com o goês Jesustino da Anunciação Rodrigues, o qual, após o casamento, trocava de nome a cada aniversário porque, conforme explicava, “ – *Ter um só nome: é isso que apressa a morte.*” (COUTO, 2006b:71. Itálico respeitando a grafia original)

O conflito e/ou contraste de religiões é um dos fundamentos da formação identitária do povo moçambicano, sendo assim elemento fundador de uma nova identidade, de significado local, mas sempre aberto à percepção da presença do outro, já contextualizada historicamente. Deste modo, a Virgem católica coexiste com a Kianda africana em uma nova composição de símbolos, em um sincretismo revisitado. Fonseca e Cury (2008) assinalam que:

O outro pé da sereia remete a temporalidades diversas, nas quais se ficcionalizam fatos do processo de colonização da África pelos portugueses, dialogando anacronicamente com o tempo presente em que as consequências desse processo se fazem ainda atuantes. (FONSECA; CURY, 2008:37)

É através do diálogo das situações periféricas, da desconstrução do olhar interno de exotismo, e de uma ruptura na adesão aos costumes da identidade de outrem, que o sentido de travessia se iguala ao de construção. Independentemente de ser uma tribo, um vilarejo ou um país, a vagarosa assimilação dos comportamentos do colonizador pelo elemento nativo foi danosa ao ato de olhar para si mesmo. A efetivação literária dessas questões está posta na obra em análise, tanto no recorte apresentado quanto na sua totalidade, atualizando na contemporaneidade um diálogo entre dois universos de escrita: o português e o moçambicano. Ana Mafalda Leite (2012:156), referindo-se aos textos pós-coloniais, utiliza a imagem de um rio, onde a língua portuguesa estabelece uma “ponte imaginária”, metaforizando a travessia para a outra margem.

A busca de uma travessia é um processo contínuo e inesgotável, na medida em que não se pode andar sobre a água, remetendo ainda à passagem do tempo (simbolicamente o rio), isto é, uma construção permanente de qualquer diálogo. A tentativa de enfrentamento dessas significações, através do texto literário, entendemos ser proposta por Mia Couto, na elaboração do movimento que identificamos como travessia. Atravessar fronteiras geográficas, crenças diferenciadas, tempos diversos, obstáculos de línguas e linguagens, simbologias, imaginários e

gêneros literários fazem fluir as manifestações literárias. A travessia miacoutiana se assenta no elemento água como veículo de novos entendimentos e possibilidades, através das margens dos rios a serem ultrapassadas, dos mares que se abrem numa menção ao infinito, das lágrimas e das chuvas que superam a própria existência ao tocarem a terra.

Os ecos da tradição permanecem audíveis tanto ao homem urbano quanto ao rural, de acordo com as suas condições de compreensão, e a modernidade soa como necessidade de construção do futuro. A revisitação dos elementos basilares da identidade local, como a terra, a água, o homem e a divindade podem ser vistas como uma razão para o percurso temporal da obra e, igualmente, para o diálogo estabelecido entre o fato histórico e o ficcional e, ainda, para a constituição de suas personagens. Nesse viés de análise, Fonseca e Cury afirmam que:

[...] trabalhando com signos da cultura africana, em momentos distanciados no tempo, mas fazendo-os dialogar, tensamente, deslocando-os, rasurando-os, ficcionalizando os registros oficiais da história, a narrativa tece um “outro real”, criando uma brecha não para a volta do “já acontecido”, mas para uma possibilidade em aberto daquilo que “poderia ter sido”, assumindo a literatura um lugar de contradição e de crise dos discursos. (FONSECA; CURY, 2008:41. Grifos das autoras.)

Salientamos a personagem Mwadia como uma representação-símbolo do imaginário africano, em função de suas características e de suas ações que promovem choques culturais e abrem novas possibilidades de diálogos. Com ela se constituem múltiplos discursos que permitem tanto o deslocamento temporal do registro histórico, quanto a presença do imaginário. Considerando que a figura feminina tem uma leitura de geração e continuidade de vida, no ideário africano, ela possibilita uma mobilidade de atuação entre tempos, culturas, crenças e novos olhares. A canoa da travessia d’*O outro pé da sereia* é a própria simbologia da travessia do passado para o futuro, de Moçambique e, talvez, da própria África.

Na narrativa de 1560, as personagens femininas que se manifestam são D. Filipa Caiado⁴⁵ e Dia Kumari⁴⁶, expressando vivências que as opõem e as aproximam. São, fundamentalmente, representantes do papel da mulher à época ainda que sejam oriundas de diferentes culturas. A portuguesa é, por força do casamento, deslocada para um universo social opositivo, onde tem um valor menor do que no seu contexto de origem, sofrendo moral, espiritual e fisicamente. Ela tem consciência de sua condição, porém não consegue superar seus próprios preconceitos, suas revoltas diante da outra figura feminina, que, por sua vez, também é sufocada por regramentos semelhantes. A outra personagem é uma indiana cujo marido foi morto por um português, em Goa, que após o assassinato dele, fez o sinal da cruz e ajoelhou-se diante da Virgem Maria (COUTO, 2006b:111). Sobre esta, relata o narrador:

[...] há dois anos ela enviudara. Como de todas as viúvas na Índia esperava-se dela um luto breve: atirada às chamas, como último recurso para se purificar. Ao contrário das outras condenadas, Dia não contrariou a sentença: voluntariosa, ela acendeu a fogueira por sua própria mão e se ofereceu ao abraço das chamas. O que a seguir ocorreu não apenas a salvou da morte como lhe abriu uma vida nova: as labaredas não a consumiram e, incólume, ela atravessou o fogo. Familiares e vizinhos acreditaram que estivesse tomada pelos espíritos e afastaram-na de casa e do convívio da aldeia. A exclusão conduziu-a, depois, à escravatura. Nem notou demasiada diferença. No mundo a que pertencia, ser esposa é um outro modo de ser escrava. As viúvas apenas acrescentam solidão à servidão. (COUTO, 2006b:108)

Num universo masculino, essas mulheres se veem submissas ao destino feminino, e partilham processos de silenciamento semelhantes, exclusão, obediência e servidão. Entretanto, tal circunstância não efetiva

⁴⁵ Esposa do comerciante português, António Caiado, que vive no Reino de Monomotapa. O narrador conta que ela retorna de Goa, onde permaneceu anos em tratamento médico, internada no Hospital da Misericórdia, convalescendo de febres tropicais. Ela traz consigo uma aia indiana.

⁴⁶ Viúva indiana, aia de D. Filipa.

o diálogo entre elas, embora essa possibilidade seja referida pela indiana. É com D. Filipa que a tradição de superioridade apregoada pelo colonizador português predomina. Ironicamente é a indiana que se aproxima da santa tomando a si a representação, nela contida, da Kianda africana.

Na narrativa de 2002, mãe e filha, respectivamente Constança e Mwadia Malunga, assumem as vozes representativas das vivências femininas. Elas conduzem os desencontros em seus papéis sociais, sendo reféns de uma tradição opressora que silencia, mas se revelam uma frente a outra e, conseguem libertar a si mesmas através do resgate dos escritos do passado. Constança consegue ultrapassar o aprisionamento em sua condição de mulher, em Vila Longe, guiada por Mwadia e a leitura das palavras escritas que simbolicamente transcorre num sótão. A filha, por sua vez, reconhece na mãe o saber não letrado e acessa a um conhecimento até então registrado e guardado pelos homens, no qual ela reconhece a sua liberdade interior. Reproduzimos alguns trechos significativos dessas ocorrências:

Mwadia respondeu vagamente: os livros e os manuscritos eram as suas únicas visitas⁴⁷. De dia, ela abria a caixa de D. Gonçalo da Silveira e perdia-se na leitura dos velhos documentos. De noite, Mwadia ia ao quarto dos americanos e espreitava os papéis do casal. E lia tudo, em inglês, em português. E havia ainda a biblioteca que Jesustino tinha herdado.

Nesses últimos dias, Mwadia fechava-se no sótão e espreitava a velha documentação colonial. *Agora ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma.*

[...]

Constança Malunga podia ser analfabeta para papéis. Mas ela sabia coisas tão fundas, que nem chegava a entendê-las bem. Sabia, por exemplo, que *não há conhecer sem lembrar. Mas o conhecer é um engano. E o lembrar é uma mentira.* (COUTO, 2006b:238. Grifos nossos.)

⁴⁷ As “visitações” referem aos espíritos dos antepassados que ela receberia para contato com um casal de estrangeiros (um americano e uma brasileira).

Ao final do capítulo quatorze, é narrada a travessia de ambas, lado a lado, para dentro de si mesmas como nunca antes ocorrera:

Nos restantes dias, assim que soprasse a brisa da tarde, mãe e filha continuariam rumando, de cesto bojudo, para as sombras do cemitério. Quem passasse ao largo, escutava trechos de prosa, por vezes poemas rimados, lidos na voz pausada de uma jovem mulher. E acreditaria que as duas mulheres estivessem rezando. E, no fundo, não estaria longe da verdade. (COUTO, 2006b:243)

Se em reflexões anteriores, reconhecemos a santa como o mais forte elemento simbólico da primeira travessia, de 1560, agora, retomamos a imagem resignificada, conduzida pela personagem-símbolo de nossa proposta de “travessia”. É com Mwadia que acompanhamos o fechamento do passado, no destino que ela dá à santa católico-portuguesa. No capítulo final, conta-nos o narrador:

A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar. Mwadia sentia que retornava aos labirintos de sua alma enquanto a canoa a conduzia pelos meandros do Mussenguezi. Na ida, ela se preocupava em sombrear a Virgem. No regresso, ela já ganhara a certeza: ali estava a Santa mulata, dispensando o sombreiro, afeiçoada ao sol de África. Chegada a um largo embondeiro, ela dirigiu o concho⁴⁸ para a margem e foi subindo a ravina, carregando com ela a Santa. Junto ao tronco, ela depositou a Virgem, se ajoelhou e disse:

– *Você já foi Santa. Agora, é sereia. Agora, é nzuzu*⁴⁹.

Depois, Mwadia amarrou no braço da estátua o lenço que recebera de avó escravagista. Junto ao único pé da Santa ela deixou a caixa do rapé da avó escrava.

Voltou ao barco, retornando a viagem para as áridas paragens de Antigamente. (COUTO, 2006b:329)

Ao encerrar a narrativa, o autor não fecha as histórias da santa e da mulher, apenas mostra que ambas encontram o seu caminho. A primeira se naturalizou africana e permaneceu em definitivo no

⁴⁸ Conforme nota de rodapé original: canoa, pequena embarcação.

⁴⁹ Itálico conforme consta na obra.

continente que fora catequizar, traduzindo novos sentidos de fé e/ou religiosidades. A segunda continuou sua trajetória em busca de preencher o signo vazio de si mesma; no caso, numa caminhada rumo à água. História e histórias se encontram na obra de ficção através da escrita que construiu personagens, deu voz a narradores, alinhavou distâncias temporais e relatou buscas, encontros e desencontros. As palavras foram abertas para novos preenchimentos, num processo que Mia Couto chama de engravidar “os outros de sentimento e encantamento”, isto é, de produzir pensamentos (COUTO, 2005:63). Os novos signos efetivaram, assim, o que Fonseca e Cury (2008:40) denominam de “hibridização de culturas” e que, em *O outro pé da sereia*, “aponta para a constante ressignificação de signos culturais diversos, apresentando a produção da cultura como espaço de tensão” (FONSECA; CURY, 2008:40).

Mwadia, na última travessia, desvendou relações do passado longínquo, revalidou relações presentes, uniu mortos e vivos, recompôs papéis sociais, diluindo tempos e espaços e ultrapassando as fronteiras entre a História e a Ficção. A personagem Mwadia está na margem entre o passado e o presente e, neste, marca uma ambiguidade entre a submissão e a rebeldia. Ela se apresenta dividida entre duas verdades: a educação branca, católica, e a nativa, afeita à tradição ancestral, situando-se continuamente entre dois mundos, cabe-lhe, como uma canoa, estabelecer uma comunicação entre eles.

O romance traz continuamente essa ideia do duplo, de sentidos bifurcados, como o padre Manuel Antunes que transita entre raças, a estrela cadente que é aeronave espiã, a Virgem Católica que é Kianda, Lázaro Vivo que é adivinho e impostor, Zero que vive com a esposa embora esteja fisicamente morto, e Mwadia, que é mulher e Nzuzu⁵⁰, que vai da loucura e isolamento para o papel de tradutora da história antiga. Essas dualidades são reportadas por Constança, no capítulo final do romance, quando se despede da filha:

⁵⁰ Nzuzu: divindade residente nas águas. (COUTO, 2006b:85).

– *Para si, minha filha, trago duas lembranças. Uma de cada rio.*

– *De cada rio?*

– *Somos todos feitos assim: de duas águas.*

Estendeu, primeiro, um lenço de estimação. Era uma herança de Dona Rosária Rodrigues, a avó materna de Jesustino.

– *Esta é a lembrança de uma velha dona de escravos.*

Depois, exibiu uma pequena caixa de rapê. Tinha sido pertença de Lela Amissi, bisavó de seu pai Edmundo Marcial Capitani.

– *A avó Lela foi escrava. Morreu no chibalo*⁵¹. (COUTO, 2006b:325-326)

Não apenas no romance em análise, mas na obra geral do autor, os elementos contextuais que alicerçam as relações entre literatura, cultura e sociedade moçambicanas e/ou africanas se efetivam. Dessa constatação deriva nosso conceito de travessia, quer no sentido de construção de diálogos entre situações periféricas, como de desconstrução de diferentes olhares e, particularmente, da relação direta entre o relato histórico e a sua revisitação literária. A estratégia narrativa de *O outro pé da sereia* pressupõe a confluência, na contemporaneidade, de movimentos de fragmentação, diluição e/ou superação de passados individuais e coletivos, tanto na perspectiva do empreendimento colonial quanto na superação deste pela busca discursiva da modernidade. O encontro desses fatores se formaliza através do elemento água, que acompanha todas as dualidades e abre o tempo para que, em seus estágios sucessivos, possa percorrer os espaços interiores e exteriores veiculados na construção ficcional:

Tradição é uma palavra com a qual eu tenho grandes brigas ou melhor com os conceitos que atrás da palavra tradição estão escondidos. A tradição tem sido uma das principais águas desta construção das elites africanas; e é uma espécie de legitimação dos que são alguns dos pressupostos do poder hoje em dia. Ninguém sabe muito bem o que é que é tradicional. Há uma recusa da mobilidade histórica da tradição. Aliás, tenho uma relação

⁵¹ Chibalo: trabalho forçado. (COUTO, 2006, p. 326). O uso do itálico reproduz a forma original.

muito difícil com esta coisa que é a tradição. [...] O processo da tradição é um processo de construção: de invenção de verdades. A tradição é como se fosse o que ainda há naquilo que já não há. Implica uma construção, um processo de mentira socialmente aceitável. [...] É preciso que haja um outro discurso para sermos capazes de desmistificar e saber ter uma distancia histórica em relação aos processos. Normalmente a literatura é um processo de construção de mentiras, de desvio e mistificação, aqui está perguntando-se sobre a verdade destas outras mistificações. (BRUGIONI, 2009)

Mia Couto retoma o mar da conquista portuguesa, o Índico exótico e rico que fascinou o explorador português, os rios que levaram os invasores para Moçambique adentro, as chuvas que destruíam as terras distribuídas aos colonos, as lágrimas das perdas das pessoas locais. Igualmente ele transpõe os limiares de tempo e promove o diálogo das culturas inventando, recordando, reativando e, na função de escritor, criando as “mentiras” que completarão as memórias; memórias, essas, movidas nas águas moçambicanas.

3.2 PROSA CURTA & MÚLTIPLAS ÁGUAS

Após um intervalo de quase vinte anos, o escritor moçambicano Mia Couto retoma com *Pensageiro frequente*, a publicação de crônicas⁵². Estes “textos ligeiros” (COUTO, 2010:9) são aqueles escritos para a revista de bordo *Índico*, das Linhas Aéreas de Moçambique, na qual colabora desde 1999. Conforme o autor, o destinatário dessas palavras não é um “leitor ‘típico’, mas um passageiro que pretende vencer o tempo e, tantas vezes, o medo” (COUTO, 2010:9).

A maioria das crônicas, à semelhança do restante de sua produção, tem por assunto o território moçambicano, e nos é dado conhecer geografias,

⁵² A sua primeira publicação no gênero foi *Cronicando*, em 1991, pela Caminho de Lisboa.

histórias e História. Somos conduzidos pelo contexto físico onde atuam seres locais e estrangeiros, num encontro de diferenças e semelhanças. Os textos reportam tempos passados e presentes, quase sempre tendo por linha mestra as vivências do escritor.

Nos relatos, emergem os encontros de múltiplos olhares, tanto das personagens locais quanto das estrangeiras e, sobretudo do próprio autor em diferentes temporalidades. A natureza é um dos temas destacado no livro, tendo nas águas moçambicanas um ponto referencial. O rio e o mar conduzem narrativas que imbricam significados simbólicos e realidades geográficas, abarcando também fatos históricos.

É no rio Zambeze e no Oceano Índico que navegamos por tais águas, e ali surgem as aves que retomam o ato que originou o material da obra. O leitor para quem, inicialmente, foram escritas as “palavras voadoras” (COUTO, 2010:9) e o outro, que ora as recebe, são apresentados com a dualidade da realidade e da ficção, na presença não só dos pássaros, mas igualmente de baleias, hipopótamos, elefantes e crocodilos, dentre outros, todos ligados aos ciclos das águas.

O Índico não é apenas da ordem da geografia: é um guardião de história e de povos diversos. Viagens antigas não trocaram apenas de genes, mercadorias, línguas e culturas. Forjaram identidades e uma história comum de povos que bem se poderia hoje chamar de “indiânicos”. (“Um mar de trocas, um oceano de mitos”. COUTO, 2010:63)

É desse mesmo Índico que surge o navio português do romance *O outro pé da sereia*, trazendo para o tempo presente um fato da colonização, de onde emerge o choque cultural entre aquele que chega e a resistência daquele que ocupa o espaço moçambicano. A nau traz a imagem de Nossa Senhora da Graça (de quem foi cortado um pé) e que entre o glorioso “mar português” e o “oceano de mitos” se torna Kianda, a sereia das crenças africanas. A perda, a mutilação, a liberdade, o (re)significado dessa figura, passam pelo rio e pelo mar, que funcionam

na ficção como elos que unem e que confrontam, tanto pelo viés da História como pelo da cultura.

De acordo com afirmações já feitas, a viagem histórica existiu e a devoção católica narra que a imagem de Nossa Senhora das Graças foi encontrada por pescadores, em 1362, na Praia de Cascais em Portugal. A viagem literária do presente recoloca a imagem (que, em dado momento da narrativa, se perde) num rio, para ser encontrada por um casal africano, já revestida do poder mítico do ser que se move pelas águas. Ao unir as duas crenças no signo do “encontro” Mia Couto ultrapassa temporalidades e geografias através da água que preenche os sentidos da mobilidade da existência, da sabedoria e da própria história humanas.

As águas do Índico são o espaço do encontro e do desencontro das culturas que povoam o mundo dos “conquistadores” e o universo dos “conquistados”. São as águas que construíram o país e que agora constroem a literatura. Como relata o escritor, em diversas ocasiões, Moçambique pela sua própria constituição geográfica, nasceu “nas”, “com” e “das” águas, tanto do Índico quanto do Zambeze. Pelo lado marítimo chegaram colonizadores, imigrantes e se fez o contato comercial e cultural; pelo fluvial ocorreu a circulação dos seres nativos (leia-se pessoas, deuses, pelos diversos passados e presentes), desenvolveu-se a matriz agrícola e efetivaram-se as relações entre desenvolvimento e catástrofes.

Essas são águas reais que invadem poesia e prosa, que estabelecem as possibilidades de diálogo entre ficção e história ou entre o real e o mítico. São as “águas abençoadas” e são as “águas destrutivas”, como encontramos, respectivamente, nos contos “Chuva: a abensonhada” (*Estórias abensonhadas*. 1. ed. Lisboa: Caminho, 1994) e “Rosita” (*Na berma de nenhuma estrada*. 1. ed. Lisboa: Caminho, 2001); são as “águas da criação” e as “águas da morte” (passagem), encontradas em “Lenda de Namarói” e “Nas águas do tempo” (ambos também publicados em *Estórias abensonhadas*).

Os rios moçambicanos ultrapassam as margens e dominam a terra, recuam e cedem o protagonismo às cíclicas e prolongadas secas. Nos seus cursos são portadores de outros, não-moçambicanos – ou africanos –, se pensarmos no todo, e formam uma rede de encontros e desencontros, à semelhança do que o homem produz. Esse homem imita as águas, delas se engrandece ou nelas sucumbe, mas é dessas mobilidades que surge uma das fontes de inspiração do poeta, do contista, do cronista e do romancista Mia Couto.

No conto “Chuva: a abensonhada” (COUTO, 2003) é a guerra, prolongada e trágica, que termina com a “paz” e com o retorno das chuvas que caem para fecundar a terra e abastecer os rios. A vida se renova na natureza e se resgata na paz e, desse modo, a passagem do tempo retorna ao ciclo normal, ao tempo de construir o futuro do homem e da Nação. A história narra o encontro de diferentes sistemas de pensamento através do narrador (ocidental e racional) e da personagem Tristereza que conversam sobre as relações entre o real e o sagrado, presentes em um mesmo fato: a chuva que vem abençoar a terra.

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 perfumegante parece 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, como expectador dos acontecimentos decorrentes de fatores incontrolláveis pelo homem os quais, no decorrer da história, 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 Tristezza 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”.

Tristezza, a “idosa senhora”, cumpre sua rotina na tranquilidade 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 Tristezza “sabe” as verdades; ele questiona o porvir, ela prepara o tempo sequente: “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” (COUTO, 2003a:59).

O fio condutor é 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 (1996), 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.

A água é o veículo do registro temporal em que ocorre a (re)organização, referida por Eliade (1996). Na sua conotação simbólica se concretiza na chuva, na lágrima, na natureza que (re)nasce, como conta o narrador. O discurso da personagem que narra a história 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 consequências 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, 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? (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 consequências, 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 conhecimento⁵³. Essa voz narrativa é a do homem moderno – culto e racional – que dialoga com

⁵³ 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).

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 histórias do seu tempo. Nessa linha, registramos a informação de que à época de assinatura do Acordo Geral de Paz⁵⁴, encerrando a guerra civil que o país atravessou entre 1976 e 1992, as chuvas retornavam 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 são oposições e sim dualidades. Modernidade e tradição dialogam em constante complementaridade; a personagem incumbida de narrar dá a palavra à outra, e além de transmitir as suas ideias, permite a esta introduzir, na narrativa, a posição do griô.

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

⁵⁴ Assinado em 4 de outubro de 1992, em Roma, pelo presidente de Moçambique, Joaquim Chissano e Afonso Dhlakama, presidente da RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana).

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 história, 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 a 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 a mãe, sendo o “local das germinações invisíveis”. Ainda, segundo 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 sequenciais, 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 infância⁵⁵ 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 Tristezera. 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 Tristezera, que antes se repetia “em monotonia de chuva” (COUTO, 2003a:61), agora reflete a leveza da alegria com o novo entendimento daquele homem:

⁵⁵ “Símbolo de simplicidade natural, de *espontaneidade*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:302. Grifo dos autores.).

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)

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 cada personagem traduzem uma linguagem própria.

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 rios, que se juntam “ombro a ombro”, trazem 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, como destruição de plantações e pastagens, mas as inundações provocam também a (re)fertilização do solo, que permitirá na sequência grandes colheitas. A “invasão da terra” pelos rios tem outra explicação como esclarece Tristezza: “– *Nossa terra estava cheia do sangue. Hoje, está ser limpa, faz conta é essa roupa que lave!*” (COUTO, 2003a:60).

Essa junção “ombro a ombro” retorna ao texto miacoutiano, com as “águas destrutivas” do conto “Rosita” (COUTO, 2003a), ficção baseada num fato real. 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 devastadoras as enchentes ocorridas em Moçambique. 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 fotografia 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 Lisboa⁵⁶. O aparecimento da história 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

⁵⁶ A informação consta no texto “Mia Couto: ‘E a incurável doença de sonhar’” (SECCO, 2006:289) que reproduz um trecho da crônica citada.

conto, o próprio autor esclarece que escreveu a história com base em depoimentos que recolheu durante as enchentes do rio Limpopo, em março de 2000 (COUTO, 2003a:179), sendo Rosita “uma menina que, realmente, nasceu numa árvore”, pois, “sua mãe havia-se refugiado nesse que era o único ponto alto na paisagem inundada.” (COUTO, 2003a:179)

Essa é uma referência recorrente em várias explicações do autor, como a ocorrida em janeiro de 2005, quando foi entregue ao então Secretário-Geral da Organização das Nações Unidas (ONU), Kofi Annan, um abaixo-assinado da sociedade civil referente ao *tsunami*, ocorrido em 2004, em cujo texto o autor refletia:

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.⁵⁷ (COUTO, 2005:101)

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

⁵⁷ Publicado em COUTO, 2005:101-102, sob o título “Um abraço solidário de Moçambique”.

cenar 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 de conto e a outra, subjacente, poderia ser uma crônica, ou, em outras palavras, o registro no negativo do referido filme.

Como 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 os dois sujeitos: o cidadão e o escritor. 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*, 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 capulana . 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 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, uma intervenção 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. (COUTO, 2005:68)

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 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 história 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 rio⁵⁸ ligava com outro e esse outro⁵⁹, por sua vez,

⁵⁸ 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.

⁵⁹ 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.

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 conferência⁶⁰ no Ciclo *Biologia na noite*, na 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

⁶⁰ O texto, na íntegra, está publicado sob o título “Rios, cobras e camisas de dormir” em *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, constante em nossa referências.

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 fugíamos 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 Chokwé⁶¹, 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, 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.

⁶¹ 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 Chókhwè. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%B3kw%C3%A8>. Acesso em 15 jul. 2015.

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 tranquilo 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 tranquilidade 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 à seca prolongadas, recomeçou com a “chuva abensonhada”, como relembra 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 história:

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 à ideia 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 a escuridão sucede a luz, a 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 sequência 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 que 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 história. 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 do factual com o ficcional através da constituição de imagens de uma memória posterior.

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 (outros países também foram afetados na ocasião) e na história são o contraponto das águas abençoadas que emocionaram Tristezza. Ambas, no imaginário local, pertencem ao domínio dos céus, que fazem delas instrumentos de comunicação com o homem, indivíduo e coletividade. Os rios e as chuvas são páginas de um livro universal chamado natureza, que deve ser lido pelos humanos para que possam acessar a sabedoria da própria vida. Dessa “leitura”, surgem no texto de Mia Couto as águas moçambicanas, mas que também podem ser universais, quando apropriadas por narrativas míticas, de fundação ou primordiais.

Elencamos, nessa ótica, duas histórias exemplares. A primeira intitula-se “Lenda de Namarói” (COUTO, 2003) e 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, que se efetivam às margens das águas da fertilização, de onde surgem os homens. Assim, 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.

O primeiro contato do leitor com o texto “Lenda de Namarói” aponta para o aspecto de se tratar de uma história contada por alguém que repassa um conhecimento coletivo. O título estabelece que será narrada uma lenda específica, delimitada 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)” (COUTO, 2003:139).

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 história 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 história.

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 Iomwe 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 conjunção 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, como 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”.

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 – através da natureza onde se manifesta a voz 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 história. 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.

É a voz dos antepassados que se manifesta no relato, na recolha e na história publicada, e é o tempo primordial que preenche os sentidos da lenda. Esse é um percurso de atualização da memória coletiva e de formação de identidade, com elementos partilhados entre o rural e o urbano, a tradição oral e a modernidade escrita, entre quem ouve e quem conta como 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 como gênero feminino. Ela se dirige uma única vez a um interlocutor a quem solicita o registro do que irá contar. 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). 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 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).

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):

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 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:

Passaram o regato, emigraram para o outro lado do monte Namuli⁶². Assim que se assentaram nessa outra terra

⁶² O monte Namúli (Guruè, Alta Zambézia) é, para os lómuès, o berço da Humanidade onde se podem ver as pegadas do primeiro homem.

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 muene⁶³ 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”, “engravidar” 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 história, 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

⁶³ Muene: autoridade tradicional, conforme nota de rodapé do autor.

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 detêm 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 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 história, 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 fogueiro 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 sequências de gota à lágrima e a rio de sangue⁶⁴ 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 grão 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 história 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 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.

⁶⁴ 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).

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. 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. (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. Cumpra 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)

A segunda história é “Nas águas do tempo” (COUTO, 2003), águas miacoutianas, revelando a travessia para o outro lado, que nos traz a

personagem de um velho avô, já de partida para a outra margem da vida (tradução da morte), que tem como obrigação passar a sua sabedoria para um jovem, o neto, que será o indivíduo a dar continuidade à transmissão desse saber. As personagens se deslocam por cenários da natureza que atua como uma forma de linguagem pelo viés simbólico. O rio⁶⁵, 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 leitor pode estabelecer sentidos próprios. Essa ambientação é o fio condutor dos acontecimentos porque abarca dois níveis da narração, reflete um imaginário imemorial aqui situado, e traduz a busca do homem dentro e fora de si mesmo, o que é uma característica universal.

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.

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?*

⁶⁵ “O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidade 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.).

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 nenufarfahudas, 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 sendo 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.

Por sua vez, o neto representa os jovens que são, por sua vez, 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 fantasmas⁶⁶, 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)

⁶⁶ 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.

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:

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 levei 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 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 rio⁶⁷, 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” (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”, há 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

⁶⁷ “O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidade 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).

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, permitindo-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 exibia, 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 encaniçam, 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, 1996b: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, 1996b: 56)

Já a personagem da mãe situa-se na ausência dessa reatualização, estando apegada ao discurso da modernidade, negando o elemento transcendental do conhecimento. Nessa perspectiva, a água⁶⁸ 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 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 (1996b); com a mãe a linguagem tem, predominantemente, um caráter profano, enquanto com o avô tem a abordagem do sagrado.

⁶⁸ 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).

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 bravio 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 como “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 história 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 enevoadada 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 história 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)nascido, (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 *Estórias abensonhadas* 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.

O plano real da narrativa 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. Dessas águas, surgiu o primeiro homem e nelas se concretiza o processo de continuidade da vida, isto é, a passagem para o outro lado, outra dimensão. Esta não se coloca distanciada do cotidiano, pelo contrário, nele se insere com a naturalidade de quem percebe vida e morte como uma única e contínua trajetória.

Mais uma vez o rio, ou a água, conduz o conhecimento, o tempo e a memória, renova e reestrutura a realidade do homem e do meio em que este vive, no universo da escrita miacoutiana. É o elemento transitório de que fala Gaston Bachelard (2002:7) e é, também, o símbolo cosmogônico da eternidade. Mia Couto traz ao seu texto o diálogo dessas possibilidades, mais uma vez se apreende o que chamamos de águas moçambicanas, apropriadas por um autor que faz delas uma personagem.

3.3 POEMAS & MUITAS ÁGUAS

Feitas as considerações no texto em prosa, tomamos a produção poética do autor e constatamos que das águas eternas, passageiras, criadoras, destruidoras, reais ou simbólicas, igualmente se nutrem inúmeros poemas de Mia Couto, como destacamos em dois exemplos da sua publicação no gênero, *Tradutor de Chuvas*:

DUGONGUES

Por mais que à terra
nos condenemos,
não se apaga em nós
a lembrança da água
de que somos feitos.

Sobre a pele a flor de sal
em nada nos acrescenta
ao oceano que já fomos.

Promessa
de eterno retorno,
viagem feita só para ganhar saudade,
apenas em nós o mar é infinito.

Para os demais seres marinhos,
o inteiro oceano
não é mais que um pátio de infância.

(COUTO, 2011: 35)

Neste poema, é das águas do mar que nasce o ser que fala, (in)consciência do homem que se olha e se perde pelo infinito. O eu do poeta sabe que o homem que está dentro e fora de si seguirá o tempo da passagem da água, embora nela não possa se estabelecer. Há uma percepção de eterna permanência no existir desse “eterno oceano”, mas dele também emana o que já fomos no passado e em nossa origem primordial. Tudo é permanência, imanência e mobilidade. Nessa sintonia, realiza-se o que Emil Staiger, ao falar do poeta lírico, denomina de estar “*um-no-outro* lírico” (1993: 59. Grifos do autor.), quando usa o termo “recordar” em relação à ausência de distanciamento entre o sujeito e o objeto.

Essas águas podem ser aquelas em que os narradores dos contos revelaram o surgimento do homem, o nascimento de uma menina ou a paz depois da guerra, como lugar de simbólicos (re)nascimentos, mas são igualmente as outras em que navegaram deusas, santas, colonizadores e turistas. Estão na realidade, na ficção, no imaginário, na voz e na letra do universo miacoutiano, da mesma forma que se presencializam no segundo poema de nossa análise:

DILÚVIO

Na véspera do dilúvio,
onde outros levaram posses,
eu apenas levei a palavra.

Amealhei letra por letra
como quem carrega tábua
para fazer ponte, barco, arca sem Noé.

E quando os céus desmoronavam
só em mim as águas desabaram.

Na minha jangada
brotaram fontes,
jorraram rios,
remoinharam oceanos.

Lá fora,
reinava a secura dos desertos.
Apenas na minha arca
se esbanjam as águas.

Então, entendi:
onde pensara palavra
não havia senão nascentes.

Semente de toda a semente,
em palavra desaguei,
para sempre rio em busca de outra margem.

(COUTO, 2011: 49-50)

O “dilúvio” de Mia Couto reitera um poeitar do mundo conhecido, constituído e construído a partir da sacralidade das águas, de onde vieram lógicas e sabedorias que se agregaram ao ser do poeta e falaram

através do discurso do prosador. As vozes são diferentes, mas se intercalam e interpenetram através do permanente jogo das palavras com que esse autor trabalha a linguagem. Para melhor expor essas considerações, retomamos *Cronicando*, com um trecho da crônica “Zambezeando”, em que o nosso autor faz referência a um poeta moçambicano:

Os rios, dizia o poeta, são como bichos: nascem e já estão a caminhar.

Empreendo aqui a imaginária viagem do nosso rio maior, da nascente à foz. Sigo de rio, sou Zambeze. Por quase três mil quilômetros vou zambezeando (como dizem os versos de Gulamo Khan⁶⁹) até desaguar no mar. Olhando o rio me vejo, eu mesmo fluindo, em travessia de tempo. Essa viagem é sempre sem retorno? A poesia me dá o barco, mais um remo que é o sonho. E eu aprendo a navegar ao invés da corrente. Como se um outro rio fluísse em contratempo... (COUTO, 2010: 45)

As palavras soam interiores, as imagens se diluem e dissolvem dialogicamente, mas é no pano de fundo das águas moçambicanas que Mia Couto exerce o seu peculiar “fazer” literário. Como disse a sua voz poética: “para sempre rio em busca de outra margem”. A sua voz de cronista retoma o rio/mar das águas que desenham Moçambique no continente africano e tecem os saberes da cultura da nação.

No texto de abertura, intitulado “Palavras iniciais”, de *Raiz de orvalho e outros poemas*⁷⁰, Mia Couto explicita que os versos que compõem o livro têm a simbologia de raiz fundadora:

⁶⁹ Poeta e jornalista moçambicano, companheiro de José Craveirinha, na luta pela independência, foi assessor de Samora Machel e estava no avião com ele por ocasião do acidente fatal. Alguns de seus poemas estão publicados em MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson (Orgs.). *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1993.

⁷⁰ *Raiz de orvalho* foi publicado por Mia Couto em 1983, em Maputo. Em 1999, já vinculado à editora Caminho (Lisboa), ele revisitou o livro, fazendo algumas alterações como a retirada e/ou inclusão de alguns poemas: “[...] ao aceder a publicar a minha poesia inicial eu senti que devia escolher apenas alguns dos poemas da primeira versão [...]. Acrescentei outros versos inéditos, todos datados da década de oitenta” (COUTO, 1999: 7). Em função do exposto,

Assumo estes versos como parte do meu percurso. Foi daqui que eu parti a desvendar outros terrenos. O que me liga a este livro não é apenas memória. Mas o reconhecimento de que, sem esta escrita, eu nunca experimentaria outras dimensões da palavra. (COUTO, 1999: 7)

É a partir dos poemas inscritos, nesta obra inaugural, que o poeta se aventurou em outras escrituras e, por consequência, desenvolveu sua trajetória e estabeleceu sua poética. Um dos poemas exemplares de *Raiz de orvalho e outros poemas*, segue abaixo:

Fundo do mar⁷¹

Quero ver
o fundo do mar
esse lugar
de onde se desprendem as ondas
e se arrancam
os olhos aos corais
e onde a morte beija
o lívido rosto dos afogados

Quero ver
Esse lugar
Onde se não vê
Para que
Sem disfarce
A minha luz se revele
E nesse mundo
Descubra a que mundo pertença

Janeiro 1981

(COUTO, 1999: 49)

Ao longo dos versos, verificamos que, na primeira estrofe, o fundo do mar surge como um espaço de morte, enquanto, na estrofe seguinte, torna-se um local que fará o eu lírico conhecer o seu lugar no mundo,

informamos que, para a realização da análise dos poemas selecionados de *Raiz de orvalho*, consultaremos a versão de 1999, revista pelo autor, ainda que eles constem na edição de 1983.

⁷¹ Este poema também consta na primeira edição de *Raízes de orvalho*.

pois é nele que se revelará. Notamos que ambas estrofes iniciam com o mesmo verso: “Quero ver”, demonstrando a vontade de o eu lírico enxergar aquilo que talvez lhe seja interdito ou para o qual ainda não esteja pronto para conhecer. É possível cogitarmos isso pelo movimento presente nos últimos versos em que há uma vontade desse eu lírico se expor, “pertencer”, ou (re)nascer: “Para que/ Sem disfarce/ A minha luz se revele/ E nesse mundo/ Descubra a que mundo pertença.”. Em “Fundo do mar”, o mar é apresentado como contendo um infinito, como tendo as águas que diluem as vivências quando beija os rostos daqueles que lá chegaram.

Em “Poema mestiço”, o poeta segue abordando a imagem do mar/oceano, ampliando-lhe o significado:

Poema mestiço

escrevo mediterrâneo
na serena voz do Índico

sangro norte
em coração do sul

na praia do oriente
sou areia naufraga
de nenhum mundo

hei-de
começar mais tarde

por ora
sou a pegada
do passo por acontecer

Janeiro 1985

(COUTO, 1999: 58)

O poema tem o Índico com sua praia e sua areia naufraga como marcas de um caminho que segue até o/ou pelo oceano. O eu lírico assume a escrita que traduz o Índico como uma voz que revela a busca pelo futuro. A memória pessoal traz à geografia moçambicana o portal de entrada e de saída: o Índico da História do seu país e da poesia. O mar

conduz o poeta do exterior para o interior do seu mundo de promessas a cumprir. A longa busca realizada na intimidade – que se figura ampla por conter o “norte” e o “sul” – se expande nas areias “náufragas” que marcarão as pegadas do futuro do poeta e de Moçambique.

A presença do oceano Índico é uma constante na produção miacoutiana. Sua importância ultrapassa a justificativa de ser um dos três oceanos que banham a terra, mas encontra explicação em ser aquele que banha Moçambique:

Sotaque da terra

Estas pedras
sonham ser casa

sei
porque falo
a língua do chão

nascida
na véspera de mim
minha voz
ficou cativa do mundo,
pegada nas areias do Índico

agora,
ouço em mim
o sotaque da terra

e choro
com as pedras
a demora de subirem ao sol

Junho 1986

(COUTO, 1999: 63)

A primeira imagem percebida, no poema, forma-se com a aproximação de “pedras” e “casa”. A dureza da rocha se abranda ao ser associada ao aconchego da casa; um espaço de intimidade e refúgio. Esse conhecimento da vontade da pedra, por parte do eu lírico, logo é por ele explicado como resultante de seu conhecimento da “língua do chão”. Ou seja, o eu lírico fala uma língua primordial, possivelmente

anterior àquela dos homens; havendo a certeza de que sua voz é anterior ao seu próprio nascimento, pois “nascida/na véspera de mim”. E essa voz da qual faz uso está plena da terra de seu país por estar impregnada das areias do Índico, o qual se alarga com seu choro ao perceber que as pedras – mencionadas no primeiro dístico – não conseguem concretizar seu sonho, sendo ainda embriões ou sementes cobertas pela areia a espera de nascerem ou florescerem com seu país. Portanto, ao falar e/ou ao escrever, suas palavras têm o “sotaque” de Moçambique, explicando-se a importância que ele – eu lírico/poeta – dá às questões de sua terra, o que acaba configurando o presente poema não apenas como possuidor de imagens/matrizes recorrentes em sua produção, mas como metapoético efetivamente.

Salientamos que a recorrência do Índico, na obra de Mia Couto, pode ser compreendida pela importância que essas águas têm para Moçambique. É por meio delas que os sujeitos podem entrar e sair do país; por elas, as diferentes culturas chegaram e buscaram se estabelecer, promovendo o embricamento do local com o estrangeiro. As navegações marítimas igualmente se utilizaram do Índico para acessar a colônia. As viagens feitas por suas águas podem se traduzir na poesia, na prosa de curta ou de longa extensão. A comprovação disso se dá ao compararmos, por exemplo, os livros de poesia até então publicados, nos quais a viagem na/pela água é recorrente, como nos versos do poema “Raiz de orvalho”: “ofereço o mar/que em mim se abre/à viagem mil vezes adiada” (COUTO, 1999: 39) ou em “Maresias, quase saudades”: “De quem fui onda,/ sou agora espuma, / búzio sem eco,/ lembrança de viagem nenhuma”. (COUTO, 2014: 138).

Seguindo o campo semântico relacionado à água, o rio é outro elemento constante. Por vezes, sua presença em um único verso gera uma simbologia que se estende ao longo do poema, ao mesmo tempo que capta outros significados que a multipliquem:

SEM DEPOIS

Todas as vidas gastei
para morrer contigo.

E agora
esfumou-se o tempo
e perdi o teu passo
para além da curva do rio.

Rasguei as cartas.
Em vão: o papel restou intacto.
Só os meus dedos murcharam, decepadados.

Queimei as fotos.
Em vão: as imagens restaram incólumes
e só meus olhos
se desfizeram, redondas cinzas.

Com que roupa
vestirei minha alma
agora que já não há domingos?

Quero morrer, não consigo.
Depois de te viver
não há poente
nem o enfim de um fim

Todas as mortes gastei
para viver contigo.

Maputo, 2006

(COUTO, 2007: 32-33)

Nos versos de “Sem depois”, a morte simbólica, o desejo de morrer e o viver são presenças que atravessam o poema. Em um primeiro momento, o eu lírico fala do tempo que depreendeu de sua vida para com um outro, mas que por razões não explícitas acabou frustrado, como morto. Esse tempo gasto mostrou-lhe o descompasso entre si e o ser amado: “perdi o teu passo/ para além da curva do rio.” e as ações praticadas na tentativa de se desfazer de quaisquer objetos que lhe lembrassem de quem devotou afeto. Cartas foram rasgadas, fotos foram queimadas. Tudo em vão, pois sua memória mantém-se intacta e incólume, independente da presença da concretude daquele sentimento. Tanto as cartas quanto as fotos contêm verdades, as quais o eu lírico

não consegue se desapegar ou esquecer. Nem mesmo a vontade de morrer ele é capaz de efetivar.

O ato de ter vivido pelo/no outro mostrou-lhe que não há como separar sua existência das emoções sentidas. Sua vida se pautará nesse eterno sofrimento que é estar longe do outro e, assim, quase morrer; ao mesmo tempo que ter experienciado sentimentos profundos o farão viver para sempre com o outro. O eu lírico deixa claro que “Depois de te viver/não há poente/ nem o enfim de um fim”. Este ciclo infinito é explicitado ainda pela construção do poema, possuidor de uma forma circular em que a primeira e última estrofes são praticamente iguais. A diferença entre elas consiste apenas em uma conter o verbo “morrer” e a outra, o “viver”, os quais no contexto africano, não são vistos como antíteses, mas como estágios contínuos da existência, havendo inclusive um existir no morrer.

Essa explanação se potencializa com a imagem “para além da curva do rio”, presente na segunda estrofe. A expressão que, com alguma variação, é recorrente na obra miacoutiana, carrega consigo concomitantemente a ideia de morte e de vida. Na beira dos rios há sempre uma curva que conduz ao desconhecido, o além, que existe numa misteriosa presença desconhecida, fluída. Esse sentido aparece, por exemplo, no conto “No rio, além da curva”, quando, ao final da história, o narrador relata a partida do matador de hipopótamos:

Em gesto brusco, como se se despedisse de uma parte de si, lançou a espingarda no rio. Foi nesse momento que escutou a humana voz. Vinha de onde? Vinha do pequeno filhote que salvara:

– *Sobe naquela canoa virada.*

Canoa? Aquele espesso volume acima da superfície? A voz repetia o convite:

– *Vem. Eu te mostro o rio além da curva.*

Então, já tornado encantável, o desarmado João subiu o dorso húmido do sonho e extravagou-se pelo avesso da corrente. (COUTO, 2003a: 101)

Outro exemplo pertence ao capítulo “Um burro enigmático”, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, em que a expressão “além

da última curva rio” conduz à ideia de que ao longe, onde não vemos, há mistérios desconhecidos que o quadrupede convida o narrador a desbravar:

A presença do animal me tinha intrigado. Tanto que, de noite, o bicho tinha espreitado meu sonho. Não fora pesadelo. Olhar de burro está sempre acolchoado de um veludo afectuoso. Mas aqueles olhos eram mais do que isso. Possuíam humaníssima expressão e me convidavam para travessias que me inquietavam, bem para **além da última curva do rio**. (COUTO, 2003:95. Grifo nosso.)

O rio como um local da transição entre os estágios do viver e morrer também é percebido no poema “A metafísica de Silvestre Vitalício”, no qual localizamos um léxico vinculado à água/ao rio assim como à natureza ao seu redor:

A METAFÍSICA DE SILVESTRE VITALÍCIO

Para o velho Silvestre Vitalício
toda a metafísica se resume assim:
o Universo
é demasiado grande para ser criado
e o homem nasceu de um caniço.

Temos raiz num rio
e é por isso que o mar
nos dá a tristeza de um destino.

Para o velho Silvestre
Não há a Morte. Apenas os mortos existem.

A alma é uma sombra
sem terra onde desaguar.

Por isso,
Silvestre Vitalício
não entende porque,
para mim,
o Universo não possa caber,
inteiro, no seu suspiro.

Diz ele
que eu não sei das coisas sem tamanho.

Nem ele percebe
 porque não quero morrer
 junto a um rio de imensos canaviais
 e ali deitar a alma
 como quem, na corrente, solta uma canoa.

Para mim
 Silvestre a metafísica é esta: Vitalício,
 meu velho amigo Vitalício, está morrendo
 e a minha mão é uma sombra
 sobre o seu agonizante rosto.

Vai partir
 e me pede que não lhe feche os olhos.
 Não é ele quem vai dormir.
 A folha dorme,
 a semente sonha.

Os pés inchados
 sobram dos últimos sapatos.
 A areia presa à sola
 é a única terra que o irá cobrir.

Boane, 2006

(COUTO, 2007: 70-72)

Um dos primeiros aspectos a chamar a atenção do leitor consiste no nome do sujeito com o qual o eu lírico estabelece um diálogo: Silvestre Vitalício. “Silvestre” trata-se daquilo que está ligado à natureza mais agreste, já “Vitalício” é aquilo que dura ou está predestinado a durar infinitamente. Assim, o eu lírico se relaciona com um homem que traz em si a marca da perenidade, a qual é reforçada pelo adjetivo “velho” que lhe acrescenta as noções de sabedoria e conhecimentos comumente associados à velhice. A sua eternidade está acoplada ao rio e ao seu universo aquático: “e o homem nasceu de um caniço.”. A afirmativa tem uma potência de determinar uma origem; não só ele, Silvestre Vitalício, mas todos os homens surgiram dessa planta – portanto da natureza – que se encontra no rio, na divisão entre a água límpida daquela barrenta. Essa assertiva se mostra verdadeira quando o eu lírico afirma que “Temos raiz num rio” e que, por isso, o mar é o fim a

ser alcançado. A intuição que temos sobre a “tristeza de um destino” busca explicação na consciência de que não há como fugir daquilo que foi designado ao ser humano.

Essa certeza de que a origem do ser humano está no caniço, e assim junto ao rio, ecoa em um dos textos de prosa do autor. No livro já citado *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, no capítulo “A revelação”, durante a ação de um sepultamento, é o coveiro – indivíduo próximo à morte – que propicia ao narrador protagonista executar com um caniço um movimento que simboliza o nascimento do homem, seguido de um ritual que se assemelha ao batismo, sem que haja o processo de purificação do sujeito, mas o contrário disso:

– *Quais papéis?* – insiste Curozero.

Respondo num gesto calado, de mãos vazias. O coveiro salpica com água as paredes do buraco. Cobrimos a sepultura de terra. Muando, descalço, pisoteia o chão, alisando a areia. Em seguida, por cima da campa espalha uns pés de ubuku, dessas ervas que só crescem junto ao rio. *No fim, entrega-me um caniço e ordena que o espete na cabeceira da tumba. Foi um caniço que fez nascer o Homem. Estamos repetindo a origem do mundo.* Afundo a cana bravia na areia. Como uma bandeira, o caniço parece envaidecido, apontando o poente.

– *Agora, lavemo-nos nas águas do rio.*

Mergulhamos nas águas. Não sei do que nos lavamos. Para mim, o rio, de tão sujo, só nos pode conspurcar. Todavia, cumpro o ritual, preceito a preceito. (COUTO, 2003: 240. Grifos nossos.)

Fica evidente que as elucubrações do poema em pauta não se centram em pensar no corpo físico, mas na morte conectada à vida, como estágios que se sucedem e nos quais as almas vivem: “Não há Morte. Apenas os mortos existem”. Nas palavras de Vitalício, o viver é uma espécie de morrer, uma verdade que está muito além da compreensão do eu lírico: “[...] eu não sei as coisas sem tamanho”. Se, por um lado, a alma assemelha-se a uma sombra, por outro, ela também tem uma natureza aquática por ‘desaguar’. Entre as simbologias das águas, lembremos de sua capacidade de purificação e de rejuvenescimento que conduz ao eterno.

Quando Vitalício pede ao seu interlocutor que não lhe feche os olhos ao morrer, designa sua vontade de continua a enxergar na nova etapa de sua existência. A última estrofe explicita que ao morrer ele não irá desaparecer (por meio do sepultamento), e a areia – que pertence à esfera da margem do rio – presa à sola dos sapatos o fará lembrar de onde veio e quem foi, no seu existir vivo.

Na sequência da análise de poemas que tenham a imagem do rio, “A condenação” carrega no próprio título o anúncio de uma pena a ser executada, ou seja, há uma informação de morte:

A CONDENAÇÃO
Cansado da poesia,
o poeta levou os seus poemas
para junto do rio.

Queria rasgar os versos
um por um,
dilacerar a palavra,
truncar a ideia, desfibrar o coração.

Para o fim da poesia
procurou um rio que não tivesse nome
Teria que ser assim:
junto ao rio sem nome.

Nele afogaria a letra,
dissolveria a tinta,
liquefaria rima e metáfora.

Andou, cirandou: mas onde quer
que corresse um fio de água
fluía junto um nome
como se toda a água nascesse da palavra.

Deu volta ao mundo,
chegou onde não havia mais mundo:
em nenhum lado
figurava o inominado riachinho.

Cansado,
o poeta regressou à sua aldeia
e reincidiu na sua inicial angústia.
Ali, no pequeno ribeiro de sua terra natal,
ele sentou o seu desespero
e decepou os cadernos

desmembrou a escrita
e afogou os papéis
até que deixaram de respirar.

Chegou-se um peixe
e, de um golpe, comeu um verso.
No seguinte instante,
lhe cresceram asas
e o peixe soltou um voo de garça
para ganhar os vastos céus.

Dos papéis
que restavam em suas mãos
emergiu um braço de mulher
que, em dissolvente carícia,
por sonhos o fez viajar.

Nessa noite,
de regresso a si mesmo,
o poeta
escreveu derradeiros versos
para matar de vez a poesia.

Acedeu, por fim,
à pequena morte do sono, desconhecendo
que, mesmo adormecido,
dentro de si
seguia fluindo
o único rio sem nome.

Boane, 2005

(COUTO, 2007: 117-121)

Conforme anunciado, nesse poema, temos a notícia da morte. Morte dos poemas escritos pelo poeta que, por meio dos atos de violência elencados contra a palavra, ao querer dilacerá-la e rasgar os versos onde se encontra, mostra um desejo de negação ao que está dito, ao existente. O rio surge como o espaço onde efetuará o aniquilamento descrito.

A escolha pelo rio, não é aleatória. Sobretudo na quarta e quinta estrofes, é especificado que o rio e a palavra encontram-se em simbiose, um surgindo do outro. Ao partimos da premissa que o ato de nomear torna algo existente, a busca infrutífera do poeta pelo rio inominado

revela que esse só existe ao ser nomeado. Portanto, não há como o poeta destruir a palavra sem que ela já tenha cumprido sua missão que é de dar vida ao rio.

A água ‘geográfica’ que pode ser, por exemplo, mar, oceano, lago, lagoa, rio, só ganha essas formas ao receber tais nomeações. A semelhança com o conto “Saúde, o Lata de Água” (COUTO, 2006a: 88) é grande. Nele o narrador percebe que “a água aceita a forma de qualquer coisa, não tem a própria personalidade”. Ou seja, tanto no conto quanto no poema, as águas mostram o visível de suas formas somente quando recebem um contorno.

Identificamos ainda um nítido diálogo com o poema “Dilúvio” (COUTO, 2012: 49-50) anteriormente analisado. Apesar de ambos terem uma distância temporal, são unidos pela relação estabelecida da água com a palavra, ou da vida/morte e o eterno (re)nascer.

Em “A condenação”, não podemos deixar de referir que, ao retornar à sua origem, no momento em que o poeta intenta a destruição de seus cadernos, da sua escrita e dos seus papéis no ribeiro, permite à palavra, no contato com a água, a obtenção de novos significados que transformam o ambiente em que se encontra. A imagem do peixe que muda sua essência ilustra isso. Além disso, é da palavra que surge o alento para o sujeito percebido pelo braço da mulher que o fará voltar a escrever na tentativa novamente frustrada de “matar de vez a poesia”. O sono na última estrofe aponta para a impossibilidade de eliminar a palavra e, por extensão, o ato de sua escrita. É nele que existe o rio sem nome, assim, ele é o ser ainda não existente, não nomeado e que precisa encontrar o seu ‘eu’.

Dentre os poemas selecionados do livro *Vagas e lumes* (2014), de Mia Couto, inicialmente destacamos dois por trazerem a água sob duas formas: a do mar e a da lágrima em diálogo. Segue o primeiro:

A LÁGRIMA E O BÚZIO (1)

Em tudo o que desponta,
auspicioso e novo,

perdura o velho, falso morto.

É isso
que me diz a onda
agasalhando a maresia.

É essa
a lição de infinito
que recebo das ilhas.

Nada em nós
É mais antigo que o mar.

Eis porque nascemos num pranto:

– a lágrima
é uma semente de oceano.

(COUTO, 2014:35)

Na primeira estrofe, indica-se a permanência de tudo que surge, e que se obtém por haver as oposições, isto é, a outra face do que é puro e límpido; garantindo o processo do infinito. Essa noção de perenidade é reforçada na quarta estrofe, pois se dá a alusão à primazia do tempo no mar, o eterno se comparado à finitude do ser humano.

Já na segunda estrofe, a presença do mar/da água surge na forma da onda que aconchega a maresia para, em seguida, ser mostrado como aquele que traz notícias de terras talvez distantes e cercadas por ele/ou o oceano.

O homem também tem seu nascimento ligado às águas, não só há o líquido amniótico que lhe envolve no útero, mas ao ganhar uma existência independente aparecem-lhe as lágrimas: “Eis porque nascemos num pranto: // – a lágrima/ é a semente do oceano.”. Nesses versos, o eu lírico amplia seu sentimento, elevando-o a um sentido de coletividade. É deste modo que ocorre com os homens, e o seu nascer conecta-se com o mar, as lágrimas geradas no ato de existir formam o oceano. Portanto, ao longo da vida que (re)nasce, anda-se pelas margens dos rios, passeia-se pelas bordas das lagoas e lagos, e busca-se entender as lições das ilhas que conhecem os mares. Enquanto a água se molda

para que possa ser sentida pelo homem e ser parte integrante dele, cabe a esse garantir a perenidade dela a cada novo viver.

O mesmo título desse poema ressurgiu acrescido da indicação (2), em versos que tecem a relação da lágrima com o mar e o quanto de aprendizagem (ou adivinhação) essa união pode nos trazer.

A LÁGRIMA E O BÚZIO (2)

Todo o nascer é um regresso:
quem nasce apenas renasce.

Em tudo que desponta
há um refluir de rio
inundando um vazio espesso,
um coágulo de mar
sob um céu de gesso.

Todo o parto
é um desdobrar de asas,
terra brotando de água incerta,
sombrias de ave
sobre a mão aberta.

Tudo o que brota
É um eco do que ainda vai nascer
Uma voz que em canto se desfez.

Tudo finge a primeira vez.
Antiga,
em nós,
apenas a voz do mar.

E a lágrima é um búzio,
um fio de nada
se ausentando devagar.

(COUTO, 2014:36-37)

Tal como no poema anterior, o infinito se faz presente. Porém, agora, associado diretamente ao (re)nascer sucessivo da natureza e, por consequência, do homem, havendo a afirmativa que cada novo viver é, na verdade, um reviver; o que recupera a premissa que a vida e a morte são etapas ou estágios contínuos e ininterruptos. Neste processo, o rio que (re)flui preenche as lacunas existentes e supre o “vazio espesso” com

suas águas já marítimas – uma vez que, conforme lembrou o poeta em outro poema, o destino do rio é o mar –, sendo essa uma tentativa de indicar a tudo o que nasce o destino que lhe é reservado.

A complexidade do nascer–viver é reiterada na terceira estrofe. Ao mesmo tempo que o poema se refere de modo mais explícito à natureza, recuperando a proposição – “terra brotando de água” – que se encontra em vários textos miacoutianos, traz o léxico “parto” associado ao nascimento do homem. E para ambos, natureza e homem, sugere a liberdade, no “desdobrar de asas”. Fato é que o verbo “brotar”, usado na terceira e quarta estrofes, traz em si a concepção de algo prestes a existir, anunciado, mas ainda não presente; utilizando-se as palavras de Mia Couto: “É um eco do que vai ainda nascer”.

Nas duas últimas estrofes, o mar e a lágrima estão novamente relacionados. Se as coisas têm uma aparência de singularidade – “Tudo finge a primeira vez –, o mar é assinalado como aquilo de mais antigo existente, está no princípio, na palavra/voz, na sequência da vida. No que lhe diz respeito, a lágrima é a água que se perde, que se ausenta não por desaparecimento, mas por fundir-se com o mar, ser parte dele e a ele voltar.

No último poema a ser analisado, a água que pode ser o rio, o mar ou o oceano tem sua união com a viagem:

HISTÓRIA TRÁGICO-MARÍTIMA

O rumor de um rio
me rasga o corpo,
cada margem
uma metade do mundo.

Naufrágio
não de barco,
mas de não mais haver viagem.

O que sou,
por onde vou:
oceanos que em si mesmo se afogam.

O meu destino
é costurar

terra e mar.

(COUTO, 2014:39)

A sugestão do título faz com que a leitura dos versos desse poema seja permeada pela impressão de uma narrativa: a da vida do homem, na figura do sujeito lírico. Temos o eu lírico e a sua simbiose com o rio, que lhe tira o corpo físico e lhe dá o feitio de apenas água, apresentando-lhe sempre duas opções: a margem direita e a esquerda. Como a água é o sinônimo de vida, a maior desventura do sujeito é não haver uma viagem, ou seja, ficar estagnado e não viver. Sua essência e sua personalidade, seu existir, “O que eu sou, por onde vou”, somente se efetivam por saber que um fim lhe está previsto: chegar a um oceano e aos outros se misturar. A certeza do eu lírico, na última estrofe, resume a tragédia dos homens, isto é, viver sabendo que escolhas devem ser feitas; que por vezes uma opção será pela direita e outra pela esquerda; que cada terra/margem traz em si uma série de possibilidades que nunca poderão ser totalmente exploradas, pois adentrar por seu território significaria abandonar o leito do rio e, assim, a vida.

O conhecimento do eu lírico de seu viver mostra-se paradoxal, pelo motivo de na última estrofe ter uma sensação de resignação, ao passo que, no título, o termo “trágico” mostra-se como algo que lhe é triste ou calamitoso. Portanto, viver e navegar são indissociáveis e qualquer rompimento entre eles acarreta na morte (real ou simbólica) do homem.

Mediante as análises realizadas ao longo desse capítulo, envolvendo a prosa longa, a curta e os poemas, percebemos que a água e os termos que se localizam em seu campo semântico têm uma importância decisiva não apenas para a estética miacoutina, mas revelam sua concepção de mundo como homem moçambicano e universal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estas histórias desadormecidas em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrida na outra margem do mundo.

Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e a outras dedico este desejo de contar e de inventar.⁷²

Afirmando-se mais velho que seu país, Mia Couto é um autor de todas as fases da efetivação da independência política e cultural de Moçambique 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 e a natureza), 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

⁷² Trecho do ‘Texto de abertura’ do primeiro livro de contos *Vozes anoitecidas*, de Mia Couto (2006a:19).

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). Acompanhando o pensamento de Afonso, citamos Francisco Noa quando afirma:

São múltiplas e variadas as possibilidades interpretativas que se abrem no rastreio das relações que vemos representadas nas literaturas africanas. Por um lado, entre elas enquanto realidade semiótica e comunicacional específica e o conhecimento e os saberes que disseminam e, por outro, na sua relação com um certo sentido identitário. Trata-se [...] de uma relação estruturante que obedece a motivações e condicionalismos que, apesar de inscritos em dinâmicas históricas específicas, exprimem como que uma pulsão dialogante com o tempo e o espaço, no desvelamento dos sujeitos e dos mundos que os circundam. (NOA, 2015:74)

É, certamente, um inovador, um (re)criador e um espírito transgressor. Ao trabalhar a palavra, demanda toda uma forma artesanal que, na poesia, ele denomina como filigrana e que, na prosa, abre um novo horizonte de significados na composição vocabular. Deste modo, Mia amplia o seu horizonte como escritor e expande o reconhecimento de sua obra. As suas temáticas têm um manto identitário que faz de Moçambique uma grande personagem, sobre o qual aprendemos muito quer no contexto real e ficcional. Embora Mia Couto se posicione a favor da transgressão de gênero e, não raro, a execute com maestria, ele permanece utilizando a classificação normativa vigente. Na posição de escritor, a liberdade criativa abre espaço para todas as experimentações e, a partir da matéria prima à disposição, as obras decorrentes podem tanto assemelharem-se quanto se diferenciarem. Esses movimentos artesanais com a palavra, que traz ao papel o lirismo dos versos, formulam igualmente o tecido da prosa curta – conto – como preenchem as sucessivas páginas de um longo texto, isto é, de um romance.

Quatro instâncias temporais são perceptíveis na obra de Mia: o tempo mítico, o de caráter circular, o simbólico e o cíclico (natureza). Nessas temporalidades se afirmam a perspectiva da africanidade: a noção de início primordial, explicada pelo mito e a premissa de continuidade desse começo, pela sucessão de diferentes níveis do mesmo fato, isto é, 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, traduzida pelo rio. Correnteza e margem são palavras portadoras de ideias universais que abarcam os sentidos particulares impressos por elas, ao longo da obra do autor. 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.

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.

A água compõe sínteses ilimitadas no tempo e no espaço, sendo uma especificidade da cultura moçambicana que reveste e/ou preenche a temática de Mia Couto. A água miacoutiana se materializa pelo rio, pela chuva, pelo mar/oceano e pelas lágrimas, imbricando espaços diferenciados e tempos distintos.

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. 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. As águas sagradas do rio permitem o surgimento do primeiro homem nas canas e abrem o portal de travessia para o “outro lado” igualmente nas canas e, sob outro olhar, dão margem a separação das primeiras mulheres que protagonizam o surgimento dos primeiros homens.

O mar contendo a terra é o desafio permanente do homem, que nele percorre espaços buscando traçar o curso da existência humana com suas flutuações de desejos e sentimentos (Cf.CHEVALIER: GHEERBRANT, 1996). Ele se contenta com pequenos barcos em meio a nevoeiros, recebe grandes navios que carregam sobrevivências e sobreviventes, derrotas e vitórias, santas e kiandas, os invasores e os retornados. Mar eterno, perene no (re)nascimento e transformações, símbolo da dinâmica da vida, de acordo novamente com Chevalier e Gheerbrant. O mar que abraça as terras se mescla com a mais profunda emoção do homem, ao receber em sua imensidão a missão de originar a lágrima, cuja simbologia mensura intensidade de sentimentos e dá visibilidade ao sentido do tempo, e esse entrelaçamento adequa o individual (local) ao coletivo (universal).

As lágrimas despertam novos sentidos no indivíduo e contamina o coletivo, transformando dor em alegria. Segundo uma leitura simbólica, ela corresponde à chuva que limpa, tudo e todos, como um imenso fenômeno de regeneração e recomeços. 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, desvelam-se os encontros e as 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.

Mia trabalha com as águas como um elemento básico para si e para seu país, reconhece a enorme malha de águas doces e salgadas que nutre as terras férteis, fornece a energia aos centros urbanos, abre os roteiros turísticos e comerciais, permitindo aos humanos que se adaptem às novas exigências para sobreviver. As águas ultrapassam o cotidiano e se entregam ao poeta e prosador, que faz delas o alimento de sua escrita, espalhando-as pelo mundo na função de símbolo de vida e receptáculo da eternidade.

Ao recuperamos a proposta teórica sistematizada no capítulo 2, verificamos que a água surge como a grande matriz do *corpus* que selecionamos. Cada um dos termos que pertence ao seu campo semântico – rio, mar/oceano, chuva e lágrima – caracteriza-se como sendo uma espécie de gagueira do autor. Lembramos que para Deleuze (1997) uma determinada repetição tende a indicar a criatividade ou inventividade do escritor, sendo seu uso intencional e técnico. Esses termos são repetidos, no caso desta tese, aparecem em romances, nos contos e nos poemas os quais assumem o papel de rizoma.

Retomando o exposto, Deleuze e Guattari (2011) indicam que os rizomas, ao se cruzarem e ligarem, estabelecem relações que formam uma tessitura, que entendemos aqui ser a produção miacoutiana. Os textos que compõe a sua obra têm idêntica importância, pois são promovedores de sentidos que se complementam, o que nos permite estabelecer a relação horizontal de amplitude proposta pelos teóricos. Eles utilizam o termo ‘mapa’ para designar a imagem formada pelas linhas que conectam os rizomas. A esse todo orgânico, designamos

também como ‘teia’ e/ou ‘mosaico’ por possuírem um movimento de agregação e de múltiplas entradas. Nessa imagem, aparecem os movimentos que o escritor realiza com o elemento simbólico água, em função da mobilidade que o leitor tem em acessar os seus textos, uma vez que cada segmento leva a um rizoma (poema ou conto ou romance) que encontra conexão com outro rizoma sucessiva e concomitantemente.

Em continuidade dessas assertivas, trazemos outro termo: travessia, que tanto é significado pelas personagens, como por narradores e pelos sujeitos líricos. Preenchida com uma intensa carga poética que assume movimentos no tempo, no espaço físico, no contexto histórico, no ficcional, percorre os textos miacoutianos e é muito presente nas próprias palavras do escritor. Executar travessias, na opinião de Mia, é muito mais do que executar movimentos entre elementos externos, é sim realizar o que ele designa como uma viagem interior, dentro de cada um de nós.

Ao percorrermos as obras e relacioná-las entre si, encontramos múltiplas travessias propostas por Mia Couto, e tantas outras que são despertadas por múltiplos Mias que se ocultam nos nichos de autor. O diálogo entre os seus textos ficcionais e de opinião mostra que o escritor e o cidadão moçambicano (e do mundo) realiza travessias no âmbito coletivo e no particular. Nessa perspectiva, a água é o maior e mais fluente dos meios utilizados para atingir outras margens, outras bermas e outras vidas. Esperamos que as santas e as sereias continuem a dialogar, que os elefantes, os hipopótamos e as leas sejam longevos, que os seres do lado de cá e os do lado de lá possam ser vistos e, quem sabe, visitados com os olhos do corpo e da alma. E que os escritos do autor sigam atravessando o tempo e o espaço, pois suas “estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos [nos] molhando de esperança.” (COUTO, 2003a: 7).

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.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2. ed. Tradução de A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1990.

BEAL, Sofia. O jogo das reinvenções. In: *La Insignia*. Entrevista com Mia Couto. Sophia Beal. Storm. Portugal, março de 2005. Disponível em: http://www.lainsignia.org/2005/marzo/cul_030.htm Acesso em: 10/10/2015.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BRUGIONI, Elena. Mia Couto, o contador de estórias ou a travessia da interpretação da Tradição – Entrevista a Mia Couto. Maputo, novembro, 2008. Anexo de Tese de Doutorado. Universidade do Minho, Portugal, fevereiro de 2009.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. 1. ed. 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. *A confissão da leoa*. Lisboa: Caminho, 2012.

_____. *As areias do imperador: mulheres de cinza*. Lisboa: Caminho, 2015.

_____. Entrevista: AFREAKA – Moçambique: identidades de Mia. O fio que atravessa os livros e a África. [2013]. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/identidades-de-mia/>>. Acesso em 06 de jun. de 2015

_____. Entrevista: Correntes de Escrita. Câmara Municipal de Póvoa de Varzim, Portugal, 2008. Disponível em: <<http://www.cm-pvarzim.pt/areas-de-atividade/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/correntes-d-escritas/correntes-d-escritas-2008/entrevistas-aos-escretores/entrevista-a-mia-couto>>. Acesso em 21 de mar. de 2016.

_____. Entrevista: Mia Couto de Moçambique, ganhador do Prémio Zaffari & Bourbon de Literatura na Jornada Nacional de Literatura – Universidade de Passo Fundo. 2006d. *Blog Fale Português*. Postado por Ian Leite Pimentel. Disponível em: <<http://faleportugues.ning.com/profiles/blogs/entrevista-com-mia-couto-de>> Acesso em 16 de nov. de 2015.

_____. *Cada homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *Contos do nascer da terra*. 6. ed. Lisboa: Caminho, 2006c.

_____. *Cronicando*. 7. ed. Lisboa: Caminho, 2003b.

_____. Entrevista. Globo.com - G1. 26/06/09b - Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL12079467084,00.html> . Acesso em 29 de jun. de 2009.

_____. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2009a.

_____. *Estórias abensonhadas*. 7. ed. Lisboa: Caminho, 2003a.

_____. *Idades. Cidades. Divindades*. Lisboa: Caminho, 2007a.

_____. *Jerusalém*. 1. ed. Lisboa: Caminho, 2009d.

_____. *Les baleines de Quissico*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Albin Michel, 1996.

_____. *Na berma de nenhuma estrada e outros ensaios*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2003c.

_____. *O fio da missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

_____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

_____. *Pensageiro frequente*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2010.

_____. *Pensatempos: textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. *Raiz de orvalho*. 1. ed. Maputo: Cadernos Tempo, 1983.

_____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

_____. *Tradutor de chuvas*. 1. ed. Lisboa: Caminho, 2011.

_____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Vagas e lumes*. 1. ed. Lisboa: Caminho, 2014.

_____. *Vozes anoitecidas*. 8. ed. Lisboa: Caminho, 2006a.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 3. ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Tradução de Manuela Torres. 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.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda. *Mia Couto: espaços ficcionais*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e “arquivos da memória”: negociação e dispersão de sentidos. In: SECCO, Carmen Tindó Secco;

SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Orgs.). *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: UFRJ/UEA, 2010, p. 77-84.

GIRON, Luís Antônio. Mia Couto: “O português do Brasil vai dominar”. *Revista Época*. Disponível em: <http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/04/bmia-couto-o-portugues-do-brasil-vai-dominar.html> Acesso em 12 de dez. de 2015.

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.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Companhia de Bolso: São Paulo, 2009.

LABAN, Michel. *Encontro com escritores*. III vol. [Porto]: Fundação Eng. Antônio de Almeida, 1998.

LARANJEIRA, Pires. Literatura moçambicana: periodização. In: _____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Vol. 64. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEÃO, Lucia. *A estética do labirinto*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

_____. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *De máquinas e seres vivos – autopoiesi: a organização do vivo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

_____. Poetas do Índico: 35 anos de escrita. *Revista Mulemba*, n. 4, UFRJ, Rio de Janeiro, julho, 2011. Disponível em: http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_4_2.php Acesso em 12 de dez. de 2015.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Kapulana, 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SAÚTE, Nelson. *As mãos dos pretos*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “Mia Couto: ‘O outro lado das palavras e a busca do humano’”. *Jornal do Fundão*. Fundão [Portugal], 26 abr. 2012. Suplemento. p. 10.

_____. 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 imaginário das ilhas em alguns poetas moçambicanos. *Revista Camoniana*, Série Web, vol. 1, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://lusofonia.com.sapo.pt/Mocambique.htm> Acesso em 30 de out. de 2015.

_____. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008, p. 311-338.

_____. *Sonhos, paisagens e memórias na poesia moçambicana contemporânea*. União dos Escritores Angolanos, 2002. Disponível em: <http://lusofonia.com.sapo.pt/Mocambique.htm> Acesso em 21 de out de 2015.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

ZARUR, Cristina. Entrevista com Mia Couto, O Globo, Caderno Prosa&Verso, p.6, 30.06.2007. Publicação *on line*: terça-feira, 30 de outubro de 2007. Disponível em http://comunidade.sol.pt/blogs/akfak/archive/2007/10/30/Entrevista-com-Mia-Couto-publicada-em-O-Globo-2C00-caderno-Prosa-2600-Verso-2C00-p_E100_g.-6_2C00-em-30.06.2007.aspx Acesso em 21 de out. de 2015.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra: estudo, seleção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano*. Praia-Mindelo: embaixada de Portugal, Centro Cultural Português, 1998.

APPIAH, Kwame Anthony. *Introdução à filosofia contemporânea*. Tradução de Vera Lúcia Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. 1. ed. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BROOKSHAW, David. Indianos e o Índico: o pós-colonialismo transoceânico e internacional em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto. In: RIBEIRO, Margarida Calafate, MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008, p. 129-139.

BRUGIONI, Elena. *Mia Couto: representação, história[s] e pós-colonialidade*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2012.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

CABAÇO, José Luís. A questão da diferença na literatura moçambicana. *Via Atlântica*. São Paulo. n. 7, 2005, p. 61-69.

_____. Identidades, conflito e liberdade. In; *Travessias*. Revista de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa. Lisboa, n. 4/5, JUL, 2004, Instituto de Ciências de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

_____. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2009.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. Tradução da Introdução de Gênese Andrade, 4. ed. São Paulo: USP, 2006.

CARA, Salette 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.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: acrediteísmos*. Lisboa: Mar Além, 2001, Colecção Mar Profundo.

_____. *Mia Couto: brinciação vocabular*. Lisboa: Mar Além; Instituto Camões, 1999, Coleção Mar Profundo, n. 1.

_____. *Mia Couto: pensatempos e improvérbios*. Lisboa: Mar Além; Instituto Camões, 2000, Coleção Mar Profundo, n. 2.

_____. *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.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2005.

_____; MACÊDO, Tania; CAVACAS, Fernanda (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

_____; MACEDO, Tânia; VECCHIA, Rejane. *A kianda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.

_____. *O passado presente na literatura africana*. *Via Atlântica*. São Paulo. n. 7, 2005, p. 147- 161.

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Colheita perdida*. *O Metical*, Maputo, n. 679, 01 mar. 2000. Disponível em: <http://www.cip.org.mz/metical/> Acesso em 21 de out. de 2015.

_____. *O jogo das reinvenções*. In: La Insignia. Entrevista com Mia Couto. Sophia Beal. Storm. Portugal, março de 2005. Disponível em: http://www.lainsignia.org/2005/marzo/cul_030.htm Acesso em 21 de out. de 2015.

_____. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Repensar o pensamento, redesenhando fronteiras*. In: MACHADO, Cassiano Elek (Org.). *Pensar a cultura*. Série Fronteiras do pensamento. v.1. Porto Alegre: Arquipélago, 2013, p. 195-206.

_____. *Venenos de Deus, remédios do Diabo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Tradução de Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *O mito do eterno retorno*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1993.

FELINTO, Marilene. Mia Couto e o exercício da humildade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 jul 2002. Caderno Mundo.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

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.

HAMILTON, Russel G. A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial. *Via Atlântica*, n. 3. p. 12- 22. 1999. Programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo.

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.

LEITE, Ana Mafalda; OWEN, Hilary; CHAVES, Rita; APA, Livia (Orgs.). *Nação e narrativa pós-colonial I Angola e Moçambique: ensaios*. Lisboa: Colibri, 2012.

_____. KHAN, Sheila; FALCONI, Jessica; KRAKOWSKA, Kamila (Orgs.). *Nação e narrativa pós-colonial II Angola e Moçambique: entrevistas*. Lisboa: Colibri, 2012.

LOPES, Carlos. Nem aspas nem raspas. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; CAVACAS, Fernanda (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 19-26.

MACEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Artes e Ciência, 2007.

MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária da Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: PUCMinas, 2005.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NOA, Francisco. *A escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 1998. [xerox]

_____. *Em busca da terra e do tempo perdidos: Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 121-126.

_____. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002, Coleção Estudos Africanos.

_____. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. *Via Atlântica*, São Paulo, USP, n. 3, dez, 1999, p. 58-68.

RIBEIRO, Margarida Calafate, MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008.

_____. 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.

ROTHWELL, Phillip. *Leituras de Mia Couto: aspectos de um pós-modernismo moçambicano*. Tradução de Margarida Calafate Ribeiro. Coimbra: Almedina, 2015.

_____. Os jogos de género em três contos de Mia Couto. In: RIBEIRO, Margarida Calafate, MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008.

SAÚTE, Nelson. Escrever e (Sobre)Viver em Moçambique. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008, pp. 223-228.

_____. *Os habitantes da memória: entrevistas com escritores moçambicanos*. Praia: Embaixada de Portugal, 1998.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

_____. (Coord.). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século do século XX: Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné Bissau*. Volume III. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

_____. “Mia Couto: ‘O outro lado das palavras e a busca do humano’”. *Jornal do Fundão*. Fundão [Portugal], 26 abr. 2012. Suplemento. p. 10.

_____. Nódoas 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.

_____. 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.

_____. MIRANDA, Maria Geralda de. *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Appris, 2014.

_____; 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.

_____. SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Orgs.). *Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

_____; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Orgs.). *África & Brasil: letras em laços*. Vol. 2. São Caetano: Yendis, 2010. [o volume 1 encontra-se na entrada SEPÚLVEDA, Maria do Carmo.