



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

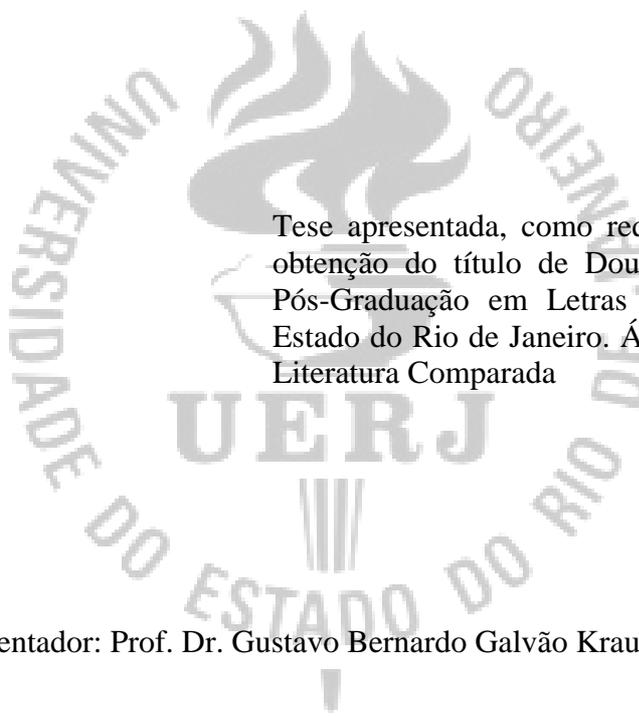
Ricardo Benevides

**Caminhos de Mia Couto:
estratégias narrativas em torno da paisagem moçambicana**

Rio de Janeiro
2010

Ricardo Benevides

**Caminhos de Mia Couto: estratégias narrativas
em torno da paisagem moçambicana**



Tese apresentada, como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor, ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração:
Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause

Rio de Janeiro
2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C871 Benevides, Ricardo.
Caminhos de Mia Couto: estratégias narrativas em torno da paisagem moçambicana / Ricardo Benevides. – 2010.
147 f.

Orientador: Gustavo Bernardo Krause.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Couto, Mia, 1955- – Crítica e interpretação. 2. Animismo – Teses. 3. Literatura fantástica moçambicana – Teses. 4. Análise do discurso narrativo – Teses. 5. Ficção histórica moçambicana – Teses. 6. Moçambique – Condições sociais – Teses. I. Krause, Gustavo Bernardo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 896 (679)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese

Assinatura

Data

Ricardo Benevides

**Caminhos de Mia Couto: estratégias narrativas
em torno da paisagem moçambicana**

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Comparada

Aprovado em 4 de fevereiro de 2010

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Profa. Dra. Gisele de Carvalho
Instituto de Letras da UERJ

Profa. Dra. Peonia Viana Guedes
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho
Faculdade de Letras da UFRJ

Profa. Dra. Eleonora Ziller Camenietzki
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro
2010

Este trabalho é dedicado, com todo amor e gratidão,
a Adriana, Pedro, Lucas, Anamaria e Renato Benevides

Agradeço imensamente aos amigos e mestres eternos, Gustavo Bernardo e Luiz Raul Machado.

Também sou grato aos demais professores do Instituto de Letras da Uerj, em especial à professora Carlinda Nuñez. Muito obrigado à professora Rejane Vecchia da Silva (de Salvador, Bahia), à professora Joelma Santos (de Recife, Pernambuco), aos amigos Anderson Ortiz, Ana Carolina Oliveira, Fernanda Ponzio, Leo Cunha, Pedro Murad e Yana Campos pela contribuição. Sinceros agradecimentos aos profissionais da coordenação da Pós-Graduação em Letras (Uerj).

Finalmente, agradeço à Anna Renhack (Ed. Record), à Maria Antonieta Cunha (Ed. Dimensão) e à Lúcia Jurema Figueiroa (Ed. Santillana) pelo apoio, pelo carinho, sempre.

Caminhante, tuas pegadas
são o caminho e nada mais;
caminhante, não há caminho,
caminho se faz ao andar.
Ao andar se faz o caminho,
e ao se olhar para trás
se vê a senda que nunca
se voltará a pisar.
Caminhante, não há caminho,
há, sim, rastros pelo mar.

Antonio Machado (1970: 281)
Proverbios y cantares, XXIX;
tradução original de Luiz Raul Machado

RESUMO

BENEVIDES, Ricardo. *Caminhos de Mia Couto: estratégias narrativas em torno da paisagem moçambicana*. 2010. 147 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A obra romanesca de Mia Couto é o objeto da investigação desta tese, ponto de partida para tentar compreender a contribuição do autor na afirmação do romance africano e na reconstrução da identidade de seu país, Moçambique. Para tanto, o estudo discute a importância da revelação de uma paisagem oculta ao leitor, de matriz cultural e complexo entendimento. O capítulo que traz esta análise mostra como a obra retrata as condições históricas e políticas de dominação, desigualdade, identificando aqui e lá um tom levemente engajado na escrita miacoutiana, tanto quanto suas posições ideológicas, suas denúncias. Entre os temas mais destacados na obra está o animismo africano que dá origem a uma série de circunstâncias sobrenaturais nos enredos, como uma lembrança constante: em África, os espíritos estão por toda a parte, mantendo intensa relação com os vivos. Em torno da questão, a tese discute o fato de parte da crítica classificar a obra por gêneros como o Realismo Mágico, o Maravilhoso e o Fantástico. Também são investigadas as estratégias narrativas deste autor, suas opções regulares na composição de enredos, personagens, nomes de personagens e epígrafes. Com base nessas marcas e em outros traços comuns a todos os seus romances – talvez presentes igualmente em seus contos – descobre-se a adequação entre a criação de um sistema de pensamento dicotômico, que atravessa a obra, e estruturas frasais que revelam algo significativo: os romances de Mia Couto são *propositivos*, especialmente quando convidam o leitor ao movimento constante de questionamento de suas próprias certezas.

Palavras-chave: Moçambique. Identidade. Dicotomia. Paisagem Cultural. Animismo.

ABSTRACT

Mia Couto's romanesque work is the inquiry object of this thesis, trying to comprehend the author's contribution in the assertion of the African novel and in the reconstruction of the identity of his country, Mozambique. In order to do this, the study discusses the importance of revealing an occult landscape to the reader, its cultural origin and complex understanding. The chapter that brings this analysis shows how the work reflects the historical and political conditions of domination, social differences, identifying occasionally a slightly engaged accent in Mia Couto's writing, as much as his ideological position and denouncement. Among the detached subjects in the work is African animism, which originates several supernatural circumstances in the plot, as a constant remembrance: in Africa, spirits are everywhere, keeping intense relationship with the people. Around this issue, the thesis discusses the fact that part of the critics classify the work in genres such as the Magical Realism, the Marvellous and the Fantastic. Also the narrative strategies of this author are investigated, as his regular options in the creation of the plots, characters, names of characters and epigraphs. Based on these marks and in other common traces to all his novels – perhaps equally present in his short stories – we find adequacy between the dichotomic thought system, through the work, and the phrasings that reveal something significant: Mia Couto's novels are propositive, especially when they invite the reader to the constant movement of questioning their proper certainties.

Keywords: Mozambique. Identity. Dichotomy. Cultural Landscape. Animism.

RÉSUMÉ

L'œuvre romanesque de Mia Couto est l'objet de recherche de cette thèse, point de départ pour essayer de comprendre la contribution de l'auteur pour l'affirmation du roman africain et à la fois à la reconstruction de l'identité de son pays, Mozambique. Ayant ce but, l'étude propose de discuter l'importance de la révélation d'un paysage occulte au lecteur, de matrice culturelle et complexe à la compréhension. Le chapitre que apporte cette analyse montre comme l'œuvre fait le portrait des conditions historiques et politiques de domination, d'inégalité, en identifiant ici et là un ton légèrement engagé dans l'écriture 'miacoutienne', avec ses positions idéologiques, ses dénonciations. Parmi les sujets le plus présent dans l'œuvre nous trouvons l'animisme africain lequel est à l'origine d'une série de circonstances surnaturelles dans les histoires, comme un souvenir constant: en Afrique, les esprits sont omniprésents, en maintenant intense relation avec les êtres vivants. Présente la question, la thèse discute l'habitude d'une partie de la critique de classer l'œuvre selon des types comme le Réalisme Magique, le Merveilleux et le Fantastique. Aussi sont enquêtées les stratégies narratives de cette auteur, ses options régulières lorsqu'elles composent des histoires, des personnages et des ses noms, et des épigraphes. Sur la base de ces marques et plus d'autres traces communes à toutes ses romans - peut-être présents également dans ses petites histoires - se révèle l'adéquation entre la création d'un système de pensée dichotomique, que traverse les œuvres, et structures des phrases que montrent des choses importantes : les romances de Mia Couto font des propositions, particulièrement quand ils invitent le lecteur au constant mouvement de questionnement de ses propres certitudes.

Mots-clé: Mozambique. Identité. Dichotomie. Paysage Culturel. Animisme.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – O COMEÇO DO CAMINHO.....	11
Narratividade na Obra de Mia Couto: as Marcas da Oralidade.....	11
Poesia, Humor e Ironia.....	17
Caminhos da Investigação.....	25
1 – MOÇAMBIQUE: DIMENSÕES OCULTAS DA PAISAGEM.....	29
1.1 – Política e Ideologia na reconstrução da Identidade Moçambicana.....	41
1.1.1 – Do colonialismo à dominação ideológica de cunho econômico e cultural.....	43
1.1.2 – Das novas formas de dominação e da presença da corrupção.....	51
1.2 – A Paisagem nos Romances: terra, rios e seus papéis simbólicos.....	57
2 – MIA COUTO E OS DIFERENTES SENTIDOS DO SOBRENATURAL.....	65
2.1 – Sangue nas entranhas do mundo: circunstâncias do sobrenatural.....	65
2.2 – Sobrenatural como irreal ou insólito.....	71
2.3 – Realismo Mágico, Realismo Maravilhoso, Maravilhoso Puro.....	78
2.4 – Nem uma coisa, nem outra, tampouco uma terceira.....	85
3 – A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DA NARRATIVA.....	91
3.1 – As epígrafes.....	96
3.2 – Os nomes.....	103
3.3 – As personagens.....	111
3.4 – Os enredos: a guerra, a morte, o sonho.....	121
4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS – CAMINHOS SEM FIM.....	127
REFERÊNCIAS.....	136
ANEXO: INVENTÁRIO DE NOMES NA OBRA DE MIA COUTO.....	144

INTRODUÇÃO – O COMEÇO DO CAMINHO

Narratividade na Obra de Mia Couto: as Marcas da Oralidade

Recebido com aplausos demorados, o escritor moçambicano senta-se ao lado do brasileiro Antônio Torres para dialogar sobre a escrita vinculada ao tema “terra”. O evento é a V Festa Literária de Parati (2007), para a qual Mia Couto foi convidado, parte de uma sequência de acontecimentos que o levariam a falar sobre a própria obra e sua repercussão, em diferentes cidades e instituições brasileiras – antes na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sobre sua experiência como leitor de Guimarães Rosa; depois no Centro Cultural de Parati, sobre sua ligação com a editora Língua Geral, do angolano José Eduardo Agualusa; na semana seguinte, no Congresso de Leitura, na Unicamp; nos intervalos, concedendo entrevistas a jornais, revistas, emissoras de tevê de sinal aberto e a cabo. Esta se tornou a rotina de Antonio Emílio Leite Couto, tido como “uma das vozes mais originais da literatura de expressão portuguesa contemporânea”, no dizer da professora Marilene Felinto (2007), um dos “mais prestigiados escritores” africanos, segundo as especialistas Rita Chaves e Tânia Macedo (2007/2008: 44), sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras – ocupa a cadeira de número cinco. Em cada oportunidade, repete-se a mesma ocorrência: às perguntas conceituais sobre sua obra de literatura e seu papel afirmativo da identidade moçambicana, ou quiçá sobre sua representatividade para o *fazer literário* africano, Mia Couto responde, em numerosas situações: “Deixem-me contar uma história sobre isto” – à qual se segue o relato e a conclusão com referência direta ao enunciado da pergunta. A recorrência desse “modo de lidar com os públicos” (acadêmicos, midiáticos ou formados simplesmente por seus leitores e fãs) tem correspondência direta com a gênese literária do autor, tanto quanto com sua experiência como leitor. Trata-se do desejo intenso de tornar tudo ao redor uma narrativa, uma história *contada*.

A análise dos discursos de Mia Couto supõe a convergência entre estes depoimentos em ocasiões públicas e as próprias obras do moçambicano, todas elas marcadas por uma oralidade muito singular. Os enredos dos romances são construídos em torno da ideia de que há várias histórias a serem contadas (e trançadas) para se atingir os objetivos de cada criação.

Isto pode ser observado quando da consideração particular sobre cada estrutura textual de sua produção romanesca. Cada uma poderia subsistir, quase que independentemente do enredo, sem considerar as divisões estruturais – capítulos, partes –, e sim pequenos trechos, páginas de relato que poderiam perfeitamente entreter o *ouvinte*, se faladas ao redor de uma fogueira ou em quaisquer lugares adequados ao *conto* falado, em voz alta, desgarrando-se dos contextos de seus livros. Também se pode observar o fato em certos momentos de sua obra, aí sim considerando as subdivisões mencionadas.

Veja-se, por exemplo, *Terra Sonâmbula*, que recebeu o *NOMA African Award*, tendo sido eleito, pelo júri da Feira Internacional do Livro de Zimbabwe, um dos 12 melhores livros do século XX na África. A narrativa se inicia com os personagens Tuahir e Muidinga em deslocamento na estrada, a estrada com as marcas da guerra que assolou Moçambique por quase duas décadas, a estrada com os cadáveres – como Kindzu, cujo corpo aparece no início da trama, ao lado de uma mala – que vão se interpondo no caminho. “A partir daí, a narrativa se constrói pela alternância do foco narrativo, já que o narrador em terceira pessoa onisciente, que abre a narrativa, passa a palavra a Kindzu, autor dos escritos dos cadernos encontrados dentro da mala e que vão despertar a curiosidade de Muidinga” (Silva, 2000:114). O trecho, destacado pela professora Rejane Vecchia da Rocha Silva em sua tese de doutorado, indica que há então um paralelismo entre as narrativas, que poderiam existir isoladamente, não fosse a interferência dos cadernos de Kindzu na vida do menino: “Tuahir havia entendido: os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias. Ao menos ele acreditasse tudo aquilo ser fantasia, estoriuzinha que se conta para fazer de conta” (Couto, 1995:152). O fato é que o recurso de contar por vias diversas, mesmo considerando o efeito de um relato em outro, nos leva à possibilidade de existirem independentemente, como os capítulos de Graciliano em *Vidas Secas*. Ou como na proposição dos autores Bourneuf e Ouellet sobre as narrativas múltiplas: “Um parêntese de algumas linhas sobre o destino de uma personagem secundária, uma digressão explicativa, constituem já uma narrativa na narrativa, presente nas obras mais antigas” (Bourneuf & Ouellet, 1976: 93).

Em outro romance de Mia, *A Varanda do Frangipani*, um fantasma é o narrador, e incorpora o inspetor Izidine Naíta em missão à Ilha de São Nicolau, para onde é enviado com a intenção de investigar o misterioso assassinato do diretor de um asilo, Vasto Excelêncio. Mas talvez seja incorreto dizer que este espírito incorporado é mesmo o narrador, na medida em que ocorre novamente a alternância de vozes, a cada capítulo. O primeiro se chama “o

sonho do morto”, o segundo, “estreia nos viventes”. E eis que todos os seguintes se alternarão entre narrativas do xipoco (termo usado para designar o fantasma) e dos demais personagens, depoentes sobre a morte de Excelêncio. Estes relatos tão singulares consistem, eles próprios, histórias dentro de uma história, considerando que permitem recuperar fatos vividos, aspectos de uma cultura e de um tempo – no caso, e como veremos mais adiante neste estudo, ligados à historiografia e aos costumes moçambicanos –, sendo humanizados pelos narradores, em sua maioria os velhos do asilo. É representativo que sejam os idosos a contar suas versões sobre o fato, qual seja a morte do diretor e o desaparecimento do corpo, porque na verdade há por trás de cada fala uma oportunidade de tratar do tema da “perda da memória coletiva” de um povo. Ora de maneira mais sutil, ora mais explicitamente, Mia Couto pretende mesmo abordar as questões da discursividade e sua importância para os destinos de uma nação ou, de modo menos amplificado, os destinos de um romance. Porque é justamente aí que se esconde o grande tópico de *A Varanda do Frangipani*: só a oralidade pode ajudar o Inspetor Izidine Naíta a descobrir o assassino. Paradoxal como pareça, esta descoberta é dificultada por um fato histórico, o de que o saber antigo está sendo apagado. Isto se torna mais evidente quando nos deparamos com o diálogo do homem da lei com a enfermeira, Marta Gimo:

- Olhe para estes velhos, inspector. Eles todos estão morrendo.
 - Faz parte do destino de qualquer um de nós.
 - Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.
 - São o quê, então?
 - São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.
 - Desculpe, mas isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia.
 - O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...
- (Couto, 2007:57)

Parece claro que o autor refere-se às raízes de um povo e sua relação direta com as decisões e o viver no tempo presente, além da importância de recuperar a experiência passada. Está em questão também a clareza dos discursos, sua veracidade, sem que seja preciso chamar a atenção do leitor, já que toda a atmosfera do asilo supõe, ao menos potencialmente, o delírio, a esclerose e outros sintomas a turvar a lucidez dos relatos. Ainda assim, não há dúvida de que o ponto principal aqui é o da desconsideração quanto ao papel do idoso, tema já abordado por Mia em entrevistas como a que foi concedida a Cristina Zarur, do jornal *O Globo*:

A ideia de que, em África, os velhos são sempre respeitados resulta de uma mistificação. Isso nem sempre sucede, mesmo em sociedade que não foram desarumadas pela colonização. Subsiste na visão sobre a África ainda uma ideia cor-de-rosa, certa romantização do “bom selvagem”. Mas é verdade que, em certas sociedades – e muitas delas estão vivas em Moçambique –, o lugar dos mais velhos é fonte de prestígio e saber (...). Essa tradição está

sendo reconstruída pela atualidade. A modernidade africana convive de modo atribulado com isso que chamamos de tradição e está refabricando rituais e crenças. Mas isso sucede num universo em que a miséria absoluta vai corroendo aquilo que antes era dominado pelo respeito. Num mundo ajoelhado perante a mercadoria, sucede na África aquilo que sucedeu em outros continentes: velhos e crianças estão desvalorizados porque produzem pouco e compram menos ainda (Zarur, 2007).

Não é incorreto, portanto, afirmar que a obra de Mia Couto tem um lugar nesse projeto de refabricação dos rituais e das crenças, de redefinição a partir do conceito de tradição, sendo ela marcada por numerosas e significativas ocorrências em que personagens se remetem aos costumes dos antigos, por intrigas que demandam um *voltar atrás*, no passado de seu povo, no reconhecimento dos valores da atualidade moçambicana, face à necessária reconstrução identitária do pós-guerra – outro tema que merece abordagem mais aprofundada, no futuro. Destaca-se, nesta fala, o ideal humanitário em confronto com todo o sistema de significados em torno do mundo globalizado, no qual a expressão dos objetivos humanos parece ligada aos interesses do capitalismo, ao menos segundo a colocação do autor.

De todo modo, no contraponto à ideologia dominante, na busca por um jeito próprio de descrever-se, de compreender seu lugar no mundo – sem glamorizações, como evidencia o alerta sobre a “romantização do ‘bom selvagem’” –, a opção de Mia Couto privilegia uma narrativização dos costumes, sua atualização a partir dos romances em que estes personagens velhos encerram um saber e uma possibilidade: a de contribuir para a reconstrução da identidade de seu povo por meio da cultura.

Nesse sentido, é importante entender o papel da oralidade, mas também sua fragilidade latente. A lembrança é feita novamente por Rejane Vecchia Silva (2000: 129): “A tradição oral ajuda a preservar a memória moçambicana, mas não é suficiente.” Na Terra Sonâmbula onde personagens perambulam à procura de si mesmos, histórias poderiam ajudá-los a alcançar este intento, porém os contadores estão extintos: “Em contexto de guerra, Moçambique não consegue manter suas tradições e a transmissão das suas histórias, não há mais o luar, nem os contadores, e Muidinga sente falta de se reconhecer nas histórias contadas, as histórias de seu povo” (Silva, 2000: 129). Os cadernos de Kindzu, entretanto, constituem o precioso registro. A professora então arremata: “A história oral precisa ser escrita para ser preservada, já que os contadores de história e toda a sua tradição não existem” (Silva, 2000: 129). E este tem sido o elemento impulsionador da gênese literária de Mia Couto, cujas histórias, segundo a professora Celina Martins, da Universidade da Madeira, “resgatam o imaginário ancestral moçambicano profundamente enraizado na oralidade” (Martins, 2007).

O tema também não escapou ao professor Gustavo Bernardo Krause, em resenha ao livro *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*: “o universo da oralidade não é menor, mas sim um outro sistema de pensamento que ele (Couto) quis tomar como a sua principal escola” (Krause, 2003). Perguntado sobre se estaria a criar um novo gênero, entre a escrita e a oralidade, Mia responde que antes dele “já houve esta fusão”, mas explica sua opção em decorrência dos questionamentos de seu exercício jornalístico, à procura de uma forma que desse conta de comunicar a realidade: “verifiquei que em Moçambique muitas vezes se contam notícias contando histórias” (Martins, 2007). Acerca da busca por um modo de expressão híbrido, o escritor ainda acrescenta que “ao abandonar a actividade jornalística, estava consciente de que queria manter um certo laço com a oralidade, queria encontrar outros caminhos para a transmissão de informação em Moçambique” (Martins, 2007). Num evento, em Parati¹, torna a afirmar sua escolha: “A oralidade é outra casa onde eu moro”. Tornando-a sua residência ou acomodando-a nos aposentos de sua escrita, é preciso considerar o caráter contraditório desta proposta, como adverte o professor Krause:

É como se o escritor tentasse se calar para ressaltar não as linhas, mas as vozes, tentando recuperar uma sabedoria prévia a toda a escrita ocidental: ‘o silêncio, doutor. O silêncio é a língua de Deus’ (in: Couto, 2003: 150). O efeito desse processo no leitor também será contraditório, provocando os sentimentos mistos de beleza e estranhamento (Krause, 2003).

Talvez o próprio Mia Couto tenha intuído este movimento dialético entre a escrita e a oralidade:

Inclusive a maneira como eu escrevo nasce desta condição de que este é um país dominado pela oralidade, um país que conta histórias através da via da oralidade. E hoje eu me sinto assim, eu não tenho nenhum território, neste aspecto de quando algo me fascina. Por exemplo, eu leio Guimarães Rosa, eu leio 50 vezes a mesma página, porque aquela escrita me atira para fora da escrita, me empurra para fora da página, porque me acendem vozes dos contadores de histórias da minha infância (Felinto, 2002).

O fato de sentir-se como que “atirado para fora da página” possivelmente revela o transbordamento da oralidade, em experiência de leitura que não remete à representação do signo escrito como que dando origem a imagens, mas, para além desta construção, levando este leitor a uma certa sonoridade, de um tempo, de uma linguagem falada e dos conteúdos historicamente vinculados ao signo. Ainda assim, sem dúvida, isto pode ser problemático. Tomando por objeto de análise outra literatura pós-colonial, no caso a antilhana, Eurídice

¹ Encontro com Escritores da Editora Língua Geral, Casa de Cultura de Parati, 06/07/2007

Figueiredo, recuperando as ideias de Patrick Chamoiseau, lembra que a passagem para o escrito faz com que se percam, naturalmente, “as entonações, as mímicas, o gestual do contador de histórias” (*apud* Figueiredo, 1998: 109).

Pois ao tentar dar “materialidade” ao que é oral, Mia Couto incorre com frequência, como já abordado anteriormente, na temática da escrita, do diário, do relato anotado, as representações dos discursos vivos na voz de seus personagens. O assunto lhe é caro até mesmo quando não se trata de discutir sua obra “por dentro dela”, tomando como ponto de partida exemplos da ficção. Talvez seja ele um escritor “engajado” – com os riscos que a expressão encerra –, levantando esta bandeira, de um mundo com mais histórias, para além da condução de uma carreira em literatura, espécie de prática de cidadania. Diz ele: “Eu seria uma pessoa pobre se não fosse capaz de produzir histórias, de fazer da minha própria vida uma narrativa que posso emendar, apagar e enfeitar. E eu não sou diferente de ninguém” (Zarur, 2007). Por tudo isto, podemos enxergar Mia Couto inserido no que Edward Said entende como “o papel simbólico especial do escritor como um intelectual testemunhando a experiência de um país ou de uma região e dando a essa experiência uma identidade pública para sempre gravada na agenda discursiva global” (Said *in*: Moraes, 2004: 32).

Sendo assim, restaria como alternativa para o escrito evocar a oralidade, além das características já apontadas – o entrelaçamento de relatos, a situação própria à contação de histórias, a estrutura do depoimento (a partir do caderno, como em *Terra Sonâmbula* [1995], da carta, como em *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* [2003], nas situações em que personagens leem em voz alta) –, também a presença do *narrador benjaminiano*, “aquele que troca suas experiências com o público, transmitindo-lhe uma sabedoria, dando-lhe conselhos” (Figueiredo, 1998: 110), agindo, enfim, como o típico contador de histórias, representante de uma função que atravessou os tempos e de maneira presente em distintas culturas.

Está claro que, como intenção, esta discursividade que ultrapassa as fronteiras da página, das descrições dos costumes, da recuperação dos valores e da tradição, esta narrativização, se não o faz de maneira exclusiva, também exerce papel importante para a afirmação histórica da nação moçambicana diante do modo de ação e dos valores europeus. Veremos mais à frente como a revelação das paisagens ocultas de Moçambique fixa esse propósito na obra.

Para dar seguimento à apresentação do autor em questão, cabe-nos continuar no caminho da observação das principais marcas distintivas em suas criações, para então ajustar o foco e voltar nossas lentes aos questionamentos da tese.

Poesia, Humor e Ironia

Grande conhecedora da obra de Mia Couto, a professora Carmen Lúcia Tindó Secco afirma: “Suas narrativas, apesar da preocupação evidente em apreender a oralidade e as tradições moçambicanas, se constituem, na verdade, como prosa poética, na medida em que a ludicidade do fazer literário se impõe como um desafio permanente” (Secco, 1998: 160). No capítulo 3, abordaremos mais detidamente a questão do lúdico, no sentido de “jogo”, mencionada pela professora. Cabe, aqui, evidenciar a opção deste autor por uma escrita impregnada de poesia, lírica em grande parte, mas raramente presente na forma do verso. Em sua trajetória, apenas dois títulos reúnem poemas: *Raiz de Orvalho* (Couto, 1983), livro de estreia, e *Raiz de Orvalho e outros poemas* (Couto, 1999), volume anterior reformulado, só que com acréscimos e supressões. No entanto, são numerosos os momentos de sua obra em prosa nos quais se percebe a poesia surgir em meio a metáforas, na construção de cenas simbolicamente emocionantes e em cuja escrita o leitor encontra os sentidos ampliados, a ambiguidade e, imprescindível nesta questão, um forte apelo à sensibilidade. Ela também é recorrente em escolhas onomásticas, na sua utilização proverbial – Luiz Costa Lima chamaria a atenção para o uso poético que Guimarães Rosa (escritor com forte influência na gênese criativa de Mia Couto, como veremos à frente) faz de provérbios e frases feitas “para associar ideias paradoxalmente não convencionais” (*apud* Cury & Fonseca, 2008: 67) – muito visível nas epígrafes dos capítulos e dos próprios romances e, até mesmo, nos enredos de seus livros.

Há poesia no relato que a mãe do narrador de *O Último Voo do Flamingo* empreende e, com matriz mítica, explica o título do livro. É matéria poética não apenas a circunstância que dá origem à cena, mas as expressões e imagens que ela evoca. A narrativa dá conta de um tempo que não havia a noite, sendo sempre dia. Naquele momento, o pássaro resolve empreender a sua última jornada para um “sítio onde não há nenhum lugar”. O avestruz tenta demovê-lo da ideia, lembrando que em sua condição terrestre carrega “as asas como duas saudades” e, no entanto, “só pisa felicidades”. Sem sucesso, o relato da contadora de histórias prossegue:

Então, o flamingo se lançou, arco e flecha se crisparam em seu corpo. E ei-lo, eleito, elegante, se despindo do peso. Assim, visto em voo, dir-se-ia que o céu se vertebrara e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho. (...) Mais um bater de plumas e, de repente, a todos pareceu que o horizonte se vermelhava. Transitava de azul para tons escuros, roxos, líliáceos. Tudo se passando como se um incêndio. Nascia, assim, o primeiro poente. Quando o flamingo se extinguiu, a noite se estreou naquela terra (Couto, 2005a: 114-5).

Não é certo afirmar que toda narrativa mítica é também lírica ou poética, por metafórica que seja – “não é só de metáforas, comparações e adjetivos que se faz poesia”, como acusa o professor Donald Schüler, após revelar sua posição nesta questão: “Importa lembrar que o romance é poesia. Empregamos poesia aqui em sentido amplo, poesia como arte literária” (Schüler, 2000: 12-3). Mas, ao observar o trecho, encontraremos os recursos que levam parte considerável da crítica a entender a obra miacoutiana por esse viés, qual seja o de uma prosa que prevê a desestabilização da linearidade semântica, o emprego muitas vezes surpreendente de formas de expressão que pretendem atingir o íntimo de quem lê, por abrigar novos sentidos às palavras que estão a serviço de um enredo. Schüler toma a obra de Machado de Assis para retomar este ponto de vista em torno do tema: “Poesia é a sistemática desarticulação da racionalidade opressora, da prosa bem comportada a serviço da ideologia dominante. O que Machado escreve nos seus melhores momentos tem permanentemente o sabor dos textos que se leem pela primeira vez. E isto é poesia” (Schüler, 2000: 14).

A imagem do flamingo a anunciar o primeiro poente, no romance, remete a uma série de outros significados que, camadas semânticas abaixo, nos permitiriam compreendê-la como matéria poética. Mas também não podem nos escapar os modos da escrita de Mia Couto em sua exploração das semelhanças (eufônicas, no caso) nos termos da frase “ei-lo, eleito, elegante”, em clara provocação da capacidade do leitor quanto à percepção do que é concreto, em palavras, e sensível, em sentidos, na junção da locução, da condição e do adjetivo. Há ainda a imagem intensamente lírica da nuvem com “alma de passarinho” e do “céu vertebrado”, em oposição simbólica de conferir sentimento ao que é inanimado e forma ao que é intangível. Os exemplos do trecho estão em toda a obra, em exercício bem mais plural e constante.

Se esta é uma característica relativamente fácil de apontar, devemos então avançar na compreensão sobre aonde a leitura de Mia Couto pode nos levar, impulsionados por esses ventos poéticos. José Francisco Costa, por exemplo, insere o nome do escritor entre o dos poetas que “forjam a consciência do que é ser moçambicano no contexto, primeiro, da África e, depois, do mundo” (Costa, 2007). É sabido (e voltaremos ao tema), Mia dirige a sua

produção literária muito mais ao público de outros países do que ao seu próprio. Ainda assim, afirma ser bastante lido em Moçambique. Importa-nos mais a condição potencial do que a local (real), mesmo porque esse movimento de assimilação da matéria literária ou os efeitos que dela podem surgir nem sempre se fazem sentir no curto prazo ou sequer podem ser medidos satisfatoriamente do ponto de vista metodológico. Todavia, cumpre notar que, em função do que já dissemos sobre a oralidade e do que agora vemos em sua construção poética, a ficção miacoutiana se elabora como um verdadeiro projeto de narrativização, partindo da cultura (ou da paisagem cultural, como veremos no capítulo 1), suscetível ao animismo africano e à presença do *sobrenatural* (objeto da investigação no capítulo 2) para, então, ver definidos os seus elementos mais singulares adiante.

De uma forma ou de outra, é importante ter atenção às manifestações que subjazem a poeticidade romanesca de Mia Couto, revelando suas questões mais caras do ponto de vista ideológico. A exemplo do que ocorre a outras nações subjugadas, em um momento, e independentes, noutra momento da história, verificamos que o “paralelismo entre actividade literária, nomeadamente poética, e o compromisso político se repete por todas as colónias, em cada uma a seu jeito” (Apa, Barbeitos & Dáskalos, 2003: 27). Neste caso, para além do emprego regular da poesia com o objetivo de criar esta perspectiva de transgressão, de libertação – ao menos no plano da ficção – das amarras e imposições de classes dominante, em alusão também ao discurso oficial, veremos outro recurso comum às narrativas deste autor: a criação de situações cômicas, muitas delas com o propósito irônico.

É claro, muitas vezes o humor aparecerá na obra, a princípio, descolado de qualquer grande intenção satírica ou num plano muito superficial do jogo que há de se estabelecer entre o texto e o leitor. No romance *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008), por exemplo, diversas situações colocam o personagem Bartolomeu Sozinho como o interlocutor bem-humorado do médico Sidônio Rosa, produzindo pequenas peças de riso que, aparentemente, não remetem às grandes questões por trás da obra. Isto porque, em parte, estão na voz de um homem simples, cujo humor não é nem de longe algo refinado. Procedendo as consultas e o tratamento em casa, o doente provoca: “O senhor diz que beber me faz gota. Sabendo os litros que bebo, Doutor, é preciso muita poesia para falar em gota...” (Couto, 2008: 64-5). A afirmação que brinca com os sentidos da doença do corpo também remete às doenças da alma, a desesperança ou a falta de perspectivas numa terra de quase-indígentes, uma terra doente. A fraqueza do corpo leva sua mulher, Dona Munda, a questionar seu fôlego para apagar as velas de seu bolo de aniversário. Do alto de seus setenta anos, Bartolomeu responde: “Hei-de

apagar. Se não for com sopro é com um peido” (Couto, 2008: 86). A mesma fraqueza do corpo aparece na observação de Sidônio quanto à magreza do paciente, nu à sua frente, ao manejar os testículos: “Cheiram a naftalina. Os meus tomates cheiram a naftalina” (Couto, 2008: 92).

Então, numa primeira observação, o discurso humorístico que ganha a voz do personagem de sobrenome rico simbolicamente (Sozinho) se constrói em torno do escracho e poderia ser lido como algo casual, nada vinculado a outras intenções no romance. Porém, estamos diante de um quadro um tanto mais complexo e que precisa ser observado a certa distância, para não prejudicar a compreensão do todo.

Como nos lembra Umberto Eco, “o cômico (com o seu corolário não necessário nem suficiente, o riso) é da própria natureza” (Eco, 2006: 108), dando origem ao que chama de *homo ludens*, o homem que joga, em sentido bem mais amplo – abordaremos à frente – ao do que é atribuído ao participante de jogos de salão ou simplesmente daquele que se diverte solitariamente. “O cômico e o humorístico são o modo com o qual o homem tenta tornar aceitável a ideia insuportável da própria morte – ou arquitetar a única vingança que lhe é possível contra o destino ou os deuses que o querem mortal” (Eco, 2006: 108). Com isto, e levando em consideração o enredo do romance, que propõe o estado de patologia generalizado na Vila Cacimba que, por sua vez, alude diretamente à situação visível das diferentes endemias africanas e das doenças invisíveis também – trataremos delas a seguir –, descobrimos que o recurso ao humor, como propõe Eco, pode não ser uma opção tão simplista assim, algo casual. Trata-se do meio empregado pelo autor para lidar com a morte, não apenas neste mas em praticamente todos os seus romances, cujos enredos, de maneira mais ou menos explícita em cada caso, recuperam e discutem o tema.

No caso específico das “doenças invisíveis”, Mía Couto é explícito ao apontá-las em intervenções públicas, sob a forma de diferentes metáforas. Uma bem conhecida e de ampla repercussão ocorreu em Maputo, no ano de 2006, com o sugestivo título de “Os Sete Sapatos Sujos”, referindo-se aos sintomas que impedem a nova sociedade moçambicana de avançar, de atingir seus problemas nas causas à busca de soluções satisfatórias. Essas sete doenças “invisíveis” teriam origens e implicações as mais variadas. A primeira trata da culpabilização (dos outros) e da vitimização (própria), face a realidade desigual de seu país; o segundo “sapato sujo” é a “ideia de que o sucesso não nasce do trabalho”; aparecem na lista também a “passividade perante a injustiça” e a “vergonha de ser pobre e o culto das aparências”, entre outras (Couto, 2009: 27-50).

Pois recuperar o ponto de vista do autor nesse *começo de caminho* nos permitirá avaliar melhor não só o quadro em que a comicidade está a serviço de intenções já discutidas – lidar com a morte, mas também atribuir alguma humanidade aos personagens – e, por outro lado, criar algum espaço para a ironia, para a sátira.

Perguntado especificamente sobre se o sobrenatural e o cômico, tão presentes na elaboração de suas obras de ficção, são “escapes ao absurdo da realidade à sua volta”, Couto responde:

O cômico deriva do efeito de surpresa. Esse é o estratagema da anedota, recorrer a um final da pequena história que se localiza no terreno do inesperado, fora da lógica comum. A capacidade de nos surpreendermos (melhor, o gosto no inesperado) é algo que sobrevém da nossa infância. A nossa conversão em adulto, o nosso ajustamento à realidade, sugere a acomodação ao senso comum, àquilo que é rotina e pode, portanto, ser expectável” (Roblés, 2007: 95).

Numa primeira leitura, se pode dizer que a resposta foge da pergunta. Porém, se buscarmos outros elementos para a reflexão, entre os quais estejam inseridos os questionamentos de Mia quanto à condição política de seu país atualmente, quanto aos efeitos da economia global sobre a visão de seu povo em relação à tradição, ao consumo, à ética de modo geral, se considerarmos sua posição ideológica, portanto, aí sim veremos que a fala faz sentido: não é que a literatura de Mia Couto seja produzida com vistas à evasão, em termo já tão discutido pelas teorias da literatura e que, parece, está implícito na pergunta, mas sim que ela se mantenha em estado regular de *proposição*, mexendo com a percepção do leitor e, no caso do leitor moçambicano, provocando-o em sua atitude. Para fazê-lo, será preciso deixar o “senso comum” de lado, inconformar-se com a realidade (ao menos, a realidade tal e qual é desenhada na ficção), resgatar a capacidade de surpreender-se, como indica a resposta. Para que ocorra, opta pelo cômico, pelo humor.

Por vezes, o recurso surge não nas situações da narrativa miacoutiana mas na própria constituição incomum de certos indivíduos, como dá a entender Pires Laranjeira: “O humor é conseguido com seriedade, porque nunca sabemos onde acaba a cosmologia ou a filosofia das personagens e começa a caricatura que o autor pretende” (*apud* Secco *in*: Salgado e Sepúlveda, 2006: 293). Veremos adiante que vários destes tipos humanos à obra de Mia Couto nos farão esboçar sorrisos, em grande parte graças à forma patética como se portam, sem qualquer pudor de revelar sua baixa moral ou sua ganância. Dois desses tipos são recorrentes na obra: os empresários e os integrantes do poder constituído.

Ao destacar suas características, dessa forma, a escrita de Mia Couto se aproxima da sátira, sem consumá-la por completo. Momentaneamente, cabe lembrar que esta estratégia narrativa é deliberada e presente em seu fazer artístico desde sempre. Ainda no início da carreira de escritor, quando havia lançado apenas o livro de contos *Vozes Anoitecidas* (Couto, 1987), Mia Couto declarava seu cuidado ao utilizar os recursos próprios à sátira, procurando fugir ao discurso “explicitamente engajado”. Em entrevista a José Carlos Venâncio, em março de 1989, ele diz:

Bem, se é essa a preocupação, a de referir as instâncias do poder, a crítica social, eu tento fazer com que isso seja através da via do humor, da ironia. Realmente, a literatura militante, o texto panfletário, cansou muito o leitor moçambicano. Eu penso que todos agora tentamos lavar-nos dessa herança (Couto *apud* Venâncio, 1992: 108).

Lembremos, pois, do que tratam esses conceitos. Para empregá-los de maneira adequada, é importante recuperar a noção que, provavelmente, é a mais universalmente aceita para designar a ironia: “algo que ‘diz uma coisa mas significa outra’, como forma de ‘elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar’, e como um modo de ‘zombar e escarnecer’” (Muecke, 1995: 33). Umberto Eco acrescenta que não se trata de dizer “o contrário do verdadeiro, mas o contrário daquilo que se presume que o interlocutor acredita ser verdadeiro. É ironia definir uma pessoa estúpida como muito inteligente, mas somente se o destinatário souber que a pessoa é estúpida”. A perspectiva, nesse caso, é de uma ironia que se apresenta com base na interlocução, tendo por testemunha (destinatário) alguém (por exemplo, um leitor) não sendo, claro, a única forma de estabelecê-la. Mas Eco ainda diz: “Logo a ironia, quando o destinatário não está consciente do *jogo*, torna-se simplesmente uma mentira” (Eco, 2003: 217; grifo nosso).

Muecke abre um leque de opções à acepção do irônico, mas lembra que é Fielding (em 1748) quem primeiro o emprega “como estratégia satírica (...) de inventar ou apresentar uma personagem idiota que defende ineptamente e retrata inconscientemente o ponto de vista que o autor deseja condenar” (Muecke, 1995: 34), redefinindo o conceito de “ironia autotraidora”, provavelmente já existente desde o século XI. E é aqui devemos atentar para a adequação conceitual ao objeto de nosso estudo.

Tudo porque os personagens caricaturais de Mia Couto – e adiante veremos que, a despeito de uma sugestão indireta do trecho em que citamos Pires Laranjeira, eles não primam por uma profundidade psicológica, em sua maioria – são representantes significativos desta estratégia satírica, apegados a itens de valor simbólico relacionados a um status social mas,

por outro lado, fracos em seus princípios, ignorantes de sua condição ridícula, como o exige a construção do irônico.

É o caso do policial Lourenço de Castro, membro da PIDE, organismo político responsável por controlar Moçambique dentro dos preceitos do colonialismo, aplicando as determinações do governo de Portugal. O romance é *Vinte e Zinco* (Couto, 1999) e, como nos demais casos de representantes do poder oficial, sua força está nos atos, não nas palavras e nem tampouco nas atitudes ou em sua moral. No íntimo do personagem, o leitor descobrirá, trata-se de um indivíduo infantil. Carmen Lúcia Secco concorda: “Lourenço, desde o primeiro capítulo, se mostra um ser frágil e inseguro. Os louros, ironicamente, só os traz na semântica do nome, porque sua vida se revela fracassada” (Secco, 1999: 115). O contraste em sua composição é irônico e estabelece o território da sátira. Imagine-se um torturador ao chegar em casa, participando de um ritual para despir-se, lavar-se do sangue das vítimas e, no momento de pegar no sono, solicitar à mãe o brinquedo sem o qual não pode dormir: um cavalinho de madeira. Não há dúvida, a elaboração favorece a ridicularização do personagem e alude à dimensão política de colonizadores que, em sua expressão de poder, guiados por suas certezas e razões históricas, sentem-se, por outro lado, perdidos “no mato africano, lá onde o pé branco nunca assentou” (Couto, 1999: 13).

Não apenas nos personagens, mas também nas situações conseguiremos ver esta intenção satírica. E ao utilizar a ironia como forma de caracterização, teremos o que W.S. Schlegel vê como função redutiva, no interesse de tornar menor a dimensão (não no sentido físico, mas essencial) de um ou vários indivíduos envolvidos por aquelas circunstâncias (*apud* Muecke, 1995: 43). Eles parecerão reduzidos aos olhos do leitor, graças ao artifício criado para lhes impor o ponto de vista irônico, sendo portanto vítimas da ironia.

Em novo exemplo, desta vez tornando a nos valer de menção à obra do *Flamingo*, encontramos a carta que o administrador da Vila de Tizangara, Estêvão Jonas, dirige ao seu superior na capital. A esta altura, no romance, o leitor já conhece o procedimento, tendo visto outras duas cartas e sabendo o bastante sobre o caráter do personagem. Mesmo assim, a construção da cena retomará o humor com intenções irônicas, para diminuir ainda mais a estatura do “oficial”:

Estou a falar: é que, de outra maneira, não se entende como desataram acontecer coisas que ninguém pode acreditar. Por exemplo, a semana passada um burro-macho deu parto a uma criança. Nasceu uma pessoa de pele e pêlo, como eu e a Excelência. Ou perdão, nem vale a pena misturar o seu devido nome como assunto de burros e não-burros. Contudo, aconteceu, assim mesmo, um bebê nasceu de um bicho. E ainda mais estranho: a criança vinha calçada de botas militares. Foi um choque muitíssimo enorme. O jornalista local da rádio, o radiofonista, até queria dar a notícia, mas eu não autorizei. São coisas que dá vergonha em

termos de civilização e da democracia. Para não falar do prestígio das gloriosas forças armadas, ali representadas por botas e desatacadouros. Bem basta o diz-que-diz que nos vem dessa porcaria das explosões (Couto, 2005a: 169).

O trecho termina fazendo menção à cena que abre o romance, quando se dá o fato misterioso que leva soldados das forças de paz da ONU a explodirem, deixando apenas os seus pênis intactos. Mas, vimos, a intensidade irônica da carta está em outra série de acontecimentos, como a ação sobrenatural do animal tido como “menos provido de inteligência”, segundo o saber popular, dar à luz a um militar. A cena fala por si, na representação do que chamamos de “reduzir a dimensão do personagem”. É o que esta circunstância promove, e isto vai se tornando cada vez mais claro à medida que o relato prossegue, levando o administrador a explicitar a comparação do nascido com o seu superior, enfatizando em seguida o seu erro, para depois desculpar-se. Finalmente, a falta de pudor ao promover a censura à notícia se explica com um argumento contextualizado no momento histórico de Moçambique, na espaço temporal no qual se insere o romance. Com o fim da guerra civil, fixada a independência já há mais de duas décadas, o personagem representa a classe que promove um novo tipo de dominação e agudização das desigualdades locais. Veremos à frente, trata-se de um moçambicano que, sob a desculpa de preservar um símbolo nacional como o das forças armadas, é capaz de ferir um princípio maior da democracia, qual seja o da liberdade de expressão.

A convocação à ferramenta irônica para aproximar a sua escrita do território da sátira não chega a tornar a obra, toda ela, satírica. Em vez disso, existem momentos nos quais enxergamos essa intenção mais ou menos clara. Parte desse entendimento advém de pesquisa anterior a esta tese, quando investigamos o “tamanho na literatura”, em dissertação de mestrado apresentada a esta mesma universidade (Benevides, 2004). Naquela oportunidade, tendo como um dos objetos do estudo o livro *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, concluímos que, para fixar o efeito satírico a partir da função irônica, se requer do leitor o conhecimento prévio de uma realidade que é satirizada na obra literária. Assim, se não há correspondência entre uma ou várias circunstâncias do real com a obra cuja proposta é a sátira, então ela não chega a se concluir.

E nesse sentido a intenção satírica é melhor correspondida se contemplarmos o fato de que o autor insistentemente se posiciona em ocasiões públicas com o propósito de abordar a realidade não só de seu país, mas de seu continente como um todo, procurando ampliar a visão sobre a interação política com as nações ditas “desenvolvidas”, concedendo entrevistas

a jornais e proferindo discursos em universidades no mundo todo. Há, nesse caso, um ganho no que diz respeito aos significados que podem ser atribuídos na leitura de seus romances, quando o leitor não-moçambicano, não-africano tem acesso a esses outros pontos de vista de Mia Couto.

Podemos avançar e, a partir do que já foi exposto até aqui, levantar algumas questões à busca de compreender melhor as estratégias de Mia Couto em sua composição literária.

Caminhos da Investigação

Quando falamos de Mia Couto, quase sempre é preciso definir a qual Mia Couto nos referimos. A biografia apresenta-o em diferentes funções, ao longo do tempo. “Foi jornalista, é biólogo e *está* escritor” – tem sido assim sua própria maneira de tratar o exercício profissional. A estreia se deu com poemas, mas logo vieram os contos (sete volumes, publicados não em sequência), uma novela (*Mar me quer*, 2000), oito romances, dois livros de ensaios (*Pensatempos*, 2005; e *E se Obama Fosse Africano? E outras Interinvenções*, 2009), adaptações e peças para o teatro (entre elas, *Chovem Amores na Rua do Matador*, escrita em parceria com o angolano José Eduardo Agualusa), um livro infantil (*O Gato e o Escuro*, 2001). Do ponto de vista político, esteve ligado à Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) no tempo da Independência, depois distanciando-se de qualquer movimento que tivesse chegado próximo ao poder, mas mantendo sempre um olhar atento às ações governamentais. Mia Couto também se tornou uma voz destacada na crítica ao neoliberalismo que, consoante ao fenômeno da globalização, interferiu negativamente nos modos econômicos e culturais de diversos países e de maneira muito desigual em âmbito mundial. Sem propriamente marcar posição contrária às práticas econômicas dos estados democráticos, veremos, Mia Couto sempre esteve mais ligado ao discurso em prol do desenvolvimento humano a partir de premissas que, contemplando a questão econômica, também dessem lugar destacado à cultura, à saúde, à educação.

Com perfil tão multifacetado e obra tão diversa em termos de gênero, seria fundamental definir para este estudo uma abordagem que respeitasse as nuances de cada uma dessas criações e das ideias do autor, sem, no entanto, perder de vista as possíveis relações temáticas, estilísticas, nas estratégias discursivas de sua obra. Abandonamos, portanto, a perspectiva inicial de uma tese sobre a obra completa produzida até o final de 2008, mantendo

o desejo de, em certas situações, recorrer aos escritos não contemplados no *corpus* da tese, quando fosse imperioso promover esses confrontos na análise.

Assim, no novo recorte à obra, após o exame de qualificação, optamos por investigar apenas os romances escritos e publicados por Mia Couto até o final de 2008. São eles²: *Terra Sonâmbula* (Couto, 1992), *A Varanda do Frangipani* (Couto, 1996), *Vinte e Zinco* (Couto, 1999), *O Último Voo do Flamingo* (Couto, 2000), *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (Couto, 2002), *O Outro Pé da Sereia* (Couto, 2006) e *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (Couto, 2008), não sendo possível incluir entre eles o romance lançado em 2009, *Antes do Nascer do Mundo* (publicado em outros países sob o sugestivo título de *Jesusalém*).

Em princípio, mesmo este recorte poderia parecer demasiado amplo para uma investigação deste porte, considerando a variedade de questões que seriam naturalmente levantadas a partir da realidade de cada título, não fosse algo que salta aos olhos numa leitura mais cuidadosa destas obras: são numerosos os traços comuns entre elas.

À primeira vista, o leitor de Mia Couto tem a sensação de familiaridade entre personagens de enredos distintos, tramas que parecem se completar intertextualmente, ecos temáticos de uma narrativa que se fazem ouvir na outra. O próprio Mia, em mais de uma oportunidade, declarou estar “sempre escrevendo o mesmo livro”, perguntado sobre as hipotéticas “repetições” presentes em sua obra. Nem uma coisa e nem outra nos parecem corretas. Não há simples repetições e nem tampouco se pode reduzir a dimensão desses romances a uma meia dúzia de similitudes. Todavia, é importante observar que, havendo pontos de contato, torna-se muito adequado o estudo dos romances em conjunto, à busca de destacar não apenas o resultado de uma análise pontual de uma obra de arte, mas chamar a atenção dos interessados no tema para a produção de uma obra maior, fruto das conexões que vão surgindo e ressignificando-se a cada novo escrito, a cada nova publicação.

Por vezes, será custoso abrir mão da menção a certos contos, se em vários momentos de sua escrita no gênero romanesco temos a percepção de que as partes ou capítulos de sua composição funcionariam quase que independentemente – discutiremos melhor isso, à frente – e, na contramão, esses mesmos contos mencionados deixam no ar uma aspiração ao desenvolvimento ficcional sob a forma do romance, evocando tópicos frequentes em seus maiores enredos.

² As datas entre parênteses indicam o ano da primeira publicação destes romances. Ao longo dos capítulos, entretanto, utilizaremos a notação bibliográfica correspondente ao ano de cada uma das edições utilizadas nesta tese, que nem sempre corresponde à da primeira publicação – especialmente no caso das publicações brasileiras.

Mas se este estudo se detém, preferencialmente, nos romances do moçambicano, então cabe recuperar um questionamento produzido pelo escritor sulafricano John Maxwell Coetzee e adaptá-lo à realidade da obra estudada. Ele pergunta: “Será que nós, na África, tínhamos um romance antes de nossos amigos colonizadores aparecerem na nossa porta?” (*apud* Cury & Fonseca, 2008: 11). Não é bem que esta dúvida seja nova ou que já não tenha sido satisfatoriamente respondida pelos estudos literários voltados à produção daquele continente. Partindo da noção de que o romance nasce na Europa e, como ocorre em relação a outros produtos de expressão cultural, no movimento de expansão colonial, de que ele chega ao conhecimento das novas sociedades nos países subjugados, a pergunta leva a outras, adaptáveis por sua vez à realidade de qualquer país: quando e como há um romance genuinamente africano e para quem ele é escrito? É, na verdade, o mesmo questionamento que a crítica literária brasileira formulou ao longo do século XIX em torno de uma ficção completamente desligada das influências europeias. Não temos a pretensão de respondê-la. Todavia, considerando-a, qualquer reflexão em torno dos romances de um escritor como Mia Couto deixará no ar a dúvida: qual é a contribuição deste autor para a construção do gênero romanesco em seu país?

Nesse caso, mais modestamente, se não é possível apontar soluções completas, ao menos cabe levantar boas hipóteses. As nossas: sua principal contribuição passa por uma construção narrativa em que se privilegia a revelação da paisagem cultural moçambicana, por trás dos enredos de seus romances – e então veremos as tramas e personagens, refletindo todo o encanto do autor pela elaboração da história, mas também a serviço de uma proposta, qual seja, “dizer Moçambique a si e ao mundo”; ao fazê-lo, nem por isso, a obra está reduzida a um projeto político ou sociológico, sendo ela elaborada com o propósito da narrativa estética, aquela que propõe ao leitor um jogo de desvendamento dos sentidos por trás de suas cenas; e, finalmente, de que existem elementos recorrentes nesses romances que funcionam como marcas, como peças do jogo, todos eles constituídos deliberadamente, permitindo a produção de sentido em níveis variados, segundo a habilidade e o conhecimento de cada leitor.

Temos também que considerar um fator distintivo da obra, que resulta num outro horizonte de perspectivas e enganos: a presença do elemento sobrenatural nas histórias de Mia Couto desloca, muitas vezes, o exercício da crítica para discussões um tanto estereis quanto às denominações de gênero cabíveis, permitindo muito pouco à compreensão do que significam em sua diégese. Nesse prisma, vamos enveredar pelos conceitos que ajudam a delimitar essas classificações mais para contribuir com a leitura dos romances e desmitificar os rótulos

comumente atribuídos a este autor, do que propriamente fixar o território ao qual ele deve “pertencer”.

Por fim, da condição de autor cujo exercício é o do “contrabandista de sentidos” (palavras dele), entre territórios como o da biologia – a qual exerce regularmente – e da literatura, veremos também que lugar têm as dicotomias na obra miacoutiana. Toda ela é atravessada pela justaposição bipolar entre a morte e a vida, entre o material e o espiritual, entre a visão e a cegueira, entre a tradição e a modernidade, entre o rural e o urbano, entre o oral e o escrito, além de muitas outras. As pistas vão aparecer aos poucos, ao longo desta investigação. Cabe observar em que medida elas metaforizam seu próprio ponto de vista, como indivíduo inserido no espaço moçambicano – primeira de nossas questões, já no capítulo 1. Mas, não sem antes recuperar uma de suas provocações, que aparecerá melhor contextualizada adiante:

A Biologia é para mim uma indisciplina científica, um modo de estar mais próximo das perguntas que das respostas. Acredito na ciência, sim, mas apenas como um dos caminhos do saber. Existem outros caminhos e quero estar disponível para percorrer” (Couto, 2009: 53).

Tomemos rumo, pois.

1 – MOÇAMBIQUE: DIMENSÕES OCULTAS DA PAISAGEM

“O menino e o velho, que vivem dentro do ônibus queimado e vão lendo um caderno de um sobrevivente, notam que, cada vez que leem, a paisagem mudou em volta. É o sonho que faz mover a estrada. Num país em que a estrada tinha morrido” (Couto, 16/06/2007).

No começo de uma investigação mais aprofundada sobre os romances de Mia Couto, estamos diante de algo que parece ser um ponto de partida para tudo em sua vida, não apenas para sua existência como criador de histórias mas sobremaneira para sua atuação como homem dedicado a causas as mais variadas: a política, a humana, a africana, a ecológica, entre tantas. Esta tópica poderia ser descrita de maneira relativamente resumida como o “espaço moçambicano”, incluindo no conceito as diferentes formas de expressão *natural* que vão se apresentando em seus escritos e em sua fala nos eventos públicos para os quais é convidado. Seria cabível acrescentar também que estes espaços se determinam tanto quanto pelos modos e meios com que aspectos geopolíticos e culturais de seu país surgem a todo momento como pelas marcas em sua obra. Afinal, não se pode esquecer que os cenários escolhidos por Mia Couto para ambientar as tramas são, todos eles, em Moçambique.

Sabe-se que “o romancista fornece sempre um mínimo de indicações ‘geográficas’, sejam elas simples pontos de referência para lançar a imaginação do leitor ou explorações metódicas do lugar” (Bourneuf & Ouellet, 1976: 130). Em *Terra Sonâmbula* (Couto, 1992), a viagem de Tuahir e Muidinga transcorre pelas estradas do país e, ainda que não nominadas, é a sua nação assolada pela guerra que se delineia como pano de fundo. *A Varanda do Frangipani* (Couto, 1996) tem como cenário a Fortaleza de São Nicolau, na costa africana. *Vinte e Zinco* (Couto, 1999) se passa na Vila de Moebase, “em pleno mato africano, lá onde o pé de branco nunca assentou” (Couto, 1999: 13), e *O Último Voo do Flamingo* (Couto, 2000) na Vila de Tizangara. *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (Couto, 2002) tem lugar na ilha de Luar-do-Chão, localidade moçambicana imaginária “que parece ter sido inspirada na ilha de Inhaca” (Feitosa, 2008: 2). E se parte da narrativa de *O Outro Pé da Sereia* (Couto, 2006) ocorre na viagem marítima da Índia à África, nos trechos que se passam em 1560, não se pode negar que o enredo converge para os acontecimentos ambientados entre Antigamente e Vila Longe, localidades que podem nem existir precisamente no mapa moçambicano mas são tidas como tal, na diégese do romance. Completa a lista de espaços

moçambicanos e cenários miacoutianos a Vila Cacimba, de *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (Couto, 2008).

A exemplo do que ocorre a tantos escritores, a escolha pelo seu lugar de origem como ambiente não implica uma redução do caráter universal desta literatura, e ainda pode representar muito se considerarmos que outros significados estão relacionados àquela informação. Como lembra o professor Donaldo Schüller, “importa que o espaço se faça textual. Isso acontece quando nomes de lugares e de objetos se desprendem dos referentes e se constituem significantes no universo romanesco” (Schüller, 2000: 71). Esta menção ao “desprender-se” só pode ocorrer, claro, no plano da recepção, quando consideramos a posição do leitor e os recursos empregados pelo escritor para tornar possível tal ocorrência.

Assim sendo, é importante lembrar que parte significativa dos pesquisadores dedicados ao estudo das literaturas africanas, especialmente interessados pela obra de Mia Couto, veem-no como escritor cujos livros são muito mais voltados ao leitor não-africano que propriamente ao seu conterrâneo, o que não chega a ser critério de restrição. É verdade que seus títulos são conhecidos na África e, particularmente, em seu país – assim o afirmou em evento para o qual foi o autor homenageado³: “Meus livros funcionam em Moçambique. Vou a escolas, converso com jovens”. Mesmo assim, é na recorrência ou na insistência com que a paisagem moçambicana surge por trás dos atos de seus personagens, chegando a assumir algum protagonismo em certos momentos, e não apenas no plano da descrição física ou na semântica de uma escrita vinculada a propósitos nacionalistas – depois discutiremos isto –, ou mesmo no papel que esta paisagem exerça na reelaboração da identidade moçambicana, que nos baseamos para afirmar sem muito receio também haver neste projeto literário o desejo de “dizer Moçambique ao resto do mundo”.

Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury sugerem que este posicionamento em relação ao leitor se observa a partir da “necessidade de explicar e situar o lugar da literatura numa sociedade, como outras do chamado Terceiro Mundo com alto índice de analfabetismo” (Cury & Fonseca, 2008: 23), enxergando aí um motivo para que a leitura de suas obras seja potencialmente maior nos países de tradição letrada. É sabido que as autoras partem deste ponto para investigar a problemática da língua, expressa na situação de ser ele um escritor moçambicano que utiliza o idioma do colonizador para, desconstruindo-o, recriando-o em novos termos, impregnando-o de oralidade característica local, promover o encontro com formas essenciais na afirmação cultural moçambicana. Trocando em miúdos, as

³ Festival de Teatro da Língua Portuguesa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, em 03/07/2009.

“brincadeiras” de Mia Couto a partir da língua do colonizador reafirmariam, paradoxalmente, características do país colonizado.

Mas não devemos nos deter nessa questão, por agora, já que o nosso propósito é compreender o papel da paisagem em seus romances. Seria mais rentável à pesquisa enveredar pela discussão em torno da constituição desses espaços ficcionais e de como Mia Couto procura torná-los compreensíveis ao leitor não familiarizado com os elementos culturais e com a lógica própria de funcionamento da sociedade africana. Um aspecto essencial para esta discussão é a consideração sobre a função do viajante ou do estrangeiro em seus romances.

Em abril de 2006, o escritor foi convidado a falar no congresso literário *Literatura de Viagem*, que ocorreu em Matosinhos, Portugal. Ele compôs a mesa “Porque viajamos quando poderíamos ficar parados”, publicando depois sua intervenção oral sob o título “O Incendiador de Caminhos” (Couto, 2009). O relato dá conta de um fenômeno regular na cultura moçambicana, especialmente no âmbito rural, que leva os homens a visitarem vizinhos e familiares distantes, passando meses fora de casa e percorrendo longas distâncias. Em sua jornada, eles vão ateando fogo ao capim de seus destinos com o múltiplo propósito de afastar predadores, como cobras, e de marcar seu mapa de retorno, entre outros. Mia Couto parte dessa situação para explicar uma condição histórica de sua gente: o modo nômade, que deu origem ao hábito descrito, teve origem provavelmente na necessidade de sair à caça, para garantir a subsistência. Desta condição, segundo ele, surge uma maneira muito peculiar de lidar com os lugares: “A caça não se resume ao acto de emboscada e captura. Implica ler sinais da paisagem, escutar silêncios, dominar linguagens e partilhar códigos” (Couto, 2009: 76). É no estratagema do caçador à busca de uma relação com o habitat de sua presa que o autor vê surgir (ou ressurgir) a tão admirada característica humana da inventiva, justamente porque o lidar com a paisagem nova impõe ao indivíduo a “surpresa”, o “jogo do faz-de-conta”, para usar suas próprias palavras. Ele completa: “Durante milênios, apurámos uma cultura de exploração do ambiente, uma relação inquisitiva com o espaço. Durante milénios, a nossa casa foi um mundo sem moradia” (Couto, 2009: 77).

Remetendo-se ao passado dos seres humanos, e não apenas o do povo de sua terra, o escritor vê os primeiros sinais do abandono desta tradição errante quando surge o meio de produção agrícola, como forma de prover com alimentos quem antes via-se obrigado a caçar. Sem muitas certezas manifestas sobre essa conjuntura histórica, a hipótese de Mia Couto o alinha com o pensamento de que, mesmo quando o homem fixou raízes, demarcou territórios,

produziu mapas, concebeu propriedades e distinções entre o lugar de pertencimento e o lugar de estranhamento, ele nunca parou de viajar, ao menos interiormente: “hoje todos os lugares começam por ser nomes, lendas, mitos, narrativas. Não existe geografia que nos seja exterior. Os lugares – por mais que nos sejam desconhecidos – já nos chegam vestidos com as nossas projeções imaginárias” (Couto, 2009: 78). Este depoimento será importante para discutir as maneiras como se revelam as paisagens ocultas de Moçambique em seus romances.

Isto porque, em todos eles, veremos alguma circunstância envolvendo a paisagem em estado de descoberta por parte do protagonista errante ou estrangeiro, ou ainda apresentado como alguém “de fora” do contexto que dá sentido à trama. Se levarmos em conta o fato de serem todos esses cenários a terra natal do escritor, e também a proposta de atingir, sobremaneira, o leitor não familiarizado com aqueles ambientes, então podemos imaginar, ao menos hipoteticamente, a criação do parentesco entre uns e outros, leitores e personagens. Vejamos em que perspectiva isto se dá, nos romances.

Em *Terra Sonâmbula* (Couto, 1995), os relatos da viagem à qual se lançam os personagens Muidinga e Tuahir são entrecortados pelas leituras dos cadernos de Kindzu. Uma história e outra estão definitivamente entrelaçadas, tendo a devastação ocasionada pela guerra um papel central, um papel impulsionador das ações dos três personagens. É o conflito armado e o estado de miséria generalizada que tendem a aniquilar os seus sonhos, suas possibilidades. O deslocamento parece ser a única tentativa de restabelecer a esperança.

Mas Kindzu se questiona: “O melhor, então, seria fugir? Contudo para onde? Não havia sítio para onde escapar. A guerra se espalhara por todo o país” (Couto, 1995: 36). A agonia do rapaz é metaforicamente representada pelas visões de seu falecido pai, a atormentá-lo. Eis a primeira de suas buscas: um meio de não sofrer com espíritos, um lugar de sossego. Ela leva-o a procurar um adivinho, que o corrige: “O problema não é o lugar, mas o caminho” (Couto, 1995: 36). O *nganga* continua:

– Por isso eu digo: não é o destino que conta mas o caminho.

Que ele falava de uma viagem cujo único destino era o desejo de partir novamente. Essa viagem, porém, teria que seguir o respeito de seu conselho: eu deveria ir pelo mar, caminhar no último lábio da terra, onde a água faz sede e a areia não guarda nenhuma pegada. Eu que levasse o amuleto dos viajeiros e o guardasse em velha casca do fruto ncuácuá. E procurasse os confins onde os homens não ameaham nenhuma lembrança. Para me livrar de ser seguido por meu pai eu não poderia deixar sinais do meu percurso. Minha passagem se faria igual aos pássaros atravessando os poentes (Couto, 1995: 37).

Os sentidos comumente atribuídos ao ato de viajar são numerosos. Aqui neste trecho, o trajeto significa a solução para o restabelecimento da condição humana, já que desligar-se do espírito de seu pai é algo associado também ao fato de deixar a guerra para trás. Ambos representam a morte, a mesma que depende de pegadas para segui-lo. E, de outro modo, no plano mais ligado à leitura do romance, reforça-se a ideia de que a compreensão desta paisagem de guerra não é cabível segundo esquemas já conhecidos pelo leitor europeu ou americano. Não se trata de um conflito meramente descritível à luz do conhecimento das causas políticas, da contabilização dos danos patrimoniais, das perdas humanas. Há toda uma dimensão simbólica, característica, que só pode ser alcançada por completo se o leitor aceitar, ao menos provisoriamente, esse conjunto de elementos mito-poéticos que estão delineados em torno da errância e da crença espiritual. Será ele próprio, leitor, algo como o viajante Kindzu à busca de novos caminhos para o seu entendimento sobre a paisagem africana. Esta noção deve estar em acordo com os conceitos propostos pela pesquisadora Rejane Vecchia da Silva, ao afirmar que “Moçambique não é apenas a área geográfica, espaço que suscita o desejo de fuga; é, sobretudo, a recriação de um espaço humano, existencial, que coloca em conflito personagens que se deslocam por causa da guerra” (Silva, 2000: 127), em referência ao romance *Terra Sonâmbula*.

Outro espírito e outro “estrangeiro” aparecem no papel principal de *A Varanda do Frangipani*, e no mesmo corpo. O *xipoco* (tipo de fantasma) de Ermelindo Mucanga é o narrador. Ele se aloja em algum lugar da alma do Inspetor Izidine Naíta, quando este último vai à Ilha de São Nicolau investigar um crime. Não se trata de um tormento, como no caso de Kindzu, e sim uma oportunidade: acompanhar o desenrolar de um inquérito e encontrar um meio de “remorrer”, dar fim à sua existência de fantasma que vagueia entre vivos, próximo à árvore que dá título ao livro.

Ermelindo é avisado de que viverá seis dias dentro do Inspetor Naíta. Sem interferir em suas atitudes, esse narrador tem meios de dizer quem é o protagonista. “Ele estudara na Europa, regressara a Moçambique anos depois da Independência. Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de um povo” (Couto, 2007: 41-2). E eis que estamos novamente diante do “recém-chegado”, do estrangeiro que não o é por nascimento mas por “desvivência”. Izidine Naíta já não é moçambicano, ao menos não culturalmente. Para tornar tudo mais claro, ele manifesta desdém pela cultura local, quando lhe dizem que é possível escutar as vozes dos mortos, pela manhã, junto à rebentação, na costa da ilha. Noutro trecho, já mencionado na introdução, o diálogo

com a enfermeira Marta Gimo renova esse posicionamento: ela diz que “estão matando o antigamente” e ele responde que aquilo lhe parece “filosofia”, no sentido de matéria abstrata, inatingível para um “simples polícia” (Couto, 2007: 57). À frente, ele a acusa de atrapalhar a investigação, induzindo os velhos a relatos fantasiosos, disparatados. A resposta é nova acusação: “Você é que não fala a língua deles (...). (Eles) falam outra língua, outro português” (Couto, 2007: 73). E finalmente o velho Nhonhoso confirma as palavras da moça: “Nós não lhe confiamos, inspector. (...) Você não é bom nem mau. Você simplesmente inexistente” (Couto, 2007: 95).

É falsa a suposição de que esta opção por criar protagonistas avessos à paisagem moçambicana os torna iguais em sua composição e humanidade. Sendo significativos os pontos de convergência, devemos destacar que estes *viajantes* em constante estranhamento em relação ao espaço africano apresentam suas distinções, especialmente quando investidos de alguma autoridade formal, caso de Izidine. Veremos outros “estrangeiros” que, confrontados pelos elementos ocultos da paisagem cultural dos romances, serão obrigados a abandonar momentaneamente seus registros de valor, questionando suas certezas acerca de como têm curso os fenômenos diante dos quais se encontram a todo momento nesses enredos. É uma dinâmica que requer a reavaliação regular, como propõem Sônia Corrêa e Eduardo Homem. Os dois pesquisadores viveram situação semelhante, na investigação que empreenderam no país de Mia Couto, nos meses seguintes à Independência, para escrever o livro *Moçambique, Primeiras Machambas*:

Em Lourenço Marques, descobrindo a Revolução Moçambicana, muito tivemos de reaprender sobre as contradições do Terceiro Mundo. Teríamos que refazer os caminhos tortuosos do aprendizado por análise e analogia, *comuns a todas as viagens* [grifo nosso], mas que se tornam difíceis quando se pretende escrever sobre elas. Ser estrangeiro é uma coisa que se aprende. Aprendizado que implica uma sistematização constante de comparações: entre o conhecido e o novo, entre o que se vê e o que se imaginou. É um movimento contínuo e criativo que na maioria das vezes põe em evidência os problemas da teoria e da prática, as discrepâncias entre o real e o imaginário (Corrêa & Homem, 1977: 165).

Assim, temos uma série de protagonistas em posição parecida, carecendo do mesmo aprendizado de quem chega em viagem a um determinado lugar, a fim de desvendar o que lhe é típico, como se dão eventuais interferências do ambiente nos acontecimentos. Qual antropólogo – e, à frente veremos, qual geógrafo cultural –, é esse ponto de vista “estrangeiro” que é testado em sua capacidade analítica.

As circunstâncias, como se sabe, envolvem confrontos culturais, mas as paisagens ocultas de Moçambique vão além de uma descrição de costumes. E são elas que ajudam a dimensionar a todo instante quem são esses indivíduos cujos propósitos aparecem em posição destacada na trama. Em *Vinte e Zinco*, por exemplo, vemos um outro policial, este branco de origem portuguesa em novo exercício de autoridade, com folha de serviço marcada pela tortura como forma de opressão política, perpetuando as calamidades do regime colonialista, às vésperas da Independência. Lourenço de Castro carrega a culpa de ter assistido a morte do pai, sem nada fazer para impedi-la. Tomando-lhe o lugar como inspetor da PIDE (a Polícia Política de Portugal), sua atuação é marcada por características semelhantes às já descritas: é o estrangeiro que vive em Moçambique e pretende garantir o jugo português, produzindo imposições de todas as espécies. Assassino contumaz, ele é questionado pela tia, Irene: “Pensas que tens o poder de matar? Pois esta gente, os pretos como tu lhes chamas, tem poderes que desconheces. Esses que mataste ainda estão por aqui, deste lado da vida” (Couto, 1999: 25). A paisagem envolta nas crenças locais vai se revelando quando, a despeito de não aceitá-las por completo, o protagonista considera sua existência: “Isto só pode ser feitiço da pretalhada” (Couto, 1999: 17). A especialista Carmen Lúcia Tindó Secco reafirma este ponto de vista: “Lourenço de Castro (...) era subjugado por temores que o faziam oscilar entre a repulsa e a aceitação do animismo africano, entre a rejeição dos rituais mágicos dos negros e a ameaça de seus feitiços” (Secco, 1999: 117).

Para compor adequadamente esse espaço moçambicano, portanto, é preciso considerar quem o integra: o próprio povo de Moçambique. Os exemplos até aqui já demonstraram claramente um aspecto, entre outros, pelo qual se pode dimensionar a participação desse povo na ambientação dos romances. Estamos falando sobre as crenças, a religiosidade que interfere em praticamente todas as decisões dos indivíduos inseridos naquele sistema de pensamento. Porém, o termo *paisagem* também remete invariavelmente à dimensão física, do que pode ser tangível, do *lugar* propriamente dito.

Não como o pesquisador da história, o etnólogo ou o antropólogo, o escritor define o lugar de sua escrita como quem marca uma posição, procurando utilizar essa escolha de muitas maneiras possíveis. Bourneuf e Ouellet afirmam que “o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra” (Bourneuf & Ouellet, 1976: 131).

Seria um exagero afirmar que é isto o que ocorre nos romances de Mia Couto, se considerarmos outras características fundamentais da obra como as reinvenções linguísticas, o

engajamento na defesa de valores culturais de seu país e de seu continente em relação à penetração de outros valores (europeus ou norteamericanos, sobretudo), a denúncia da corrupção, o resgate da humanidade perdida ao longo das guerras, o sonho, a utopia. Mas aqueles especialistas ainda vão mais longe: “A revelação das personagens pelo meio ambiente é uma concepção presente em muitos romances importantes do século XIX” (Bourneuf & Ouellet, 1976: 151). Assumindo que não se trata de um conceito restrito à literatura daquele século, mas algo relativamente recorrente em termos atemporais, poderíamos encontrar uma série de ocorrências na obra analisada que confirmariam esse propósito, qual seja também permitir uma leitura profunda dos seres humanos inseridos na trama, observando o modo como se dão suas interações com o espaço.

O médico português Sidónio Rosa que protagoniza *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (Couto, 2008) é um bom exemplo disto. Há, como em outros personagens centrais de Mia Couto, a manifestação um tanto contraditória do estrangeiro que carrega suas certezas, com base em outra experiência cultural, mas que, por outro lado, se confronta com os elementos de um ambiente à primeira vista impenetrável, produzindo o efeito de uma fragilidade. Sua visão é, inicialmente, sempre restrita. Ao longo de sua “jornada”, a interação com a paisagem contrapõe a segurança do europeu e uma lógica muito plural em termos de significado, o que torna tudo incerto aos seus olhos.

Ele segue seu paciente (Bartolomeu Sozinho) por caminhos até então desconhecidos no lugarejo de Vila Cacimba. O narrador evidencia sua ignorância, ao transitar por aquele espaço: “Nem o médico suspeita o quanto ele está pisando em territórios sagrados, devassando intimidades familiares” (Couto, 2008: 116). Está claro, a referência é ao modo de vida das pessoas, permitindo supor que este relato há de revelar nova perspectiva ao leitor, sobre o continente, e ao personagem, sobre ele mesmo. “À medida que se afasta dos recantos que ele tão bem conhece, Sidónio vai-se perdendo em labirínticas paisagens. As ruínas se convertem em tortuosos atalhos, as pessoas deixam de falar o português”. A percepção de um indivíduo indefeso está ligada à falta de familiaridade em relação ao local mas, sobretudo, à língua – ela própria um porto seguro: “O médico afunda-se num mundo desconhecido, fora da geografia, longe do idioma. O lugar perdeu toda a geometria, mais habitado pelo chão que por cidadãos” (Couto, 2008: 116). Como se não bastassem essas referências, para afirmar as características de Sidónio Rosa segundo sua experiência local, o narrador ainda acrescenta: “Apercebe-se quanto a sua África era reduzida”; e também: “Ele era uma raça que caminhava, solitária, nos atalhos de uma vila africana” (Couto, 2008: 116-7).

Em *O Outro Pé da Sereia* (Couto, 2006), o leitor também vai descobrir aos poucos personagens como Zero Madzero, nesse caso a partir de suas relações como canoeiro com o mundo moçambicano: “Conhecer as habilidades do rio, ser visitado por espíritos que avisam sobre os ventos, remoinhos e hipopótamos, reconhecer as ilhas no meio do leito, saber onde dormir, tudo isso Madzero aprendera com o seu pai, em silenciosas lições do ver fazer” (Couto, 2006: 37). A explanação sobre a importância de reconhecer o ritmo do rio, ouvir sua música, para então encontrar a melhor maneira de sincronizar a colocação dos remos na água, a frequência das remadas, não deixa dúvidas quanto a esse exercício de quem pretende delinear as características dos indivíduos pelas ações ou reações do meio em que os coloca. Afinal, no “romance moderno, abundam exemplos desta identificação natureza-personagem, em que a paisagem já não é somente um estado de alma, mas onde ela ilumina o inconsciente de quem a contempla ou a imagina” (Bourneuf & Ouellet, 1976: 151).

O caráter essencial da paisagem para elucidar os sentidos propostos na trama de *O Outro Pé da Sereia* não está restrito aos fatos envolvendo o personagem Zero. A protagonista Mwadia Malunga é também uma estrangeira em sua própria terra, a Vila Longe para a qual ela leva a estátua de Nossa Senhora com o pé decepado. O seu próprio espaço africano precisa ser redescoberto, a partir do capítulo cinco, “Viagens, infinitos retornos”. A personagem havia se afastado para viver com o canoeiro Zero Madzero num lugar de nome simbolicamente rico: *Antigamente*. De volta, ela recupera imagens da infância, memórias do chão no qual viveu, mas estranha cada aspecto que leva à conclusão de que sua velha cidade morreu. A caminho da alfaiataria, um sinal desta extinção: “à sua passagem, os cães se assustavam como se há muito se tivessem desabitado do convívio humano” (Couto, 2006: 119). Em seguida, tomando rumo da praça, tudo à volta confirma a ausência de vida no lugarejo de Vila Longe (Vida Longe?): “o que restava da barbearia não era mais que uma parede arruinada, localizada ao fundo, nas traseiras do que já havia sido um edifício. Não havia mais nenhuma parede. Nem tecto existia. Tudo se tinha desmoronado durante a guerra” (Couto, 2006: 121). Aqui temos o espaço no sentido físico, tangível, mas que, ao mesmo tempo, evoca significados intensamente relacionados à dimensão social criada pelo romancista, à busca de uma verossimilhança para esta realidade muito particular na qual estão inseridos seus personagens. A interação entre eles permite ao leitor conhecê-los, porém não é apenas isto.

Há novos dados que ganham destaque quando esta interação é com o ambiente. Em torno deles, Marc Augé nos lembra que:

O projeto da casa, as regras da residência, os guardiões da aldeia, os altares, as praças públicas, o recorte das terras correspondem para cada um a um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições cujo conteúdo é, ao mesmo tempo, espacial e social. Nascer é nascer num lugar, ser designado à residência. Nesse sentido, o lugar de nascimento é constitutivo da identidade individual e acontece, na África, de a criança nascida por acidente fora da aldeia receber um nome particular emprestado de um elemento da paisagem que a viu nascer. Esse local de nascimento obedece à lei do ‘próprio’ (e do nome próprio) da qual fala Michel de Certeau (Augé, 2003: 52).

Entre o “espacial” e o “social”, como proposto por Augé, encontramos personagens diante de construções deterioradas, plantações mortas, escombros, caminhos incendiados mas também solos sagrados; e, ao mesmo tempo, interações humanas que resultam em desconfianças, novos afetos, tormentos ao espírito, gestos de ganância e expressões de desesperança. Mwadia, por exemplo, carrega a tal “identidade individual” vinculada à Vila Longe, mas não a reconhece mais como sendo seu local de origem. Tudo ao redor lhe é estranho, não apenas o ambiente físico mas também as pessoas com quem convivera, seu comportamento. Como Izidine Naíta precisa redescobrir Moçambique do ponto de vista dos costumes, da cultura, ela deve atualizar o entendimento sobre sua vila natal.

Eis que devemos ampliar a compreensão em torno do conceito e vislumbrar o que poderia ser a referida paisagem cultural moçambicana na obra de Mia Couto, pois, ao que parece, a cada romance que ele publica, a tão mencionada “identidade” de sua nação – e desses personagens errantes também – ganha novos elementos para sua reconfiguração ante a influência cultural externa. E isto ocorre em perspectiva bem própria ao terreno da Geografia Cultural.

Este campo do saber “preocupa-se com a maneira como a paisagem está carregada de sentido, investida de afetividade por aqueles que vivem nela ou que a descobrem” (Claval *in*: Corrêa & Rosendahl, 2004b: 52). Em outro plano da observação do ambiente físico, nunca é demais lembrar que a ideia de paisagem remete à de moldura ou enquadramento de um determinado lugar, permitindo sua investigação em diferentes níveis. Ocorre que, para além da percepção objetiva das características físicas do lugar, o geógrafo cultural tem como meta os significados próprios que cada paisagem pode produzir. Ele deve ser sensível à “dimensão cultural das paisagens”, como sugere Paul Claval (Claval *in*: Corrêa & Rosendahl, 2004b: 40), observando os “marcos e os sinais visíveis sobre o terreno: as igrejas nas pequenas cidades, as cruzes ao longo dos caminhos, (...) e os minaretes, os cemitérios de geometrias indecisas, a meio caminho entre o jardim e o terreno baldio”. Voltamos a tratar da noção já discutida, mas ainda não sistematizada, de que é “viajando, familiarizando-se com paisagens

diferentes, que os geógrafos se tornam sensíveis a esses marcos, cuja presença repetida é sinal de pertencimento, de reconhecimento, de confirmação de identidades” (Claval *in*: Corrêa & Rosendahl, 2004b: 41).

Na proposta de Paul Claval, trata-se, portanto, de *ler* a paisagem e tudo o que ela pode ter em sua composição para se chegar a uma adequada compreensão do ambiente à luz da Geografia Cultural. Será preciso ficar atento às transformações do lugar e reconhecer que toda paisagem, na verdade, não é algo alheio ao observador, sendo este o responsável por criá-la a partir de um certo ponto de vista. A apreensão do que se vê segundo um critério de objetividade faz pensar então no papel exercido por este geógrafo – na verdade, o papel limitado de qualquer pesquisador, à busca de evitar a interferência de valores internos no ato de analisar o objeto proposto; numa outra perspectiva, Claval recupera o pensamento de Sautter e afirma que não é mais a realidade objetiva que desejamos reconhecer na paisagem, mas “a maneira como essa realidade fala aos sentidos daquele que a descobre, a maneira pela qual entra em harmonia com seus estados d’alma ou contraria seus humores” (Claval *in*: Corrêa & Rosendahl, 2004b: 49).

Ora, não estaria o protagonista de *O Último Voo do Flamingo* na posição de um geógrafo cultural, à procura de respostas para um enigma aparentemente *policial*, mas diante da necessidade primeira de dar sentido à paisagem de Tizangara, seus costumes, suas regras, seus ritos e, principalmente, o pensamento dos indivíduos que o cercam?

O livro recebeu o Prêmio Literário Mário António, que distingue obras e autores dos países africanos lusófonos e do Timor Leste. O deflagrador da intriga é uma situação misteriosa que, a princípio, só poderia ser plausível nos discursos de ficção: conhecidos como boinas azuis, os soldados da ONU que atuam na vila de Tizangara começam a explodir, sem qualquer explicação lógica, restando nada de seus corpos a não ser suas genitálias e os chapéus celestes que os identificam. A inexistência de vestígios em contraste à parte do corpo humano que permanece intacta levam o leitor a pensar nos sentidos escondidos que o romance há-de revelar-lhe à frente. E para dar conta deste enigma, é convocado um oficial italiano das forças de paz da ONU, Massimo Risi.

A exemplo do que ocorre em *A Varanda do Frangipani*, está em curso uma investigação, empreendida por um indivíduo de fora – neste caso, um estrangeiro mesmo –, à busca de uma explicação satisfatória que torne a conferir a noção de ordem à vila, segundo os princípios do homem europeu. Mas o que se vai ver é o choque cultural entre dois mundos, entre duas visões. As semelhanças, nesse sentido, podem ser ainda maiores entre os dois

livros (*Frangipani e Flamingo*), se considerarmos que no primeiro o Inspetor Izidine Naíta tem que lidar com a realidade de um corpo cadavérico que também não existe – teria desaparecido. Há igualmente a incompreensão dos dois protagonistas em relação aos ambientes em que são lançados, confrontando sua sagacidade com os aspectos muitas vezes insondáveis de cada cultura local.

No *Flamingo*, seu impulso é o da observação e o da consideração de todas as variáveis presentes naquele cenário. O rigor de seu método revela-se em mínimas questões. A Massimo Risi é oferecida uma residência oficial, quando de sua chegada a Tizangara. Mas ele recusa a oferta, preferindo instalar-se na pensão local. “Queria manter as independências, fora dos esquemas montados pelas autoridades locais” (Couto, 2005a: 35). Para onde vai, acompanha o gravador, máquina fotográfica, bloco para anotações. Tudo tem o propósito de pôr ordem, entrever as soluções do mistério. Porém, há que se instruir sobre o mundo novo, passar pelas provações que lhe serão impostas. Temporina o adverte: “Desculpa, Massimo, mas você não sabe andar (...). Não sabe pisar. Não sabe andar neste chão. Venha aqui: lhe vou ensinar a caminhar (...). Falo sério: saber pisar neste chão é assunto de vida ou morte” (Couto, 2005a: 68).

O tema do *pisar europeu* torna a surgir em *Venenos de Deus*. Já vimos que o ambiente é muito útil para dizer quem é Sidónio Rosa. Mas sua descrição a partir do modo de caminhar amplifica a visão sobre o confronto cultural: “Salta à vista: é um europeu caminhando nas profundezas de África. O passo é calculado, quase em bicos de pé, o olhar cauteloso garimpeirando o chão” (Couto, 2008: 75). A menção anterior dá conta de que este *andar* evoca uma história de guerra que deixou como resquício dos mais perigosos as minas terrestres. Ainda assim, não se trata apenas disto:

Ele não confia, a sua sombra não é comandada por ele. Passa pelo mercado, esquiva-se dos vendedores, dos pedintes, dos bêbados. “Raios de vida”, pensa. “Os que a mim se dirigem não me querem como pessoa. Uns chegam-se para vender, outros para roubar. Ninguém me aborda sem interesse, meu Deus, como me custa ter raça!” (Couto, 2008: 75)

Tornando a tratar de *O Último Voo*, o confronto das visões do europeu Massimo e da realidade moçambicana ajuda a desenhar a paisagem local, cultural. Há o espanto por alojar-se numa pensão em que cada quarto tem utensílios para dar cabo dos insetos (moscas, baratas, preservando-se os louva-deus), ou mesmo em relação à ausência quase total de água, e a incerteza quanto ao seu caráter potável.

A partir do clima de feitiço que surge entre Massimo e Temporina, “encantados pela paixão”, o leitor pode começar a pensar que está em curso uma verdadeira adaptação do italiano – este potencial geógrafo cultural – ao *modus operandi* do moçambicano. Mas seus sentimentos são permeados pelo medo do desconhecido. Ele investiga a hipótese de terem ocorrido, de fato, as explosões por obra de feitiço, retaliação dos espíritos pelo fato de os soldados deitarem-se com as mulheres da terra. A certo momento, o seu principal interlocutor (o tradutor) surpreende-se com o comportamento do investigador: “Afinal, você acredita no feitiço?” E ele responde: “Sei lá em que é que acredito” (Couto, 2005a: 101).

O que parece ocorrer é a elaboração de um enredo rico em possibilidades descritivas desta paisagem cultural, revelando-lhe muitas facetas, para além das observações oriundas do protagonista – e então nesse sentido o livro consistiria num objeto caro à atualização sobre os valores e o estado de constituição nacional de Moçambique na contemporaneidade. E o motivo tem estreita relação com o enredo. Em artigo, James Duncan sugere que “a justaposição das leituras do ‘outsider’ e do ‘insider’ pode ajudar a desfamiliarizar a relação entre paisagens, ideologias dominantes e práticas políticas ou sociais” (Duncan *apud* Corrêa & Rosendahl, 2004b: 109).

No caso, o investigador Risi domina a língua portuguesa. Ainda assim, o Administrador da vila – Estevão Jonas – designa o tradutor para acompanhá-lo, que aliás vem a ser o narrador *sem nome* deste romance. E o que se vai perceber adiante é que a decodificação linguística não consiste em problema, frente às dificuldades de traduzir a cultura, os costumes e o modo dos habitantes de Tizangara *lerem* o presente. Teríamos o *outsider* Massimo e o *insider* tradutor como duas faces opostas e dialeticamente unidas para delinear a cultura local, para representar a denúncia de imposições culturais ao povo daquela província, daquele país.

1.1 - Política e Ideologia na reconstrução da Identidade Moçambicana

Outros elementos da ordem do inexplicável se colocam no caminho de Massimo Risi, o protagonista-geógrafo cultural de *O Último Voo do Flamingo*, para compor a paisagem moçambicana, oculta nos costumes que vão sendo revelados. Primeiro, o aparecimento de Temporina, mulher com feições de velha e “corpo surpreendentemente liso, de moça polpuda

e convidativa” (Couto, 2005a: 39). Personagem em paradoxo (velha-nova), sobre ela recai um castigo dos espíritos – recusando-se a deitar com os homens até o fim da adolescência, adquirira o rosto enrugado em uma noite. Os espíritos ainda se fazem presentes de outras maneiras: como insetos (o louva-deus é o ser humano morto reencarnado), ou com a forma antiga (a mãe do tradutor que volta para encontrá-lo).

Seria custoso não mencionar a singularidade da história do pai deste narrador-tradutor, o Velho Sulplício. Guardião do saber local, resistente à imposição cultural do estrangeiro, este homem diz ser capaz (o que se revela “real” ao final) de retirar todos os ossos do corpo, “insubstanciando-se” (Couto, 2005a: 212).

Esses acontecimentos sobrenaturais, com sua contextualização em torno da atmosfera do sonho ou, em certos casos, da lenda, levam a professora Carmen Lúcia Tindó Secco a considerar este romance como:

uma fingida narrativa policial, pois começa e termina de forma fantástica, afunda Moçambique através da explosão dos capacetes azuis, como eram chamados os soldados da ONU que tinham vindo trabalhar no pós-guerra, na desminagem do país. O grande enigma, na verdade, são as destruições da cultura moçambicana vítima de tanto desprezo pelas tradições durante a colonização portuguesa e mesmo no período da guerra civil entre a FRELIMO e a RENAMO (Secco *apud* Santos, 2006).

Mas é o próprio Mia Couto quem surpreende ao afirmar que a ideia original desta história nasceu de um relato registrado em uma de suas viagens ao interior, no exercício de seu ofício de biólogo. O depoimento ocorreu à mesa “Terra”, na V Festa Literária de Parati (RJ), em 06/07/2007. Havia a fala do homem interiorano sobre o soldado que explodiu, não por pisar numa mina, mas apenas por ter se deitado com as mulheres da terra, deixando como vestígio o pênis. Retomando a temática da alternância dos discursos, no romance, o depoimento do feiticeiro Zeca Andorinho vem ratificar a versão ouvida por Mia: “cada um deixa cair o que não pode segurar”; e contextualiza:

eu não gosto as maneiras dos estrangeiros actuais. Quando éramos antigos passavam por aqui os longínquos e escorregavam com as nossas meninas. Mas não lhe carregavam de qualquer maneira. Nós escolhíamos, juntos, as moças leváveis. Agora, não. O desconhecido, num instantâneo, já fica marido sem sogro nem cunhado, ilegal no respeito do antigamente (Couto, 2005a: 151-2).

Trata-se justamente disto: discutir o conflito de valores, a postura impositiva e etnocêntrica do europeu em sua incursão à África, e fazer isto a partir da voz do indivíduo que relata a explosão de um soldado, e também no desenvolvimento do romance do *Flamingo*.

Sabendo não ser esta colocação algo raro em sua obra, há o peso de uma denúncia, e isto consiste em motivo suficientemente forte para se atribuir à prosa miacoutiana, tanto quanto aos discursos que a acompanham, papel importante no desejo de afirmação da identidade moçambicana. Tudo porque, como se sabe, isto se dá num contexto histórico pós-independência e pós-guerra civil, num processo de reestruturação nacional gradualmente conduzido por diferentes setores daquela sociedade, onde é ainda incipiente a reflexão sobre o país que se quer construir, onde se fazem presentes os problemas decorrentes do desfecho de suas mais recentes disputas. Nesse cenário, o romance coloca em xeque, a todo o momento, a influência externa.

1.1.1– Do colonialismo à dominação ideológica de cunho econômico e cultural

O tradutor-narrador observa o investigador italiano: “os europeus, quando caminham, parecem pedir licença ao mundo. Pisam o chão com delicadeza mas, estranhamente, produzem muito barulho” (Couto, 2005a: 35). E se a presença ruidosa do europeu é mesmo indesejável nesse sentido, Mia Couto deixa isto claro ao compor a cena na qual o investigador vai inquirir o padre Muhando, que, antes de se pronunciar, lança a proposta: “imaginasse o italiano que era o contrário. Isto era: que um grupo de negros africanos surgia no meio da Itália, fazendo inquéritos, remexendo intimidades. Como reagiriam os italianos?” (Couto, 2005a: 123).

Os questionamentos quanto à inversão de papéis como forma de colocar em perspectiva o jogo de influências ideológicas continua, páginas à frente, quando o tradutor conversa com seu pai e fala a respeito dele:

durante séculos quiseram que fôssemos europeus, que aceitássemos o regime deles de viver. Houve uns que até imitaram os brancos, pretos desbotados. Mas ele, se houvesse de ser um deles, seria mesmo, completo, dos pés aos cabelos. Iria para a Europa, pedia lugar lá no Portugal Central. Não o deixavam? Como é: ou se é português ou se não é? Então se convida um alguém para entrar em casa e se destina o fulano nas traseiras, lugar da bicharada doméstica? Mesma família, mesma casa. Ou é ou não? (Couto, 2005a: 135-6)

Aqui ficam bem explícitas as contradições da proposta de *intervenção* europeia no modo de vida da (ex) colônia. E Mia ajuda a tornar este pensamento ainda mais claro, ao falar

da passividade de seu povo ante ao furor com que se materializa o projeto de penetração cultural europeu, também potencialmente o de nações desenvolvidas de outros continentes.

Esse encontro de culturas é sempre, em princípio, traumático, porque não se trata de um encontro, é uma **incursão abusiva**. O que chega a estas culturas africanas não são as culturas europeias. São emanações, representações simbólicas por via da tecnologia. Mantemos ainda a imagem dos primeiros encontros dos descobridores europeus que trocavam umas *bugigangas* que reluziam diante dos olhos dos africanos. Estamos mais ou menos repetindo esse modelo de relação. Não existe globalização, o que existe é **exportação e imposição** de sinais, nem sequer são modelos, o modelo fica junto do produtor, os africanos consomem passivamente aqueles sinais mais brilhantes e apelativos (grifos nossos) (Couto *apud* Martins, 2002).

Não seria difícil encontrar no cotidiano de seu país múltiplos exemplos deste tipo de fenômeno ao qual Mia Couto se refere. Já seria bastante representativo recorrer ao depoimento do jovem moçambicano no filme *Língua: Vidas em Português*, revelando seu fascínio por registros culturais estrangeiros, norte-americanos no caso (como o do gênero musical *rap*), para corroborar o ponto de vista do autor. Ocorre, porém, que este posicionamento é algo difícil de ser defendido por quem não vive aquela realidade ou não volta suas lentes detidamente e por longos anos ao estudo, à pesquisa sobre esse tipo de influência na sociedade daquele país. Trata-se de uma impossibilidade puramente metodológica. Enxergar uma boa justificativa para o engajamento de Mia Couto não é a nossa questão, mas sim reconhecer que ele se posiciona claramente, algumas vezes de maneira irônica, noutras bem-humorada, mas sempre coerente com a ideia de que a África sofre com a referida “imposição” de valores tidos como superiores por nações desenvolvidas, ao longo de sua história.

Sabe-se, sim, que o passado colonial garantiu a Moçambique toda sorte de agressões às formas mais características de expressão humana e à afirmação identitária nacional, como usualmente ocorre nos modos políticos da dominação. O fato não deve ser desconsiderado para recuperar o contexto no qual esta escrita e a de outros autores africanos servem, ainda hoje, ao propósito de reconstruir a fortuna cultural de um povo, sem pensar muito em como isto pode impedir “novos ataques” de outras nações ocasionados por fatos como a globalização.

O próprio conceito (*globalização*) como algo a ser combatido a partir de uma afirmação de valores nacionais redundava em algo bastante controverso e nada consensual. Quem o afirma é Roland Robertson (Robertson *in*: Barroso, 1999: 150-1), lembrando que esse argumento se baseia em proposições dúbias, amparadas pela visão “de que a globalização seja um processo homogeneizante que oblitera a cultura e a tradição locais”. Para aquele autor, o

equivoco está no “obtusos emprego do termo ‘global’ de modo a excluir o ‘local’ do global”. Em seu modo de entender, “a globalização, de modo bem simplificado, implica a universalização do particularismo e a particularização do universalismo”. Ela implicaria, portanto, “a produção da diversidade” (Robertson *in*: Barroso, 1999: 150-1).

É claro, poderíamos colocar em questão os sentidos que Mia Couto e outros analistas dão ao termo “globalização”, em acepções diversas ao conceito proposto por Robertson. Mas, parece, ele é empregado como o movimento que favoreceu e ainda favoreceria a chegada de certos signos, posturas pré-fixadas, mensagens que estabeleceriam o status de “verdade” ou “adequação” segundo o ponto de vista dos diversos emissores culturais, localizados em partes do globo terrestre com índices de desenvolvimento humano mais elevados que os da África – este próprio indicador seria questionável, se nos dispuséssemos a ir fundo na compreensão do significado de “humano”. Por outro lado, também deveríamos observar como e se ocorre o caminho inverso, e levantar com que frequência os temas africanos são apropriados, considerados ou simplesmente conhecidos em outros países. Nesse caso, então, seria possível marcar uma posição em relação a essa postura política do autor no centro deste estudo.

Porém, não se pode esquecer que sua crítica está longe de ver o problema como “de origem externa” sumariamente. Sendo um tópico complexo, Mia Couto já encontrou diversas oportunidades para combater a noção que operaria a vitimização do africano, lançando luz sobre a já referida passividade:

O resultado é que a nossa produção cultural se está convertendo na reprodução macaqueada da cultura dos outros. O futuro da nossa música poderá ser uma espécie de hip hop tropical, o destino da nossa culinária poderá ser o McDonald's.

Falamos da erosão dos solos, da deflorestação, mas a erosão das nossas culturas é ainda mais preocupante. A secundarização das línguas moçambicanas (incluindo a língua portuguesa) e a ideia de que só temos identidade naquilo que é folclórico são modos de nos soprarem ao ouvido a seguinte mensagem: só somos modernos se formos americanos” (Couto, 2009: 45).

A referência ao folclórico merece uma análise um pouco mais cuidadosa, já que o próprio projeto literário deste autor prevê a recuperação de temas míticos, elementos inexoravelmente ligados à ancestralidade moçambicana, presentes na oralidade do povo e também em outros registros escritos por seus pares. Jane Tutikian diz que “a representação mítica gera a afirmação de uma identidade cultural que transgride uma identidade racional, a europeia, imposta pelo colonialismo” (Tutikian, 2006: 60), para então recuperar os tópicos recorrentes em sua obra, os espíritos, as narrativas oníricas, a alusão ao mundo cósmico. Isto, junto com as subversões no uso da língua portuguesa, seriam fatores distintivos de uma

posição marcadamente avessa à forma pela qual o europeu, o americano, o ocidental, enfim, procurariam se colocar no continente africano. A tal mensagem que é “soprada aos ouvidos moçambicanos”, oriunda da América do Norte ou da Europa (tanto faz), na opinião de Mia Couto, faz pensar nos obstáculos à mencionada constituição identitária como sugerem Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury. As autoras lembram que “identidade implica semelhança a si próprio” e que isto estaria “muito mais próximo dos processos de reconhecimento do que de conhecimento, já que a busca de uma identidade se alia mal a conteúdos novos, que constituem sempre uma ameaça” (Cury & Fonseca, 2008: 87). A menção está relacionada às ideias de Stuart Hall e aponta para a constância com que Mia Couto vai às origens culturais de sua gente, a presença insistente dos ritos fundacionais, num movimento já característico da afirmação de qualquer cultura nacional.

Hall é o intelectual que, em primeiro lugar, e talvez de modo mais direto, afirma que as culturas nacionais são discursos, antes de serem qualquer outra coisa. Compostas por um conjunto de significados muito diversos, é através da representação que elas permitem a real concepção de nação, uma visão que os indivíduos têm de si mesmos quando fazem parte de um todo pouco homogêneo, mas sim com histórias em comum. Aquele autor recupera o argumento de Benedict Anderson em sua conclusão sobre a identidade nacional ser uma “comunidade imaginada” (Anderson *apud* Hall, 2006: 51). É no imaginário que se desenha a nação, em termos identitários, não apenas nos desenhos cartográficos que fixam limites físicos de fronteiras – somente quando passam à dimensão imaginativa é que tais limites e o próprio mapa ajudam a entender o que é verdadeiramente a *nacionalidade*.

Ocorre que estes discursos supõem variados aspectos: as narrativas sobre a nação, no sentido do que se cria sobre ela, a ênfase nas origens, na tradição, a invenção de outra tradição (em conceito criado por Hobsbawn e Ranger), o mito fundacional e finalmente a ideia de um povo puro (Hall, 2006: 52-6). Ora, devemos encontrar na obra de Mia Couto os cinco aspectos sugeridos por Stuart Hall como elementos caros aos propósitos de quem quer *dizer* uma cultura nacional, contribuindo para a construção destas novas identidades. Em primeiro lugar, por conta das questões já abordadas até aqui e que refletem este primeiro item, o do registro escrito que atualiza o entendimento de um povo sobre si. Vimos que as descrições da espacialidade moçambicana, dos conflitos históricos, da expressão do povo e as condições de sua auto-estima estão lá, na obra. A tradição aparece no culto dos ancestrais, na percepção sobre que papel tem o velho em sua sociedade. E não seria uma tradição inventada esta relação simbolicamente intensa que os personagens e o próprio povo de Moçambique têm

com a terra, já que o próprio Mia Couto adverte sobre ser este um fato recente na história do país e do continente, se considerarmos o passado nômade de sua nação – ele fala de 12 mil anos de sedentarização para 240 mil de nomadismo (Couto, 2009: 76). São numerosos os momentos em sua obra nos quais reafirma-se esta condição de povo ligado à terra. Tanto quanto também são recorrentes os mitos fundacionais que a todo momento são evocados para tratar fenômenos aparentemente inexplicáveis aos olhos dos personagens errantes, estrangeiros por nascimento ou afastamento. Por último, a percepção de que a identidade cultural também advém da noção simbólica de “povo puro”, se por um lado não encontra seu correspondente mais explícito em toda a literatura miacoutiana, por outro surge na observação do próprio Mia quanto ao espírito que orienta a busca por uma solução para os problemas sociais de sua gente. “Povo puro”, entendamos, não é algo que remeta obrigatoriamente a uma genética, às qualidades mais características de um agrupamento humano. Também encontraremos um modo de aplicar o conceito de Hall na maneira orgânica pela qual os membros de uma nação pensam, coletivamente, sua própria constituição como povo, integrantes de um plano nacional e suscetíveis aos mesmos anseios. Neste caso, o referido espírito moçambicano que parece condenável sob o ponto de vista de Mia Couto é o que espelha a busca por uma posição de vítima, considerando os fatos do passado, prática à qual ele dá o nome de “coitadismo”. Ele diz: “nós sofremos ainda do complexo de que merecemos mais que os outros porque sofremos no passado” (Couto, 2009: 95).

Cada um desses aspectos afirmativos de uma identidade cultural, segundo a proposta de Stuart Hall, pode ser encontrado nos escritos e nos discursos deste autor moçambicano. E ele manifesta esta preocupação com a preservação do capital cultural, para além do caráter político, restrito à atuação de governos, chegando à visão (ou a falta dela) da esfera privada. Por tudo o que já foi dito de seu posicionamento em relação às imposições (palavra usada por ele) externas, também é para o viver cotidiano do povo de seu país que Mia Couto aponta quando o propósito é o da preservação dos valores. Um tópico regular, em torno deste tema, é a ameaça que é representada pela televisão.

Já em *Cronicando* (Couto, 1991), um conto do escritor materializava este receio. “Sangue da avó, manchando a alcatifa” se conclui com uma situação sobrenatural – que abordaremos mais detidamente no capítulo 2. A personagem principal reverte sua ira para a televisão, o aparelho que atrai a atenção de seus netos e os faz perder o gosto pelas histórias; é a máquina de ilusão que leva a guerra civil para dentro do lar, fato insuportável para a avó. Ela atinge a tela com sua bengala, confundindo a representação com a realidade – diz ao

genro: “não sentes vergonha? Há bandidos a passear aqui na tua sala e tu não fazes nada” (Couto, 1991: 27). Carmen Lúcia Tindó Secco aponta que “o estilhaçamento (da tevê) alegoriza o dilaceramento de Moçambique” (Secco *in*: Salgado & Sepúlveda, 2006: 278).

Em princípio, poderíamos atribuir ao caso algum sentido próximo ao das doenças da velhice, cogitando ver a protagonista não como alguém em defesa de certos princípios, mas sim tomada pela insanidade. Esqueçamos momentaneamente o conhecimento sobre que papel desempenha o idoso na cultura e na sociedade moçambicana e vejamos o que pode representar o tal objeto “mágico” na conjugação dos elementos constituidores de uma identidade cultural, segundo Mike Featherstone:

As imagens que se constroem por meio da televisão e do cinema são parte necessária do processo de formação de uma nação, especialmente devido à sua grande capacidade para vincular o público e o privado. Uma nação é uma coletividade abstrata que às vezes se torna demasiadamente vasta para ser percebida pelo povo. Assim, não é somente a existência de rituais cívicos — como o Dia da Lembrança — o que proporciona o sentimento do sagrado que une a nação, mas, cada vez mais, é a representação mesma desses eventos o que se apresenta como fator crucial no processo (Chaney 1986). Para quem o único conhecimento desses eventos se restringe a olhar a televisão na sala de sua casa, a televisão não somente representa esses eventos, mas também os produz. De todos os modos, deve ficar claro que não se trata de uma audiência passiva que participa de um evento, como sugeriram Dyan e Katz (1988); é bem possível, pelo contrário, que os indivíduos — e as famílias — reconstituam em seus lares os espaços cerimoniais enquanto observam os rituais, participando do mesmo conhecimento que uma quantidade inumerável de outros compartilha nesse mesmo instante. Por fim, uma audiência “atomizada” pode ser unida, ocasionalmente, por meio dos eventos transmitidos pela televisão (Featherstone, 2009: 16; tradução minha)

Então está bem claro que, se a televisão pode atuar na percepção dos indivíduos sobre a nação, sua forma de expressão coletiva, suas variantes fundamentais, também pode produzir distorções, aniquilar o que lhe é mais valioso em termos identitários ou traduzir visões de mundo típicas de outros registros culturais.

Não somente isto, a mencionada capacidade de “construir” os eventos reais no imaginário de quem assiste, no contraponto ao conto da avó, afasta momentaneamente a ideia de que a reação violenta é fruto apenas de algum déficit de entendimento da protagonista. Afinal, ela está diante de uma guerra verdadeira, e os indivíduos dão sentido a esse conflito quando ligam a tevê.

Parece ser esse o lugar no qual a obra de Mia Couto se encontra, na contradição entre a possibilidade de uma tecnologia favorecer o reconhecimento dos seus como nação e, de outro modo, as condições pelas quais esse recurso representa uma lógica muito distinta na relação direta com a cultura moçambicana, permitindo supor até o seu uso para o engano, o vício, a

alienação. Vejamos outro caso, este no romance *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008).

Na primeira aparição, o aparelho está diante do mecânico, Bartolomeu Sozinho, o moçambicano doente que é atendido pelo médico português Sidónio Rosa. O narrador descreve-o como “esse ecrã para onde ele (Bartolomeu) transfere os trabalhosos sonhos”. O velho diz: “Essa máquina é porreira, Doutor, ela sonha por mim, me alivia dessa canseira de sonhar” (Couto, 2008: 24).

No momento da despedida de seu paciente, ajuda-o a carregar a televisão até o parapeito da janela. Empurram-na para, em seguida, ouvirem o estrondo de sua queda, e então as pessoas a passar por cima dos cacos. “O que o português lhe havia ofertado deixara, naquele momento, de existir”. Bartolomeu Sozinho faz piada com o gesto: “Acabou-se a dívida externa!” (Couto, 2008: 163). É como se os fatos que expõem as feridas da nação, tudo o que pode comprometer sua existência estivesse indefectivelmente ligado à representação na tela mágica, a tal que “sonha” pelos outros. Por si só, esta expressão demonstra que, mesmo em posição conflituosa, Mia Couto pende para um lado.

E qual não seria esse lado se não o da preservação do costume e o da aversão pelos modos culturais de outros povos? Seu discurso engajado não deixa muito espaço para dúvidas quanto aos usos que dão aos aparelhos: “O que os vídeos e toda a subindústria televisiva nos vêm dizer não é apenas ‘compre’. Há todo um outro convite que é este: ‘sejam como nós’” (Couto, 2009: 45). Sempre seria possível argumentar que, apesar dessa possibilidade, qual seja a da influência cultural externa por meio dos veículos de comunicação, a tevê e outros recursos também ampliariam o acesso a informações e, a reboque, visões de mundo. Porém, não é bem o que ocorre na prática, segundo a constatação de Bartolomeu Sozinho em *Venenos de Deus* (Couto, 2008: 170), e também do próprio Mia, em discurso proferido na Conferência Internacional de Literatura WALTIC, em Estocolmo (Couto, 2009: 16): “Nunca houve tanta estrada. E nunca nos visitamos tão pouco”. O resultado do que poderíamos chamar de progresso seria, paradoxalmente, um retrocesso nas relações humanas, no seu ponto de vista.

A televisão não é o único símbolo “tecnológico” cuja menção contextualizada revela a posição do escritor moçambicano. O aparelho de telefone celular está igualmente no foco de seu interesse, despertando suas intenções críticas: “Os telemóveis são um exemplo de alguma coisa que deixou de ser apenas uma coisa, um simples objecto utilitário. Os telemóveis passaram a fazer parte de nós, tanto que, se nos esquecemos deles, ficamos vazios, desarmados” (Couto, 2009: 87). Mia Couto cita o celular em uma de suas intervenções – esta

no evento “Encontro sobre a Pessoa Humana”, em Maputo, 2008 – para depois argumentar sobre o tanto que os indivíduos têm buscado a superficialidade no viver, perdendo de vista valores que outrora estavam em vigor, como a atribuição de importância maior à relação humana do que propriamente a posse de bens materiais. Os ecos de um discurso de influência socialista aparecem ali e em outro evento: “Num congresso que celebra o valor da palavra, o tema da minha intervenção é o modo como critérios hoje dominantes desvalorizam palavra e pensamento em nome do lucro fácil e imediato” (Couto, 2009: 15).

A ideologia em seu discurso acompanha-o nas formas de expressão de sua literatura, seja nos romances, contos, crônicas ou em suas poesias. É fato que em vários momentos de sua obra será interessante compor o mundo tal qual ele era no passado, numa defesa cultural que valoriza a experiência em detrimento da posse, como é típico no meio rural. José Pires Laranjeira nos lembra que, nas obras de Mia Couto, “as estórias remetem com frequência para casos do passado colonial e, sobretudo, a memória aforística e mítica das palavras expõe à tona do discurso a filosofia e a sagacidade de um mundo alheio à cibernética e aos dígitos” (Laranjeira, 2001: 200). O elemento impulsionador deste tipo de construção estética deve estar no confronto com a sua realidade, influenciada, agredida. Algo a ser combatido de maneira explícita, em seus depoimentos, e implícita, nas entrelinhas de sua literatura: “O carro converteu-se num motivo de idolatria, numa espécie de santuário (...). Um miúdo que não sabe ler é capaz de conhecer a marca e os detalhes de todos os modelos de viaturas”. Mia Couto não poderia ser mais claro em sua ponderação: “É urgente que as nossas escolas exaltem a humildade e a simplicidade como valores positivos” (Couto, 2009: 42).

Na obra literária, o recurso empregado muitas vezes é o da ridicularização desse tipo de penetração cultural pós-guerras que, já vimos, fere a construção identitária em curso no seu país, segundo o seu entender. A exemplo do que ocorre com o aparelho de tevê, Mia propõe a atitude risível, de deslumbramento do personagem Lázaro Vivo, um curandeiro que pede auxílio à protagonista de *O Outro Pé da Sereia* (Couto, 2006) para posicionar um anúncio sobre seus serviços na televisão. Todavia, antes disso, dirigindo-se a ela e ao seu marido, ele anuncia: “Eu já estou no futuro. Quando chegar aqui a rede, já posso ser contactado para serviços internacionais. Entenderam, meus amigos?” (Couto, 2006: 46). Menos pela necessidade e mais pelo status, o uso do aparelho torna este feiticeiro um exemplo característico de como o sujeito moçambicano pode se deixar levar pelo registro cultural de origem externa, materializando um comportamento absurdo: no lugar em que são tantas as carências, o item supérfluo é o que dignifica. A sedução pelo objeto tecnológico é diversas

vezes alvo da crítica miacoutiana. O próprio exemplo do reclame apareceria de novo, em sua fala, mas para pregar uma outra postura em relação ao saber local, tão mistificado e assumido como de “uma natureza superior” puramente por ser africano, por ser típico e estar arraigado no pensamento de seu povo como algo natural: “exemplo dessa habilidade de incorporação do moderno é o de um anúncio que recortei da nossa imprensa em que um destes curandeiros anunciava textualmente: ‘Curamos asma, diabetes e borbulhas; tratamos doenças sexuais e... tiramos fotocópias’” (Couto, 2009: 91).

Então, fazendo um balanço desses posicionamentos, podemos entender que a obra e o alinhamento ideológico do autor em questão colocam-no em território marcado pela resistência à influência dos valores culturais externos e suas formas de penetração nos hábitos moçambicanos, mas também e, por outro lado, sem superestimar esses mesmos costumes locais, apontando a todo momento a fragilidade do pensamento que glamouriza a expressão cultural africana, atribuindo-lhe um juízo de valor positivo. Mia Couto sabe que, neste matéria (cultura), não cabem julgamentos, exaltações ou repulsas, ao menos não em termos gerais. A opinião livre sobre qualquer aspecto dessa ordem é adequada, sim, ao indivíduo crítico, não devendo estabelecer-se como um padrão geral para a reflexão de uma nação, ainda mais uma que se pretende construir ou reerguer após conflitos tão dolorosos.

1.1.2 – Das novas formas de dominação e da presença da corrupção

O branco me solavanqueou, parecia transtornado em juízo de bicho. (...) Os dois nos sacudimos, desafeitos.
 – Você sempre quer mandar em mim. Sabe uma coisa: colonialismo já fechou!
 – Não quero mandar em ninguém...
 – Como não quer? Eu nos brancos não confio. Branco é como camaleão, nunca desenrola todo o rabo...
 – E vocês, pretos, vocês falam mal dos brancos mas a única coisa que querem é ser como eles...” (Couto, 2007: 62)

A conclusão da discussão entre o português e o moçambicano no romance do Frangipani indica que outra relação de poder pode estar em curso. E Jane Tutikian bem lembra que é o próprio Mia Couto quem atenta para a possibilidade de haver “novas formas de dominação surgindo entre os povos, onde os novos colonizadores não são mais os europeus, mas os tipos oriundos da própria terra, provocando, com isso, o surgimento de novas formas de imperialismo” (Tutikian, 2006: 88). Sua obra é repleta de tipos humanos que representam esse novo exercício de opressão: é o ganancioso empresário Casuarino, de Vila

Longe (*O Outro Pé da Sereia*. Couto, 2006), à busca de ludibriar os visitantes estrangeiros; é o Administrador Estêvão Jonas (*O Último Voo do Flamingo*. Couto, 2005a) ao mencionar as orientações superiores, em ocasiões de visitas oficiais externas, para “esconder os habitantes, varrer toda aquela pobreza” (Couto, 2005a: 75); é o tio mais novo (Últímio) do narrador de *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (Couto, 2003), com intenções de vender a casa e a propriedade onde residia há pouco seu falecido pai, o mais velho do clã dos Malilanes (Marianos); é o administrador de Vila Cacimba (*Venenos de Deus, Remédios do Diabo*. Couto, 2008), em seus exercícios de poder, homem cujo nome diz muito sobre o status que deseja: “Os pobres podem não gostar dos ricos, mas o que eles realmente odeiam são aqueles ainda mais pobres. A urgência de demarcação desses outros, os ordinários cacimbenses, está patente no mínimo gesto e palavra de Suacelência” (Couto, 2008: 68); também é Vasto Excelência, o diretor do asilo, na Ilha de São Nicolau (*A Varanda do Frangipani*. Couto, 2007), a impor toda sorte de maldades aos velhos.

Apenas em *Terra Sonâmbula* (Couto, 1995) e *Vinte e Zinco* (Couto, 1999), personagem com essas características parece não existir, assim mesmo por razões óbvias. No primeiro, tendo como pano de fundo a guerra, não resta senão ela própria como fenômeno a aniquilar a esperança, a dilacerar a dimensão humana de quem se coloca em seu caminho. Na narrativa, a opressão ainda tem relação com o domínio colonial, caso de Romão Pinto, o português que “se tinha viciado em donas de peles escuras, querendo delas o urgente corpo” (Couto, 1995: 173) – Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury destacam no romance um “efeito de purgação”, que seria característico na literatura pós-libertação (Cury & Fonseca, 2008: 50). No segundo caso, se o momento histórico é o da semana em que ocorre a Independência de Moçambique, não haveria outro tema, em termos de opressão e supressão de direitos, que o referido colonialismo. Mesmo assim, nas páginas finais do romance, o cego Andaré Tchuisco produz frase idêntica à do velho português citado no início deste sub-item da tese: “Os portugueses estiveram tanto tempo fechados connosco que agora há os que querem ser iguais a eles”. Em seguida, o narrador explicita melhor o ponto de vista do personagem (e também o do povo), para então profetizar – sabemos que não é bem isto, já que o livro foi escrito para a comemoração dos vinte e cinco anos livres do jugo português – sobre o novo quadro de relações desiguais entre as classes sociais do país:

Seu medo era esse: que esses que sonhavam ser brancos segurassem os destinos do país. Proclamavam mundos novos, tudo em nome do povo, mas nada mudaria senão a cor da pele dos poderosos. A panela da miséria continuaria no mesmo lume. Só a tampa mudaria (Couto, 1999: 98).

Salvo esses dois romances, nos demais é farta a ocorrência de situações nas quais Mia Couto encontra meios para atacar a postura de parte da sociedade moçambicana ao reproduzir os mecanismos utilizados outrora pelos portugueses (e ainda acrescentar alguns novos) para acentuar a acumulação de riquezas, impedir a redução das desigualdades, afirmar diferenças sob argumentos moralmente indefensáveis. Os personagens mencionados estão na obra como uma lembrança incômoda, de práticas que distanciam o povo de Moçambique da solução de suas questões mais graves e urgentes. A marca de sua existência na diégese dos romances é a insensibilidade com que norteiam suas ações, sempre à busca de realizar metas individuais em detrimento das questões coletivas.

A voz é dos personagens, mas também dos narradores, ou do próprio Mia, a fazer crônica em romance. Modo de dizer, esse posicionamento político tão claro em seus depoimentos públicos – já foi dito –, também é objeto de sua escrita jornalística, em seu exercício de duas décadas para o jornal “Domingo”, nas colunas “Queixatório” e “Imaginadâncias”, como aponta Carmen Lúcia Secco. Ao tratar da reunião dessas crônicas no livro *O país do queixa andar*, ela aponta: “A atualidade dos textos serve de denúncia à situação aviltante de corrupção presente em Moçambique nos anos 2000”. Trata-se de “uma crítica à impunidade” no país onde não adianta reclamar (Secco *in*: Salgado & Sepúlveda, 2006: 279).

Ao abordar o tema em outro estudo, a mesma especialista sugere que o próprio elemento impulsionador de uma trama, como a do *Flamingo*, abre espaço às intenções miacoutianas em sua cruzada utópica por restabelecer a busca por um melhor equilíbrio nas relações humanas em torno da propriedade, do acesso às riquezas e mais: “O riso que se instala é desconcertante, pois chama atenção, ironicamente, para o ridículo da situação, emitindo uma crítica mordaz à sociedade moçambicana, cujo poder corrupto e falido das autoridades é alegorizado pela imagem do falo amputado.” (Secco, 2003).

O episódio que prevê a investigação oficial para solucionar o mistério deste romance não é o único que favorece a anotação sobre esse viés da paisagem moçambicana. O que está oculto ao leitor e precisa ser revelado pode aparecer sem meias palavras, na fala do narrador-tradutor:

Os novos chefes pareciam pouco importados com a sorte dos outros. Eu falava do que assistia ali, em Tizangara. Do resto não tinha pronunciamento. Mas, na minha vila, havia agora tanta injustiça quanto no tempo colonial. Parecia de outro modo que esse tempo não terminara. Estava era sendo gerido por pessoas de outra raça. (...) Aqueles que nos comandavam, em Tizangara, engordavam a espelhos vistos, roubavam terras aos camponeses, se embebedavam

sem respeito. A inveja era seu maior mandamento. (...) Os novos-ricos se passeavam em território de rapina, não tinham pátria. Sem amor pelos vivos, sem respeito pelos mortos. Eu sentia saudade dos outros que eles já tinham sido. Porque, afinal, eram ricos sem riqueza nenhuma. Se iludiam tendo uns carros, uns brilhos de gasto fácil. Falavam mal dos estrangeiros, durante o dia. De noite, se ajoelhavam a seus pés, trocando favores por migalhas. Queriam mandar, sem governar. Queria enriquecer, sem trabalhar (Couto, 2005a: 110-1).

Se recuperarmos o depoimento do próprio Mia, páginas atrás nesta tese, veremos um discurso incrivelmente semelhante, no que diz respeito à sedução do moçambicano pelos signos de outra cultura. Aqui, entretanto, é bem mais que isso. Trata-se de reconhecer o que representam esses itens de posse – o carro, a televisão, o celular e outros “brilhos de gasto fácil” – à luz das consequências que têm origem nos mencionados modos de dominação. Ora, se sabemos que uma parcela significativa (Mia Couto diria *a imensa maioria*) do povo de Moçambique convive com dramas diários, problemas sociais históricos e de difícil solução, devemos reconhecer que, ao menos hipoteticamente, é na escassez de recursos que reside uma de suas causas principais. Sendo mal dividida a riqueza, projeta-se para muito mais longe a possível redução dos males nacionais.

No contexto desta nova forma de dominação, aqui e lá também encontraremos o novo papel desempenhado pelo antigo dominador, português, qual seja o da conivência, o da observação distante, complacente com as ações de opressão, de manipulação corrupta da estrutura estatal. A situação é representada no romance *Venenos de Deus*. A indignação da personagem Munda é dirigida ao médico português que se cala “perante as evidências que Suacelência desvia do armazém comida, medicamentos, combustível, lençóis, colchões”. No contraponto, o narrador realça o reposicionamento do estrangeiro que outrora empreenderia práticas semelhantes: “Mas ele não sabe como reagir perante um universo feito de empresários sem empresa e de funcionários públicos que apenas desempenham funções privadas” (Couto, 2008: 45).

A despeito de haver uma acusação bem dirigida à elite moçambicana que não está apenas no governo mas em camadas da sociedade que outrora posicionavam-se em nome da igualdade de condições, defendendo a Independência a partir do argumento simples de que ela traria o bem-estar social para todos, isto poderia nos levar a uma ideia equivocada: a de que os discursos e a literatura de Mia Couto buscam culpados únicos. A verdade parece ser bem outra.

Tanto nos romances como nos depoimentos, entrevistas e palestras, Mia Couto insiste em não reduzir a questão à demonização do europeu ou dos mais favorecidos em seu país. A

denúncia está lá, como também está a discussão sobre a culpabilização ser algo rasteiro em termos de entendimento da dinâmica de uma sociedade. Ela acrescenta pouco, se estamos num território muito complexo de feridas históricas, de conflitos de interesses e esgotamento da capacidade crítica de um povo, seguindo o roteiro clássico da subalternização do indivíduo à margem das condições mínimas de dignidade. Diante de uma nação massacrada, às voltas com a pobreza e doenças endêmicas que matam em grandes proporções, sem esquecer da fome e da precariedade nas condições sanitárias do país como um todo, seria fácil estabelecer a posição de vítima, tão marcadamente presente nas posturas às quais ele mesmo, Mia Couto, chamou de “coitadismo”. O combate a esta postura não deixa dúvidas: este autor quer ampliar a visão de suas plateias quanto a realidades nada glamourizadas, porém o quer fazer de modo propositivo, como quem pretende disseminar uma ideia, uma ideia nova para Moçambique e, por que não dizer, para a África como um todo. Diz ele:

Queremos que outros nos olhem com dignidade e sem paternalismo. Mas, ao mesmo tempo, continuamos olhando para nós mesmos com benevolência complacente: somos peritos na criação do discurso desculpabilizante. E dizemos: que alguém rouba porque, coitado, é pobre (esquecendo que há milhares de outros pobres que não roubam); que o funcionário ou a polícia são corruptos porque, coitados, têm um salário insuficiente (esquecendo que ninguém, neste mundo, tem salário suficiente); que o político abusou do poder porque, coitado, na tal África profunda, essas práticas são antropológicamente legítimas (Couto, 2009: 34).

A repetição do termo “coitado” e a menção à postura “desculpabilizante”, em confronto com as sucessivas composições em que fica evidente a baixez moral dos poderosos de sua terra, levam o leitor a esse quadro no qual ele pode, melhor que apontar culpas, descobrir os elementos que contribuíram para desenhar a paisagem moçambicana, no plano político-ideológico, ao longo das últimas décadas.

Não devemos esquecer, todavia, que esses romances se situam em momentos históricos diversos e, com isso, estão impregnados por essa compreensão que vai se alterando sobre os papéis que devem ser exercidos pelos seres humanos nesses cenários. Uma boa questão surge quando o personagem Quintino Massua, de *Terra Sonâmbula*, entra na casa de seu ex-patrão, o falecido Romão Pinto, com intenção de saquear qualquer de seus valiosos bens, porventura deixados para trás. O narrador afirma sobre o jovem moçambicano: “Não usaria a palavra roubar. Talvez *nacionalizar*” (Couto, 1995: 173). A simples necessidade de explicar a apropriação da riqueza alheia remete ao tempo em que, ainda em conjuntura social diversa e em época de guerra, não havia se estabelecido a dominação nos moldes retratados

pelo narrador-tradutor de *O Último Voo do Flamingo*. Por óbvio, estamos em períodos distintos, com estados de dominação pouco semelhantes.

Outro aspecto que se revela quando nos detemos na observação do sistema político-social moçambicano, mais especificamente em como é retratada esta classe de bem-aventurados do pós-independência nos romances miacoutianos, alude ao possível impacto que as ações ditas *humanitárias* teriam nas questões daquele país. No plano da contribuição internacional para sanar ou minimizar problemas com referência direta à qualidade de vida das populações pobres, sabemos que a contemporaneidade produziu uma quantidade infundável de programas, projetos, acordos multilaterais com o propósito declarado de transferir renda de países desenvolvidos para o que se convencionou chamar no passado de *Terceiro Mundo*. Igualmente, encontraremos um sem-número de iniciativas com este mesmo propósito tendo origem em organizações não-governamentais. Nesse prisma, a conjuntura moçambicana retratada nos romances tem papel chave para entender o que representam tais esforços.

Na ilha de São Nicolau (*Frangipani*), Saulfo Tuco, o criado do diretor do asilo, reflete sobre essa nova ordem da dominação, movida pela ganância e pelo desejo incontrolável de retirar até de quem possui muito pouco. Eis o motivo pelo qual os velhos não querem mais receber visitas: os parentes vêm lhes roubar produtos. “Todos vinham tirar-lhes comida, sabão, roupa. Havia organizações internacionais que davam dinheiro para apoio à assistência social. Mas esse dinheiro nunca chegava aos velhos” (Couto, 2007: 107). A menção ao sistema corrompido que inviabiliza qualquer ajuda externa também serve para discutir o desconhecimento em torno da realidade moçambicana, no que diz respeito às pequenas crueldades que se vão praticando no dia-a-dia. Com isto, se pode pensar que a posição de Mia Couto não é de combate sistemático às práticas de um grupo social específico, mas sim a toda e qualquer ação de “desconsideração” sobre as consequências à vida do outro (aqui representado pelos velhos) – no plano da ética.

A análise cuidadosa sobre como são compostas estas cenas na obra não deixa dúvida: é quase uma necessidade deste autor produzir reviravoltas no entendimento do seu leitor sobre como se dão as relações de dominação nesta paisagem moçambicana ao longo dos tempos. Vejamos, pois, o episódio em que o americano Benjamin Southman e sua esposa brasileira vão à Vila Longe (*O Outro Pé da Sereia*. Couto, 2006), em missão humanitária para combater o “afropessimismo” em nome da ong *Save Africa Fund*.

Há pouco, mencionamos as intenções perversas do empresário Casuarino, ao receber estes estrangeiros – em primeiro lugar, eles emprenderiam uma pesquisa, um *survey*, aplicando também outros métodos para compreender as condições de miséria do continente. De maneira bem-humorada e nada casual, o personagem Matambira troca o nome e afirma o ponto de vista de muitos africanos: “Isso que o nosso irmão chamou de ‘salvei’, nós aqui chamamos de um patrocínio” (Couto, 2006: 147). A piada esconde uma questão importante para nós. Pouco importa com que propósitos se produza a ajuda humanitária, desde que ela se reverta eficientemente em recursos para reduzir os males daquele continente, assim deixa claro o personagem. Mas o americano não se dá por satisfeito e os diálogos a seguir trarão um enorme surpresa à sua compreensão sobre a história das relações humanas ali. Interessado no passado de escravidão daquele povo, Benjamin descobre que nem sempre foram os brancos a subjugar-los: “Esses negros vieram do Sul e nos escravizaram, nos capturaram e venderam e mataram. Os portugueses, numa certa altura, até nos ajudaram a lutar contra eles...” (Couto, 2006: 149). Não é nada que não se possa descobrir a partir da leitura de relatos historiográficos: a supressão de liberdades foi praticada ao longo dos tempos por diversos povos, para além de questões étnicas, culturais ou econômicas. Ocorre, porém, que predomina este “lugar-comum”, qual seja a visão de que a ação escravagista em África foi sempre algo produzido pelo branco em relação ao negro, pelo europeu em relação ao africano. A elaboração de uma cena como esta provoca as certezas do leitor médio, tira-o da inércia crítica e o desconcerta, tanto quanto ocorre ao próprio americano: “O seu semblante estava deformado pela estupefação” (Couto, 2006: 149).

1.2 A Paisagem nos Romances – terra, rios e seus papéis simbólicos

A terra que é sonâmbula, a terra que é casa, o rio que é tempo, o flamingo a anunciar o nascimento da noite, a árvore do frangipani a guardar espíritos, a sereia-deusa das águas. A simples observação dos títulos da maior parte dos romances estudados até aqui remete, de alguma forma, a elementos naturais – bichos, espécimes vegetais, ecossistemas ou mesmo mitos com intensa relação simbólica com a paisagem, em sentido físico. Por óbvio, não se trata de algo casual. Questionado sobre o assunto, na Festa Literária de Parati, Mia responde: “Falar dos elementos da Natureza é falar de nós próprios, só que convertidos” (Couto,

06/07/2007). Também nos romances, é possível encontrar esta visão: “Tudo, neste mundo, é humano. O rio tem ancas de mulher, a árvore tem dedos para acariciar o vento, o capim ondeia soprado por antigas vozes” (Couto, 2006: 270).

Do ponto de vista “natural”, a paisagem moçambicana nos romances não é, a princípio, algo diverso do que se estabelece em outras narrativas que se proponham a defini-la, sejam livros dos diferentes gêneros, filmes ou estudos. A descrição do que está em torno destes personagens não daria margem a grandes surpresas, considerando apenas os referentes típicos relacionados ao ambiente africano. Ocorre, entretanto, que cada elemento componente destes cenários requer uma reavaliação constante do papel simbólico por ele exercido na trama. A menção ao rio, na obra, por exemplo, impõe a todo momento um duplo movimento: o do autor, ao afirmar os significados atribuíveis àquela paisagem no trecho em questão; o do leitor, que pode ser alçado a outro grau de compreensão sobre a cena moçambicana e, mais ainda, promover suas próprias associações de sentido com os demais momentos da obra miacoutiana nos quais ocorra aquela exploração de significados. Isto se dá porque é recorrente a formulação na qual um elemento natural – animal, acidente geográfico ou que tal – é *explicado* para que assuma a sua dimensão mais singular.

“O rio é como o tempo”, diz Juca Sabão, espécie de professor para Fulano Malta em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Tendo voltado de expedição à procura da fonte de onde nasce um rio, ele conclui pela sua inexistência. “A nascente é já o vigente rio”. Ele é como “uma cobra que tem a boca na chuva e a cauda no mar” (Couto, 2003: 61).

Pelo melhor entender de seu papel, o leitor o encontrará novamente na fala do padre Muhando, no romance do *Flamingo*. O primeiro rio teria (na verdade todos os rios teriam) nascido da água das “mais longínquas forças de Deus”, das “veias de sua alma”, num momento em que, debilitado, Deus procurava salvar o Diabo de seu padecimento. O enfraquecimento divino seria a explicação: “Por isso, os rios não são tão infinitos como o mar. (...) Todavia, os rios a si mesmo não bastavam. Lhes fazia falta o mar, o lugar infinito. E a água voltou à água” (Couto, 2005a: 124-5).

O mesmo rio (ou seria outro?) é o que “canta” em *O Outro Pé da Sereia*. O decifrar desta música e o entoar conjunto indicam o segredo do verdadeiro canoeiro, nas palavras do pai de Zero Madzero (Couto, 2006: 37), algo mais importante que a força dos braços no propósito de mover o barco à frente.

Os confrontos possíveis entre os significados assumidos pelo rio na obra poderiam contemplar também uma grande quantidade de contos deste autor, em função poética ou

mítica como nos casos anotados acima: “Nas águas do tempo” e “No rio, além da curva” (*Estórias Abensonhadas*. Couto, 1996), “Inundação” e “O rio das quatro luzes” (*O Fio das Missangas*, 2004), “Os pássaros de Deus” (*Vozes Anoitecidas*. Couto, 1987), entre outros. Em papel de protagonista, coadjuvante ou como simples elemento de composição da trama, devemos reconhecer os motivos que orientam esta escrita *fluvial* ou, como já foi dito, altamente impregnada pela paisagem moçambicana. Mia Couto reflete sobre o tema:

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 da Biologia que da 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, 2009: 55).

Por trás deste depoimento, é um tanto inevitável lembrar que o escritor é também um biólogo de ofício, em plena atividade, conciliando este exercício com todas as contingências da vida de autor consagrado – muito mais que o simples ato de escrever, há os compromissos editoriais, a relação com a imprensa, a presença nas premiações, congressos etc. Eis que, sendo dois caminhos diversos, Mia Couto muitas vezes encontra meios de torná-los o mesmo. Diz ele: “A Biologia me alimentou a escrita literária como se fosse um desses velhos contadores não de histórias mas de sabedorias” (2005b: 124). Tempos depois, voltaria a esta noção: “Hoje não sei como poderia ser escritor caso eu não fosse biólogo. E vice-versa. Nenhuma das atividades me basta. O que me alimenta é o diálogo, a intersecção entre os dois saberes” (Couto, 2009: 58).

A primeira fala aconteceu em 2004, quando fez sua intervenção à abertura do I Encontro de Biólogos da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, em Lisboa. Dois anos depois, parte das ideias apresentadas naquele momento seriam retomadas (no segundo trecho citado) em outro evento para biólogos, mas especificamente na Conferência do Ciclo *Biologia na Noite*, na Universidade de Aveiro, em 2006. Nessas circunstâncias e em muitas outras, Mia Couto encontra lugar para a afirmação de uma proposta que, em síntese, se define pela busca de outro posicionamento em relação à ciência, em especial à vertente da ciência abraçada por ele.

Fazendo uso do expediente de “contar casos”, já apontado na introdução, Couto recupera em sua palestra a divertida história da cobra que não matava com a picada, mas quando as pessoas pisavam em sua sombra. Relato em parte verídico e de ampla repercussão

na imprensa de Moçambique, ele teve lugar no distrito de Dondo, para o qual foram convocados cientistas com o propósito de contribuir na caça à serpente – as mortes aconteceram no edifício da administração central, onde o povo dizia ouvir a serpente entoar o hino nacional à noite. O relato de Mia Couto poderia depositar na crença popular o status do que é mais patético. Porém, é no desfecho que se compreende a proposta. Isto porque os ditos cientistas, com seus métodos aparentemente infalíveis e sua confiança nos recursos tecnológicos, deparam-se com uma questão, afinal, bem simples para vislumbrar a impossibilidade de sucesso em sua empresa: há de fato uma cobra? Isto que se está a buscar é mesmo uma cobra? As autoridades locais respondem: “Quase é, doutor. Quase é” (Couto, 2009: 57).

O tom do discurso e a própria posição do autor são muito claros. Nas matérias que envolvem o conhecimento natural, a visão sobre o meio ambiente e a biodiversidade, os sistemas de controle para a preservação ou mesmo a orientação para pesquisa em Biologia, é digna de crítica a postura dita científica que se fecha aos saberes locais, às formas de conhecimento do povo, impregnadas por crenças, muitas vezes produzidas a partir da atualização de mitos. Ao referir-se regularmente à Biologia como uma “indisciplina científica”, Mia Couto não pretende desabilitá-la como meio para compreender o mundo, mas lembrar que este pode não ser o único. Ele esclarece:

O ser de um continente que ainda escuta (África está disponível para conversar até com os mortos) me trouxe um estar mais atento a essas outras coisas que parecem estar para além da ciência. Não temos que acreditar nessas “outras coisas”. Temos apenas que estar disponíveis (Couto, 2005b: 123).

Em defesa da disponibilidade, este autor-biólogo parece querer, pura e simplesmente, que a posição fronteiriça na qual ele se encontra seja também ocupada por mais gente, cientistas ou leitores, voltados à pesquisa ou à fruição estética. É certo que, tratando especificamente da ciência, seu ponto de vista também prevê uma preocupação com o que chama de “tendência à tecnicização”: “insistem connosco em que as soluções virão de sofisticadas tecnologias (...). A ideia de que não vale a pena tentar uma outra utopia conduz à acomodação e ao conformismo intelectual” (Couto, 2005b: 121).

Ele se refere ao conformismo de um médico europeu, homem douto e repleto de certezas, que irá se deparar com os fenômenos locais de uma vila rural e uma doença pouco comum. Em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, já encerrada a guerra civil moçambicana, surgem sintomas de delírio, loucura, levando principalmente os ex-combatentes ao

descontrole motor – andam desordenadamente, agitam os braços como se quisessem voar, adquirindo a alcunha de *tresandarilhos*. Questionado sobre a possibilidade de uma maldição, Sidónio Rosa descarta: “Isto não existe, Dona Munda. As doenças possuem causas objectivas” (Couto, 2008: 10).

Não é preciso ir muito longe para ver o que teremos à frente: personagens com leituras distintas da paisagem, dos fenômenos e do que cabe a si próprios neste lidar com a natureza. O narrador indica isto: “O português recém-chegado é o único médico e não está dando conta da situação. Quem sabe a enfermidade é de outra ordem que escapa às ciências?” (Couto, 2008: 37). A pergunta é dirigida ao leitor, convidado a conhecer este outro mundo, com feições muito próprias, nada baseado na racionalidade cartesiana, intensamente povoado por entidades de difícil compreensão por quem não o habita. “Para o médico, aquilo era um hospital-tenda, um local de higiene e assepsia. Para os habitantes da Vila, a enfermaria era uma residência de maus espíritos, um lugar fatalmente contaminado” (Couto, 2008: 48).

A todo momento, é relembrada a “omnipotência” do médico, fala-se sobre suas “poderosas sabedorias”, conferindo-lhe uma dimensão superior. Ocorre que esses comentários, vindo do narrador, cumprem função oposta, na medida que sua ciência se revela ineficaz para curar a tal doença, para reconhecer a origem dos males. E isto se dá justamente pelo conjunto de elementos que vão se interpondo em seu caminho. Por fim, sem que isto seja uma espécie de redenção total à maneira de ver o mundo segundo o olhar do africano, este protagonista dá sinais de como a paisagem (outrora) oculta agora parece menos insondável: “Em África aprendi a escutar e não apenas a falar” (Couto, 2008: 172). Trata-se de algo relativamente parecido ao que ocorre a outros protagonistas – Izidine Naíta (*Frangipani*), Máximo Risi (*Flamingo*) e Marianinho (*Rio Chamado Tempo*).

A forma pela qual esta paisagem é constituída parte, com toda certeza, da apropriação do ambiente pelo sujeito, seja ele o personagem ou o próprio leitor. Sartre diria que “quando me encanto com uma paisagem, sei muito bem que não sou eu que a estou criando, mas sei também que, sem mim, as relações que se estabelecem diante dos meus olhos entre árvores, a folhagem, a terra, a relva, em absoluto não existiriam” (Sartre, 1989: 43). Ao afirmá-lo, encontramos esta noção em acordo com os estudos de Paul Claval no âmbito da Geografia Cultural, como já visto. Porém, Sartre ainda avança na compreensão sobre o que cada elemento há de representar no universo de um romance:

A árvore e o céu, na natureza, só se harmonizam por acaso; no romance, ao contrário, se os heróis se acham *nesta* torre, *nesta* prisão, se passeiam por *este* jardim, trata-se ao mesmo tempo da restituição de séries causais independentes (a personagem estava com certo estado

de ânimo devido a uma sucessão de eventos psicológicos e sociais; por outro lado, dirigia-se para determinado lugar e a configuração da cidade a obrigava a atravessar certo parque) e da expressão de uma finalidade mais profunda, pois o parque só ganhou existência para se harmonizar com determinado estado de ânimo, para exprimi-lo por meio das coisas ou destacá-lo por meio de um vivo contraste; e o próprio estado de ânimo foi concebido em ligação com a paisagem (Sartre, 1989: 45).

E assim temos ainda outra relação possível, qual seja a das escolhas feitas por Mia Couto para atingir este tal propósito de dizer o estado de ânimo de seus personagens, mas sobremaneira o estado de ânimo de seu povo, em afirmações caras ao interesse de quem, a todo momento, utiliza o romance para provocar o ponto de vista do leitor acerca de suas proposições mais fundamentais. Ganha força, portanto, a hipótese de que esta obra é mesmo pensada para o indivíduo não familiarizado com o universo simbólico ou, deveríamos dizer, com os “significados próprios” da paisagem moçambicana ou africana, já que tantas vezes o autor lança mão deste recurso ao “vivo contraste” mencionado por Sartre. Poderiam ser meros exercícios de criação literária, com intenções restritas à fruição estética, sem dúvida. A questão é a insistência com que os mesmos elementos aparecem no universo romanesco desse autor, sempre requisitando um outro repertório de significados.

Em dissertação de mestrado, tendo *Terra Sonâmbula* como seu objeto de análise principal, Peron Rios afirma: “Mia Couto, em suas narrativas, dá ao cenário uma significação decisiva em sua obra, mas de maneira muito sutil, subliminar. Uma leitura menos ligeira nos fará notar uma recorrência aos elementos materiais da terra e da água” (Rios, 2005: 93). É claro, para muito além do rio – sem mencionar que o mar também está lá, na obra, como um referente importante para diferentes personagens: Muidinga e Tuahir, em sua fuga à guerra (*Terra Sonâmbula*); Bartolomeu Sozinho, em sua constituição como indivíduo seduzido pela errância marítima (em *Venenos de Deus*, a ideia de que “o mar é o habilidoso desenhador de ausências” ajuda a compor o personagem “doente de sonhar”; Couto, 2008: 21), entre outros – , que a terra aparece na linha de frente, em vários romances, numa intensa relação com o animismo africano.

Em *Um Rio Chamado Tempo*, reproduz-se mais uma vez o artifício do quase-ser, com o cadáver-vivo ou o quase-morto que aguarda as cerimônias fúnebres para, enfim, ser enterrado. Ao longo da vida, Dito Mariano jamais dormiu em leito, reservando-o para os namoros. “Preferia ter a terra toda por cama” (Couto, 2003: 42). E, no momento de seu passamento (incerto), se dá a reação sobrenatural⁴ do chão, que se recusa a abrir ante os

⁴ Retomaremos esta questão mais detidamente no capítulo 2

esforços de quem vier a tentar cavá-lo. A ação que atribui vontades a algo físico como o solo faz pensar nas razões escondidas na cena, as associações possíveis entre este fenômeno e as atitudes anteriores dos personagens, em seu mundo de valores dilacerados.

Porém, é interessante lembrar de outro trecho no qual o chão moçambicano, em movimento contrário, abre-se para puxar o personagem Kindzu, num pesadelo vivido no início de sua jornada em *Terra Sonâmbula*. Um fantasma surge para puxá-lo para baixo: “Fica saber: o chão deste mundo é o teto de um mundo mais por baixo. E sucessivamente, até ao centro onde mora o primeiro dos mortos” (Couto, 1993: 51). Eis o vínculo dos mais frequentes na obra: a terra sendo o receptáculo dos antepassados, dos espíritos que são na verdade os proprietários, como lembram Sonia Corrêa e Eduardo Homem: “Esta noção de que a terra é um legado dos mortos aos vivos, que sobre ela não se tem mais que o direito de recolher seus frutos é, na verdade, extensiva a quase todas as sociedades africanas” (Corrêa & Homem, 1977: 30).

Se é uma marca do pensamento daquele continente, algo comum em termos culturais locais, na obra a menção regular não está ligada apenas ao solo, mas fundamentalmente à nação. Ao dizer que esta é uma terra sonâmbula, não se pode pensar que os sentidos mais prováveis estão distanciados de sua história, de sua identidade perdida, pelo contrário. A palavra, plural em seus significados, a todo momento surge para reafirmar o desejo de uma singularidade que, a princípio, pode ter a ver com o continente todo, mas em última análise deve fabricar uma percepção orgânica do país, evocando não apenas o que o define culturalmente mas o que o legitima aos olhos do seu e dos demais povos.

Que isto não redunde no engano de considerar o conceito (terra) próximo ao ufanismo tolo (a ideia de que, por ser nossa, deve ser boa) ou a ponderações acríicas sobre os homens que a ocupam e, portanto, a compõem. Já vimos suficientes exemplos de como Mia Couto é capaz de apontar para os maus-passos das diferentes classes sociais que formam Moçambique, hoje e no passado. A terra, na obra, tendo uma dimensão particular e ajudando a compor a paisagem moçambicana, pode até desaparecer.

O derradeiro capítulo de *O Último Voo do Flamingo* tem o sugestivo título “Uma terra engolida pela Terra”. Fazemos já aqui uma distinção interpretativa a partir de um detalhe editorial aparentemente irrelevante: a edição brasileira, casualmente ou não, dispõe este título inteiramente em caixa alta, o que impediria a princípio a diferenciação entre o substantivo que alude ao solo e ao que remete ao planeta. De uma forma ou de outra, parece um tanto óbvio que o sentido proposto pelo autor é exatamente este.

No epílogo do romance, a terra desaparece, um país inteiro some, engolido por uma força sobrenatural capaz de operar um abismo em lugar de uma pátria. A “explicação” vem a seguir, na voz de Sulpício, pai do narrador, recuperando conversas com espíritos e com o feiticeiro, Zeca Andorinho: “os antepassados não estavam satisfeitos com os andamentos do país. Esse era o triste julgamento dos mortos sobre o estado dos vivos” (Couto, 2005a: 216). A mensagem retoma a noção proposta por Sonia Corrêa e Eduardo Homem. Se os espíritos podem dar, eles também podem tirar.

Em torno da existência de cada um desses termos – o rio, a árvore, a terra, o pássaro, o mar, o vento – vemos, portanto, que há simbolismos a descobrir, e de forma tão ou mais completa quanto pudermos promover o encontro dessas múltiplas razões de ser das palavras nos romances. A entrada no mundo moçambicano, a partir de suas paisagens ocultas, atribui papel-chave à compreensão amplificada das estratégias narrativas de Mia Couto em seus romances. É preciso lembrar que:

Como o universo das ‘coisas a serem expressas’ muda com o nível de cultura e com as condições geográficas, sociais e econômicas, a consequência é que o significado de uma palavra deve ser sempre depreendido, não de uma contemplação passiva dessa palavra mas de uma análise de suas funções, com referência à cultura dada. Cada tribo primitiva ou bárbara, assim como cada tipo de civilização, tem o seu universo de significados e todo o mecanismo linguístico desse povo – seu acervo de palavras e seu tipo de gramática – só pode ser explicado em relação com os seus requisitos mentais (Ogden & Richards, 1972: 306)

Não é possível compreender em sua totalidade esse universo de significados na obra de Mia Couto – aliás, nas de outros autores também –, mas devemos reconhecer o esforço do autor por torná-lo mais próximo do seu leitor, verificando que sua própria forma de empreender o discurso firma uma posição muito menos interessada na descrição física da paisagem do que propriamente nos elementos que a singularizam a partir do animismo, dos mitos ou de uma visão poética do mundo. Na correnteza de sua literatura, Mia Couto assume a voz de seu personagem, Bartolomeu Sozinho, para explicar ao médico português o motivo de dormir longe de sua mulher: “A vida é um rio, Doutor: a água junta e separa” (Couto, 2008: 35).

2 – MIA COUTO E OS DIFERENTES SENTIDOS DO SOBRENATURAL

2.1. Sangue nas Entranhas do Mundo: as Circunstâncias Sobrenaturais na Obra de Mia Couto

É de conhecimento amplo que as criações literárias de Mia Couto estão relacionadas aos enredos que giram em torno de aspectos sobrenaturais, circunstâncias que fogem à percepção de senso comum sobre o real, escapando também do rigor das leis naturais e de uma racionalidade de origem cartesiana, orientada pelas noções de causa e efeito. Quando não aludem a essas situações como o mote central das histórias, há grandes chances de esse aspecto aparecer como elemento constitutivo do enredo, para situar o leitor acerca de um personagem, uma cena, um tempo.

São situações muito diversas, tanto do ponto de vista da abordagem como dos efeitos que podem causar nos personagens e nos leitores: objetos que ganham vida e movimento, metamorfoseados em algo muitas vezes relacionado a características humanas; elementos naturais que subvertem sua lógica própria, reinventando suas leis e seu próprio funcionamento; seres humanos com atributos físicos extraordinários, inexplicáveis à luz da ciência ou com potencialidades tão singulares que seria mais adequado chamá-las de “poderes”, remetendo a imagem desses seres a outro plano de observação, menos próximo do terreno, mais apropriado ao divino.

Imagine-se, por exemplo, a estátua de madeira que reproduz uma imagem santa, segundo determinado dogma religioso. Fenômeno não tão raro nos discursos da fé, mas ao mesmo tempo inexplicável segundo os princípios racionais, a imagem que chora, fala, move-se ou sangra permite ao fiel e à doutrina como um todo interpretar o fato como milagre, decorrência da ação de Deus. Está claro que não se trata de um objeto qualquer, e sim um símbolo inserido numa mítica particular, com significados maiores do que a simples constatação de algo sobrenatural, no sentido laico. De um modo ou de outro, causa espécie o objeto inanimado sangrar. E essa situação serve aos propósitos de Mia Couto, em algumas de suas obras.

Em *O Outro Pé da Sereia* (Couto, 2006), este fato sobrenatural ocorre ao menos duas vezes. O leitor está diante de duas histórias que, no fim, se mostrarão interligadas. Nos capítulos que transcorrem no ano de 1560 se dá o relato da viagem marítima em direção à

África, para cumprir os objetivos de uma missão religiosa. Os demais ocorrem no ano de 2002, quando a personagem Mwadia Malunga volta à sua terra natal, à procura de um lugar para acolher a imagem da Nossa Senhora, encontrada por seu marido.

Antes de tratar da questão sobrenatural propriamente, é preciso lembrar que esta divisão faz com que o leitor viaje no tempo, sucessivas vezes, em movimento típico à formulação romanesca do autor moçambicano – nem sempre com ênfase nas idas e vindas no tempo, Mia Couto já reincorreu algumas vezes neste tipo de construção: em *Terra Sonâmbula* (Couto, 1995), os capítulos se intercalam entre o que é vivido por dois protagonistas (Tuahir e Muidinga) e os relatos dos cadernos de um terceiro (Kindzu); em *A Varanda do Frangipani* (Couto, 2007), como se vê em outro capítulo desta tese, o romance é dividido de maneira a permitir a alternância entre a voz do narrador (um xipoco, espírito encarnado) e diversos outros personagens.

Em sua tese de doutorado, que tem como um dos objetos de análise o romance *Terra Sonâmbula*, Rejane Vecchia da Rocha Silva lembra que “essas narrativas paralelas apontam em direção a dois caminhos aparentemente distintos, mas que aos poucos revelam-se únicos porque abarcam o desejo de fuga que orienta a ação de Muidinga, Tuahir e Kindzu. (...) Ao encontrar os cadernos dentro da mala, portanto, abre-se essa alternância de narradores que, por fim, acaba por conjugar o sonho de liberdade” dos três personagens (Silva, 2000: 114-5). Feitas estas considerações, retomemos a questão sobrenatural em torno do sangue.

A “sereia” do título é, na verdade, personificada pela imagem da santa, a Nossa Senhora que é transportada no navio e aparecerá novamente no enredo mais de 400 anos depois. É o escravo particular Nimi Nsundi quem entende assim. Sua carta póstuma explica o que sucedeu: “a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser a minha constante obsessão” (Couto, 2006: 208). As palavras do *mainato* e os acontecimentos que envolvem os demais escravos no navio implicam outra percepção desta imagem. Para além da simbologia religiosa cristã, ela se pluraliza em significados quando o negro vê nela a Kianda, uma deusa das águas, segundo outra crença. E isto o faz cortar um dos pés da santa. Nimi Nsundi se justifica: “o que eu fiz foi apenas libertar a deusa, afeiçoar o corpo dela à sua forma original” (Couto, 2006: 208).

A partir desta ocorrência, o fato sobrenatural do sangramento ganhará outra dimensão aos olhos do leitor, entendendo-o pelo viés católico (milagre) ou pelo viés mítico africano (manifestação da divindade das águas). O espanto vem com a repercussão: “A notícia de que a Santa sangrava espalhou-se num ápice. A ferida sem cicatriz da padroeira era uma

anunciação divina, uma espécie de grande exalação sem Corpo Santo” (Couto, 2006: 248). Para os marinheiros portugueses, um acontecimento para alimentar a fé.

Porém, para os assassinos do sacerdote D. Gonçalo da Silveira, o fato extraordinário representa quase uma maldição. Já em terras africanas, este novo episódio envolverá a santa e seus guardiões. Os mandantes do crime recomendam o estrangulamento sem vestígios. “Mas algo correu mal: quando os matadores ergueram o corpo, que jazia abraçado a Nossa Senhora, constataram que havia sangue sobre o soalho da cubata. Os assassinos desapareceram em alvoroço” sem saber que a origem da hemorragia era o pé decepado da Virgem (Couto, 2006: 264).

Seria custoso não lembrar também que, ainda na viagem, o constante conflito entre as crenças de europeus e escravos africanos, que empreendem seus rituais nos porões do navio, se manifesta na cena em que o escravo Nimi Nsundi, um dia antes de morrer, é possuído por um espírito, enquanto toca a *mbira* (instrumento típico). Falando uma língua incompreensível, o *mainato* começa a suar sangue diante dos olhos espantados dos sacerdotes cristãos do navio. Sem se abalar com o fato, o escravo Xilundo explica: “Há alguém tocando através de seu corpo” (Couto, 2006: 203). De novo, este elemento (sangue) surge para renovar a compreensão do leitor acerca do que pode representar cada uma das circunstâncias extraordinárias que envolvem os confrontos dos dogmas, das experiências culturais dos povos de continentes diferentes. No choque entre as visões do fenômeno, Mia Couto procura restabelecer o equilíbrio perdido entre a força de um discurso (dominadores) e de outro (dominados), provocando o leitor em suas convicções. Confirma esta observação a conclusão do episódio náutico, com a morte de Nimi Nsundi: “Teclas de mbira estavam cravadas uma em cada pulso, semelhando um Cristo sem cruz” (Couto, 2006: 204).

Pois é novamente o mistério em torno do sangue derramado que estabelece a circunstância sobrenatural em um conto do livro *Cronicando* (Couto, 1991). Sem qualquer referência à temática religiosa cristã, “Sangue da avó, manchando a alcatifa” leva a outras conclusões. Aqui a história é de uma senhora do interior que vem morar com os filhos na capital, Maputo, em momento posterior à Independência de Moçambique, já com os sinais da guerra civil que assombrou aquele país. O relato gira em torno do desconforto ideológico da personagem idosa quanto ao conforto material da família, celebrando o estado de flagrante desigualdade em relação ao povo, de maneira geral. Na interação com os demais personagens, ela é a única a ter um nome (Carolina), fato que realça o papel desempenhado por ela na trama, como bem observa Flávia Biazetto (Biazetto, 2007: 2).

A pergunta que frequenta seus pensamentos é: “por que razão os tesouros desta vida não se distribuem pelos todos?” (Couto, 1991: 25). Os novos costumes da família causam-lhe inconformismo, especialmente o desinteresse dos netos por histórias – preferem assistir televisão. E é este o aparelho que atrai para si os sentidos desse novo mundo, avesso aos valores de antes, os valores da tradição. Em sua dissertação de mestrado, Ana Paula dos Reis Alves Roblés sugere que trata-se de “um alerta sobre a situação de guerra constante da atualidade e para a urgência de escutarmos os mais velhos, recuperando, desta forma, a ordem espiritual que o homem moderno já perdeu e que era transmitida de geração em geração através das histórias dos anciãos” (Roblés, 2007: 47).

Diante da exibição de imagens da guerra, a velha se revolta e acerta a tela com sua bengala. Reunidos os cacos, restam o sangue da avó no tapete e os fatos parcialmente sobrenaturais: não é possível remover a mancha, por melhores que sejam as tentativas; a mancha cola-se ao soalho “com tal sofreguidão que só mesmo arrancando o chão” (Couto, 1991: 28); e, para além disso, um feiticeiro dá seu veredicto: “aquele sangue não terminava, crescia com os tempos, transitando de gota para rio, de rio para oceano. Aquela mancha não podia, afinal, resultar de pessoa única. Era sangue da terra, soberano e irrevogável como a própria vida” (Couto, 1991: 28).

O aspecto fora do normal não chega a ser a existência de uma mancha que não se pode lavar. Sobrenatural é o tamanho da mancha, diretamente proporcional a uma quantidade de sangue que, fica claro, não pode ser originária de uma única pessoa. A profecia de que aquela marca há de crescer pode, por outro lado, ser entendida no viés da crença, do costume, mas persistirá no conto a ideia de que o sangue derramado remete a uma reação da terra contra as agressões à maneira de ser e de existir do moçambicano de outrora, tanto quanto uma lembrança eterna (a palavra é *irrevogável*) dos danos causados pela guerra.

O sangue tem mesmo uma simbologia própria, com alusões muito frequentes à vida e à morte, à ferida e à cura, ao vigor e à fraqueza. Na obra de Mía Couto, mais que nesses sentidos, o sangue parece representar elemento cuja exploração sobrenatural indica essa relação com as vísceras do mundo, especialmente o seu mundo moçambicano. Vejamos outro caso em que essa substância assume papel de destaque na elaboração de um enredo provisoriamente chamado de “fora do comum”.

O conto agora se chama “Pranto de Coqueiro” (Couto, 1996). O narrador duvida do caso, mas seu amigo Suleimane Ibraímo garante ter aberto um coco e encontrado sangue, em vez de água doce. “Não foi o único pasmo do assunto. Do fruto brotou ainda humana voz em

choros e lamentos” (Couto, 1996: 63). Mistério sugerido, novos elementos vão redimensionar o sobrenatural no conto e provocar o ceticismo do narrador. Ele é impedido de comer um bolo, por se tratar de algo feito à base de coco verde. Vem a explicação das pessoas da terra e ele conclui:

Ofenderam a tradição local que põe no sagrado coco quando ainda verde. Interdito colher, interdito vender. O fruto não maduro, o lenho como é chamado, é para ser deixado na tranquila altura dos coqueiros. Mas agora, com a guerra, tinham vindo os de-fora, mais crentes em dinheiro que no respeito. (...) Mas o sagrado tem seus métodos, as lendas se sabem defender. Variadas e terríveis maldições pesam sobre quem colhe ou vende o proibido fruto. Os que compram apanham a tabela. A casca sangrando, as vozes chorando, tudo isso são xicumbos, feitiços com que os antepassados castigam os viventes (Couto, 1996: 65).

A interlocutora ainda insiste em validar o discurso da crença e dos costumes, por meio de narrativas que retomam o fato sobrenatural como “explicação”. Ela fala de um cesto de *lenhos* do qual não era possível retirar um coco sequer. “A coisa parecia estava pregada, todos fizemos a força e não saiu” (Couto, 1996: 66). Recupera, ainda, o caso de uma vizinha, que ralou a polpa de um coco sem que ela se esgotasse. Ao se dar conta do espantoso, a senhora convoca suas galinhas para comerem a polpa e as vê, uma a uma, transformarem-se em plantas.

Temos novamente o sangue como resultado de uma ação sobrenatural e, paradoxalmente, com origem em algum elemento da natureza, o que permite pensar que, ao menos em princípio, subvertem-se as regras de funcionamento geral desses elementos a serviço de uma proposta literária na qual seja possível construir um discurso que contraponha valores ideológicos, como nos casos citados. Nesse sentido, o da contraposição, há alguma semelhança com um dos episódios de *O Outro Pé da Sereia*, ainda que os motivos sejam bem outros. O sangue, afinal, sinaliza a já mencionada maldição.

Nessa questão, também é interessante recuperar o episódio da *terra fechada*, no romance *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (Couto, 2003). Naquele capítulo são narradas as ocorrências que deveriam consumir a cerimônia fúnebre do *munumuzana*, o homem mais velho da família Mariano. O sangue está lá também, mas em posição bem distinta das anteriores e ainda em decorrência, já poderíamos dizer, *natural* de um fato sobrenatural – portanto, o inverso do que se dá no conto “Pranto de Coqueiro”; nele, o sangue é que estabelece a situação sobrenatural, a partir de um sistema natural, qual seja, a expectativa de haver água no interior do coco. – O coveiro de Luar-do-Chão, Curozero Muando, tenta em vão abrir um buraco no solo para que se possa posicionar o caixão. É como se, misteriosamente, a superfície do cemitério e toda a terra se tivessem convertido em metal,

impedindo a pá de promover qualquer tipo de fenda. Um dos filhos do defunto (o pai do narrador) então supõe que a resistência sobrenatural tem a ver com o objeto metálico, que não deveria perfurar o chão. Ajoelha-se e cava com as mãos: “Em pouco tempo, seus dedos ficam em sangue. Meu pai se desespera no vivo da carne, gemendo e praguejando. A terra que amontoa vem avermelhada de sangue” (Couto, 2003: 179). O que se vê adiante são discussões sobre as *razões* daquele fato insólito e suas relações com o passado dos personagens. Mia Couto abre espaço para que se estabeleça novo conflito entre a tradição e a introdução, imposta ou não, de valores culturais oriundos de outras partes do mapa.

Por vezes, teremos a sensação de que o autor se repete, utilizando-se de recursos semelhantes mas em contextos diferentes. Em duas narrativas de *Contos do Nascer da Terra* (1997), será fácil estabelecer essa relação. A personagem que momentaneamente parece grudada ao chão está em “A menina sem palavra”, mas também em “Raízes”. Neste conto, o homem cuja cabeça se ramifica na areia vê sua mulher tentar soltá-lo, utilizando-se de uma faca (Couto, 1997: 182). O espanto se dá quando das novas raízes sai o sangue, novamente ele. Ainda se poderia ver a semelhança deste relato e da cena já descrita do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, pois as circunstâncias levam à necessidade dos personagens cavarem o chão, com resultados sobrenaturais diversos, é claro. Ainda assim, e em toda a obra de Mia Couto, é muito fácil estabelecer esses graus de “parentesco” entre os enredos.

Para além de uma única substância (o sangue), com regularidade encontraremos situações em que a natureza se reconfigura, mas nem sempre permitindo enxergar uma causalidade mais evidente no que diz respeito ao posicionamento do escritor em relação aos conflitos culturais de sua gente, como descrevemos em alguns exemplos anteriores. Em *Vinte e Zinco* (Couto, 1999), uma cena prevê chuva em toda a vastidão da terra, menos sobre uma determinada árvore. Em *O Último Voo do Flamingo* (2005), o pai do narrador tem a capacidade incomum de retirar todos os ossos do corpo. Em *A Varanda do Frangipani* (Couto, 2007), já foi dito, o narrador é um espírito. Seria fácil continuar a enumeração desses aspectos na obra miacoutiana.

Porém, cabe ir além e entender como a abordagem da temática sobrenatural aproxima, ora distancia, os escritos de Mia Couto de gêneros como o Fantástico, o Maravilhoso “puro”, o Realismo Maravilhoso e o Realismo Mágico, com todas as ponderações necessárias à revisão dessas teorias. Mas, sobremaneira, também é preciso aventar a hipótese de que este é talvez o estratagema mais eficiente para se atingir o *humano* no leitor: tocar o sentimento de

humanidade por meio do que lhe é aparentemente diverso, estranho, racionalmente incompreensível. Só será possível concretizar este intento se considerarmos um todo complexo que envolve o referente extralinguístico africano, o modo singular das narrativas de Mia – repletas de construções com intensa correspondência com a oralidade do povo moçambicano – e a recuperação de fatos históricos e dados culturais, como já sinalizamos brevemente nos trechos mencionados até aqui.

2.2. Sobrenatural como Irreal ou Insólito

Entremos, pois, na questão que estabelece esse âmbito do sobrenatural e o que a partir dele se pode produzir em termos de efeito estético. Todorov delimita o conceito a partir do “acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (Todorov, 2004: 30) e, fazendo isto, reconhece a importância do observador para dizer o que é ou não natural. Isto porque, se assumo que um fenômeno não é passível de ocorrer no mundo real, das duas uma: ou a ocorrência adquire seu caráter momentaneamente inexplicável, podendo ser fruto de uma imaginação, ou não conheço as leis que regem aquele fenômeno – a hesitação entre uma coisa e outra há de produzir o efeito do fantástico, na visão daquele autor, a partir do ponto de vista do leitor e, eventualmente, do próprio personagem que, na realidade intratextual, está diante desta dúvida. De todo modo, não seria demais lembrar que Todorov destaca a importância de o leitor estar “integrado ao mundo das personagens” (Todorov, 2004: 37), para que se dê o fantástico – caso contrário não haveria como estabelecer esta hesitação entre a causa natural ou sobrenatural de um fenômeno –, bem como de se enxergar esse leitor não como “alguém em particular, real” mas sim uma “função” de leitor implícita nos textos inscritos nesse gênero.

Entretanto, seria enganoso supor que a alusão óbvia, imediata, entre o sobrenatural e um gênero ou efeito remete ao fantástico, de maneira geral. Diferente disto, deve ser mais frequente a ligação do termo ao que Irlemar Chiampi designa como *Maravilhoso*. Em uma das acepções mais aceitas, o gênero se delinaria em torno de “tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais”. A professora destaca que fatos e objetos nesse tipo de narrativa “pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional” (Chiampi, 2008: 48). Mas também adverte que este gênero pode ter outra acepção, não tão próxima ao sobrenatural e sim mais afeita ao extraordinário ou, como nas próprias palavras de

Chiampì, a “um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano em sua essência” (Chiampì, 2008: 48). Neste prisma, estaríamos diante de algo inexplicável, sem dúvida, porém é a frequência ou intensidade com que fatos e objetos exorbitam as leis físicas, neste tipo de narrativa, que importam para determinar seu caráter maravilhoso. E se o fato extraordinário, ainda que inexplicável segundo a racionalidade, pode gerar um efeito maravilhoso para quem o observa, dando origem às reações mais diversas, então temos alguma proximidade com outro gênero: o Estranho.

A diferença básica é que, nesse terreno, “os acontecimentos podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão”, mas Tzvetan Todorov lembra ainda que eles são “de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (Todorov, 2004: 53), causando no leitor reações ora semelhantes ao fantástico, ao maravilhoso ou próprias de sua peculiar elaboração – como o terror. É fato que o Estranho não é um gênero muito bem delimitado, como acusa aquele especialista, mas a extraordinariedade em seus eventos, tendo outra origem (não sobrenatural), não chega a comprometer seu parentesco com os demais gêneros e as possibilidades de se misturarem os recursos – como veremos adiante – nas obras de autores como Mia Couto.

Está claro, então, que nem todo fenômeno insólito insere uma narrativa no gênero do maravilhoso ou do fantástico – tendo por origem o caráter sobrenatural –, se temos a possibilidade do Estranho. Por insolitude se pode entender “um modo de produzir no leitor uma inquietação física através de uma outra, de ordem intelectual, que se origina da dúvida sobre a exequibilidade do fato narrado e as diversas possibilidades de ele ser – ou não – interpretado” (Dutra *in*: Garcia, Michelli & Pinto, 2008: 25). Se o fato narrado é exequível ou não, faz toda a diferença para se entender em que território estamos. É também o que colocam em questão as palavras de Alejo Carpentier, ao afirmar que “todo o insólito é maravilhoso” (Carpentier, 1976: 184 *apud* Menton, 1998: 169) – o único sentido em que isto poderia ser verdade é o que entende a expressão como simples geradora de *maravilha*, admiração, não no que diz respeito à compreensão sobre o gênero ou a estrutura de uma narrativa; teríamos que ver o insólito, portanto, como resultado, efeito de algo que se produziu a partir de um fato necessariamente fora dos parâmetros racionais. Para além disto, deveríamos desconsiderar a possibilidade de algo realmente insólito servir a uma das interpretações que caracteriza o fantástico: a chance de uma circunstância aparentemente sobrenatural não ter uma causa

irracional, impossível na realidade. Se é na hesitação que reside o verdadeiro fantástico, então o insólito não pode ter origem apenas no que adiante aceitaremos como irreal, numa narrativa.

Tornemos a nos utilizar de um conto de Mia Couto para ilustrar esta discussão. Em “Cataratas do Céu”, do livro *Contos do Nascer da Terra*, Mia Couto promove um final “em aberto, de forma insólita, mas intensamente lírica”, no dizer da professora Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco (Secco, 1998: 163). O enredo dá conta de um menino órfão que vai morar com os tios, na cidade. De origem interiorana, ele sofre com a inadaptação e as imagens da guerra. Na verdade, “a guerra é que deslocou-se para dentro dele” (Couto, 1997: 230), e esta é uma das hipóteses para a tristeza do miúdo. Preocupado, o tio tenta de todas as formas entender o que lhe vai no coração. Todavia, nada dá resultado e a cada dia vão se escasseando os sinais humanos no menino. Ele diz: “Quero ser um avião” (Couto, 1997: 231). A partir daí, já não fala, não come nem bebe, com braços cada vez mais fixos em forma de asas. E eis que nos parágrafos finais encontram-se, tio e sobrinho, na pista de pouso e decolagem de um aeroporto, quando o menino corre entre as aeronaves. Carmen Lúcia Secco analisa a conclusão do conto:

Deixando o leitor em hesitação, como é próprio do ‘fantástico’, o desfecho do conto permite várias leituras. A metáfora do avião se faz polissêmica, podendo ser interpretada por diferentes ângulos: o do tio imaginando o sobrinho em alegrias de voar como fazem as crianças; o do menino, metamorfoseado em metálica ave, indo para o céu, em busca dos pais; e, finalmente, o do narrador, cujo voo da criação, descrevendo poeticamente a morte do menino atropelado pelas aeronaves, denuncia as “catarratas do céu”, imagem que, alegoricamente, representa a falta de visão da maioria do povo moçambicano, impedido de enxergar o próprio país, ainda envolto por névoas, lágrimas e dores.

A insolitude, nesse caso, se estabelece na situação incomum (mas não obrigatoriamente sobrenatural) de um menino correndo entre aviões, com margem à interpretação da transformação física – os sinais estão na atmosfera e nas circunstâncias do conto; e aí, sim, haveria o fato extraordinário, não descrito pelas leis naturais –, ou de uma simples brincadeira infantil, ou até mesmo da morte, como indica a professora Carmen Lúcia Secco. Caberia acrescentar um quarto ponto de vista: o do leitor, que deve assumir a existência simultânea dos outros três. Dentro desta perspectiva, insólito pode não ter nada a ver com o maravilhoso, aproximando-se muito mais do fantástico, como indica a especialista.

Se não é única esta ocorrência, e ainda que fosse, a observação contraria o posicionamento de Alcione Manzoni Bidinoto em cuja dissertação de mestrado afirma que “nos textos de Mia Couto não ocorre a hesitação entre dois tipos de explicação para um

acontecimento – o que seria, de acordo com Todorov, condição principal para a existência do fantástico” (Bidinoto, 2004: 38). No contexto de sua discussão, o pesquisador recupera a voz de Maria Aparecida Santilli, para rever a questão do gênero a partir da presença frequente desse elemento extraordinário. A professora sugere como razão geradora de fascínio na obra do moçambicano o fato de em “certos contos seus (...) o fantástico operar como surpreendente, ao excepcionar o acontecimento com o timbre do insólito, que advém do maravilhoso ou do sobrenatural” (Santilli, 1999: 101).

O comentário de Carmen Lúcia Secco também impõe a revisão no ponto de vista de Sueli da Silva Saraiva, ao considerar que, tomando por base a realidade animista que envolve os fenômenos aparentemente sobrenaturais no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, “a hesitação que caracteriza o ‘fantástico’ não pode encontrar solo fértil” (Saraiva, 2007: 7). A referência poderia ser, aos olhos da pesquisadora, à toda Literatura Africana, e não apenas ao texto mencionado. Em artigo, ela recupera o contexto da obra de Mia Couto no qual o narrador recebe cartas que parecem ser de seu avô morto. Por fim, assumindo a autenticidade da origem, ele desiste de investigar os meios pelos quais aquilo seria “explicável”. Sueli Saraiva então toma esta aceitação do fato sobrenatural pelo personagem como motivo para determinar a preponderância da “realidade das tradições, dos costumes e crenças ‘animistas’” sobre o princípio racional de quem busca compreender as causas, aniquilando assim a possibilidade do fantástico. Ora, para além de “Cataratas do céu”, outros contos e passagens na obra de Mia Couto apontam para direção diversa, sem optar por uma conclusão favorável a uma das hipóteses criadas para sustentar o efeito do fantástico.

Ao optar por *Terra Sonâmbula* como objeto de análise em sua dissertação, Rejane Vecchia da Silva aponta: “A utopia, que é o desejo do sonho e da vida, surge dentro de uma narrativa que, às vezes, recorre ao fantástico para mostrar a brutalidade da realidade frente aos maiores absurdos criados pela ficção” (Silva, 2000: 132). Já Ana Paula Roblés se propõe a estudar a obra completa do autor, considerando sua presença frequente nos gêneros do Fantástico e do Maravilhoso. Ela adverte: “Muitas vezes, porém, este fantástico em Mia Couto se aproxima do fantástico contemporâneo e roça, por vezes, o surrealismo” (Roblés, 2007: 36).

Deixemos a discussão do gênero para mais adiante, nesse capítulo. Por ora, é interessante notar que mesmo entre os pesquisadores da obra miacoutiana não há muita convergência entre as acepções utilizadas para esses termos: sobrenatural, insólito, maravilhoso. Já vimos que a situação insólita no conto “Cataratas do Céu” produz uma

circunstância de ordem *fantástica*, como bem aponta Carmen Lúcia Secco, corroborando a noção proposta por Maria Aparecida Santilli. Porém, este insólito nada tem a ver com o maravilhoso, fazendo do sobrenatural uma das alternativas para se estabelecer a *fantasticidade*, contrariando a professora Santilli.

É claro que, por outro lado, será sempre preciso relativizar a tarefa de estabelecer sentidos definitivos para conceitos como sobrenatural ou insólito – o primeiro como caráter e o segundo como efeito. Isto porque, como nos lembra Daniela Versiani,

o que é considerado insólito, incomum ou extraordinário em uma dada sociedade só pode ser assim considerado em relação ao que é considerado comum, normal ou ordinário entre os seus mesmos integrantes, como um mínimo denominador comum que permite a convivência e relativa previsão de comportamentos entre parceiros sociais, e também uma relativa previsão nos modos de receber obras literárias (Versiani *in*: Garcia, Michelli & Pinto, 2008: 7).

Isto nos remete à noção já bastante difundida de que o sobrenatural na obra miacoutiana não chega a se estabelecer como algo universal, já que o fato tido como extraordinário para o leitor americano ou europeu pode parecer *naturalizado* no discurso e na recepção do povo africano. O próprio autor o afirma, em entrevista a Ana Paula Roblés, no anexo de sua dissertação de mestrado: “Para um leitor europeu a referência a um homem que, de noite, se transmuta em hiena pode ser do domínio do fantástico. Mas para um moçambicano rural (e para a maioria dos urbanos) esse detalhe é da ordem do ‘natural’” (Roblés, 2007: 90).

De fato, este modo de ver as situações com as lentes da naturalidade ou da sobrenaturalidade pode ser inquietante ao pesquisador que pretende fixar bases conceituais para analisar um fenômeno. Ele impõe que a leitura seja determinada “em relação a” ou “de um certo ponto de vista”. Ana Paula Roblés assume, em seu estudo, o lugar do leitor de visão europeizada.

Porém, não menos inquietante será o acontecimento em si, quando a abordagem colocar em suspenso a causa, a origem e todos os elementos que lhe dão forma, diante da perspectiva racional do leitor, ou mesmo de um personagem. Se Mia Couto revela isso a todo momento em sua obra, por vezes é mais explícito, como em *Vinte e Zinco* (Couto, 1999).

O romance transcorre nos dias que antecedem e sucedem a Revolução dos Cravos, que libertaria Moçambique do jugo português. Numa cidade ao norte do país africano, o oficial português Lourenço de Castro é a personificação do estado conflituoso: sendo um membro da Polícia Política Portuguesa (PIDE), representa o poder; mas é frágil em seus dramas internos, oriundos de lembranças traumáticas e repletas de culpa em relação ao falecido pai, também

policial; é o representante da lei mas também é um criminoso, quando impõe a tortura como meio de repressão política – daí nasce um status curioso e paradoxal, como sugere Anna Kalewska em artigo, qual seja o do “torturador torturado”, que pune e sofre com o temor à reação sobrenatural, dos feitiços da gente da terra (Kalewska, 2008: 216).

Com a revolução processada, Lourenço entende que a nova conjuntura certamente trará consequências, comprometendo sua vida. À espera do pior, conversa com o cego Andaré Tchuisco – é o pai do policial o causador da cegueira. O deficiente discorda e trava o diálogo:

- Seu pai não me cegou. Eu enganei-o.
 - Você é mais cego que um nó.
 - Vejo pouco, sim. Mas até prefiro assim, tudo em sombra. Além disso, tenho olhos azuis, cor dos brancos.
- A Lourenço de Castro irritava era esse *sim e não* dos assuntos em África (grifo nosso). Esse poder ser e não ser, essa líquida fronteira que separa o possível do impossível. Como se a verdade, nos trópicos, se tornasse em coisa fluida, escorregadiça. O que agastava o português era o ser enganado sem nunca lhe chegarem a mentir (Couto, 1999: 95).

E eis que Mia Couto torna muito claro seu propósito de caracterizar a visão europeia como passível de uma *perturbação* em relação à ordem própria dos fenômenos africanos, da realidade que não se pode compreender por completo – não à metade do caminho entre uma coisa e outra, mas sendo as duas ao mesmo tempo, dialeticamente – sem a experiência cultural de quem é da terra, não apenas no sentido de viver nela, mas de ser seu produto, parte integrante, indissociável. Nesse prisma, há de se pensar que é da incapacidade de dar sentido às ocorrências em África, desse constante estado de dúvida quanto ao que é natural ou sobrenatural, real ou imaginário, vivido ou sonhado que surgem certos equívocos de interpretação, certa visão romantizada sobre o costume africano e até mesmo o preconceito. A impossibilidade de racionalizar a experiência e as circunstâncias da vida africana pode dar origem à visão etnocêntrica, objeto de uma observação cultural que merecerá abordagem mais aprofundada em outro capítulo desta tese.

Aqui, nos atemos à condição fronteira à qual se refere o autor, para tentar ampliar a visão sobre esses fenômenos – insólitos –, na compreensão sobre como a obra pode ser lida dentro de um gênero ou outro mas, acima disso, sobre o que ela pode representar como objeto estético.

“A minha vida me converteu num ser de fronteira: entre a África e a Europa, entre a religião católica e o culto dos antepassados, entre o Ocidente e o Oriente, entre as raças negra e branca, entre a cidade e o campo”, diz Mia sobre si (Roblés, 2007: 92), revelando que talvez

sua escrita reproduza traços autobiográficos em proporção maior do que se imagina – se sabe que toda criação literária é isto: gênese que traz as marcas individuais da autoria sempre; mas não menosprezemos esse aspecto em função de seu caráter geral; ele pode elucidar muitas questões em torno da construção complexa de obra tão vasta como a do moçambicano, especialmente observando as ocorrências tidas como reais ou irreais.

De um modo ou de outro, entre estas fronteiras, Mia Couto reincorre na busca pelo insólito, e isto nos remete a uma hipótese, levantada por Peter Penzoldt (Penzoldt *apud* Todorov, 2004: 167): “para muitos autores, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas”. Nesta suposição, cabe pensar que não se trata propriamente de ousadia, mas de possibilidade, condição ou adequação. E, sendo um projeto literário ou uma constante busca em sua escrita, também devemos nos deter no que pode ser este *realismo* como contraponto às suas narrativas sobrenaturais.

Em torno do tema, comecemos por *ouvir* o próprio Mia quanto ao que seria esta presença de um realismo, como estilo, associado a outros conceitos comuns à dimensão crítica em Literatura. Em entrevista à escritora e jornalista Marilene Felinto, o moçambicano se vê diante de duas questões e uma afirmação sobre o caráter de sua obra: “Você já leu alguma crítica sobre a maneira como representa o negro na sua literatura? Sobre como o *realismo mágico, que você utiliza muito*, facilitaria essa tarefa?” (grifo nosso) (Felinto, 2002). Mia ignora o rótulo e se detém na negativa a respeito de haver qualquer dificuldade ou facilidade na descrição do real por uma ou outra escolha: “Isto é um disparate. O escritor é um construtor de mundos inventados. Desse ponto de vista aí, eu nunca deveria escrever sobre mulheres, ou uma mulher nunca poderia construir personagens masculinas. No fundo, a literatura é a negação disso mesmo” (Felinto, 2002).

Sem se deter no realismo mágico, ele se vê obrigado a tratar de uma obviedade: a presença majoritária dos personagens de um tipo étnico só pode ter a ver com a sua própria experiência ou visão de mundo. “Porque este é o meu mundo, é o mundo que eu vivi, que eu nasci e, por osmose, quando chego à Europa fico admirado primeiro por uma sensação de ver tantos brancos” (Felinto, 2002), diz ele. Deixemos de lado a pergunta infeliz e fiquemos com a afirmação.

Ser um “construtor de mundos inventados” não tira do escritor a chance de fazer desses mundos algo semelhante ao nosso (ou, mais adequado ao caso, ao *seu* mundo), conferindo-lhes, ao menos potencialmente, a capacidade de revelar aspectos não tão óbvios

dessas realidades. Em outra entrevista – desta vez à Celina Martins (Martins, 2002) –, Mia reafirma seu posicionamento “fronteiriço”, destacando a importância da função poética em seu projeto literário:

Também creio que a poesia pode ajudar no trabalho de transgressão que eu quero fazer. Porque a realidade que eu quero revelar é uma realidade que só pode ser contada através de certo sentido mágico e de certa transgressão de fronteiras, entre o verso e a prosa, a escrita e a oralidade. E a poesia ajuda a fazer essa desmontagem.

A “realidade que ele quer revelar”, por tudo o que já foi dito até aqui, impõe que se coloquem novos elementos, separados por fronteiras não muito claras – o natural e o sobrenatural, o insólito e o ordinário, por exemplo. Podemos passar à análise de sua obra, considerando os conceitos do Realismo Mágico ou do Realismo Maravilhoso, sem desconsiderar a inserção já confirmada de alguns de seus escritos no gênero do Fantástico.

Mas não nos enganemos: o próprio Mia retoma este discurso em uma de suas intervenções teóricas: “Quem escreve quer dizer coisas que estão para além da vida cotidiana” (Couto, 2009: 16).

2.3. Realismo Mágico, Realismo Maravilhoso, Maravilhoso Puro

Não são poucos os pesquisadores que, como Marilene Felinto, fazem esta associação entre a obra de Mia Couto e gêneros como realismo mágico ou realismo maravilhoso – reconhecendo já as diferenças nas duas denominações. Maria Fernanda Afonso (Afonso *apud* Roblés, 2007: 53) conceitua o primeiro, inscrevendo o autor nesse âmbito:

(Realismo Mágico) é um olhar mágico lançado no interior de um fragmento de realidade, encarado sem ser de forma patética, um olhar de admiração pousado sobre o real, como o de um mago, de um iniciado ou de uma criança que, pela sua percepção nova e virgem das coisas, está prestes, depois das maiores calamidades, a recriar o mundo.

Jane Tutikian também afirma essa relação da obra miacoutiana “não raras vezes, com o realismo mágico e o maravilhoso, dentro da perspectiva de Carpentier (1987), como percepção-manifestação ontológica” (Tutikian, 2006: 72). A autora também considera o ponto de vista de Wojciech Charchalis, que em outro artigo conclui: “La prosa de Mia Couto

presenta bastantes afinidades con la poética de lo real maravilloso americano de Alejo Carpentier” (Charchalis, 2008: 9).

Para entender de que maneira estas associações encontram correspondência conceitual, é preciso recompor o panorama teórico que dá sentido a esses termos.

Irlemar Chiampi começa por estabelecer os conceitos do gênero Realismo Maravilhoso observando o modo de funcionamento do Fantástico, para fazer suas primeiras distinções. A partir do que chama de “falsidade lúdica das premissas improváveis” teremos a sustentação pela “motivação realista, cuja mediação assegura o efeito chocante que o insólito provoca num universo reconhecível, familiar, estruturado” (Chiampi, 2004: 57). Isto implica dizer que o Fantástico, considerando a necessária ocorrência do caráter insólito, depende, por outro lado, de uma determinação em termos realistas, ou próximos do que poderíamos chamar de plausível no universo real dos personagens, porém sem nunca fechar questão quanto à sua exequibilidade. Se é na hesitação que este efeito surge, é preciso que a função de leitor (já abordada anteriormente) assuma a credibilidade do que é narrado para se chegar ao impasse, ao estado de suspensão característico do gênero. O resultado é que o “efeito de real construído pelo discurso é simultaneamente desconstruído pelo efeito de fantástico” (Chiampi, 2004: 58). Da incerteza, da impossibilidade de estabelecer sentidos únicos para os fenômenos que se tem diante de si, em muitas situações surge o medo, ou qualidades variadas de uma inquietação interior (Todorov, 2004: 40-1).

As primeiras diferenças são apontadas por Irlemar Chiampi (Chiampi, 2004: 59):

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o *encantamento* como uma efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (grifo nosso).

Para afirmar esta causalidade, Chiampi lembra ainda que isto não se dá no território do Maravilhoso “puro”, em que as relações de causa e consequência são totalmente desnecessárias ou, como indica Todorov (2004: 60), “os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa”. A referência não é tanto aos personagens e sim mais ao leitor, que assume como inteiramente naturais fatos e situações que na realidade não seriam

possíveis, porém, na diégese deste tipo de enredo, sim. Desta forma, animais falam, objetos ganham vida, fenômenos naturais são reinventados – no Maravilhoso “puro”, o leitor não estranha a frase “o elefante disse”, tampouco se surpreende quando no conto de fadas a carruagem vira abóbora. Não existindo uma causalidade necessária, não é cabível perguntar o porquê.

Já na narrativa tida como realista este princípio racional está sempre presente. O relato que pretende dispor seus elementos de modo semelhante ao que poderia acontecer na realidade, na ordem da verossimilhança, não pode prescindir da causalidade.

Com base nessa contraposição, entre a função causal no Realismo e no Maravilhoso, Irlemar Chiampi amplia a visão sobre o gênero Realismo Maravilhoso, considerando a causalidade como algo ditado pela “descontinuidade entre causa e efeito” (no espaço, no tempo, na ordem de grandeza)” (Chiampi, 2004: 60). É isto que impede, numa narrativa com estas características, que real e irreal, natural e sobrenatural, prodigioso e ordinário se imponham um sobre o outro. Os fatos prodigiosos no Realismo Maravilhoso não produzem o mesmo efeito que no Maravilhoso “puro” ou no Fantástico. Se eles causam algo na realidade, essa ação é por natureza mágica (a autora chega a usar a expressão “causalidade mágica”). Então, aos olhos do leitor não é preciso colocar o real e o irreal em pólos opostos, fixando-os a uma distância segura.

Ao contrário, eles podem ser conjugados simultaneamente, sem antagonismos. Os personagens em narrativas desse gênero “não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito” (Chiampi, 2004: 61). Não é preciso, a causalidade interna nessas narrativas – dando conta de fenômenos impensáveis, em termos reais – leva o indivíduo ao referido encantamento, de maneira a tornar harmoniosa a percepção do prodígio que é, afinal de contas, algo bastante trivial naquela diégese.

E de onde viriam tais prodígios, mistérios, ocorrências sobrenaturais? Em que ambientes seria possível perceber o extraordinário como algo frequente na realidade cotidiana? A maior parte dos estudos na área acompanha a visão de Alejo Carpentier, precursor na investigação do tema que, em suas primeiras abordagens, colocava a realidade americana como a principal fonte (rica simbolicamente) para a construção de enredos realistas-maravilhosos, considerando a influência de mitos dos índios e dos negros na cultura de países como o Haiti, onde viveu. A esta época, afirma: “Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio

de la América entera” (*apud* Menton, 1998: 164). No seu entender, ainda, o insólito na América Latina era algo cotidiano.

O especialista Seymour Menton discute as razões que teriam feito Carpentier mudar de posição, mais tarde, considerando o gênero não como algo exclusivo de um continente, mas possível em toda parte. Para tanto, não perde de vista as revisões críticas sobre o assunto, como a da pesquisadora Biruté Ciplijauskaitė, ao afirmar que o Realismo Maravilhoso pode surgir “em países que conservan una fuerte tradición folclórica ligada inseparablemente con la vida rural, donde la sociedad todavía no es ni totalmente racional ni realista, pero que ha mantenido viva la condición básica señalada por Carpentier” (*apud* Menton, 1998: 163). Ela se refere à fé, que não exige provas.

Ainda neste capítulo, veremos que essa relação pode ser estabelecida com a obra de Mia Couto, na qual há forte influência dos temas do campo, uma tradição folclórica mantida por meio da oralidade característica de seu povo e, como já foi dito, narrativas que dão conta de uma sociedade semelhante à descrita pela crítica Ciplijauskaitė.

Teríamos, então, o gênero do Realismo Maravilhoso como sendo algo que requer do leitor não a postura de quem se depara com qualquer aspecto insólito, teme e se espanta, mas de certa forma reconhece seu caráter extraordinário com naturalidade, em estado correspondente ao de quem crê, sem que seja preciso tornar-se um devoto. O tal *encantamento* se produziria como efeito, considerando, portanto, esses elementos que agem sobre a percepção dos personagens e também do próprio leitor.

Entre eles, os discursos religiosos e os míticos aparecem com destaque, na composição dos enredos. Sabemos que são importantes para não fixar a sobrenaturalidade como algo impositivo ao leitor, do ponto de vista de cognição – nesse caso, poderia surgir o Fantástico –, mas sim para estabelecer o espaço de uma aceitação não tão serena, ainda que plena, e acima de tudo geradora de *maravilha*. As bases para este entendimento estão na abordagem do próprio Carpentier, em torno de seu romance mais conhecido, *El Reino de este Mundo* (1949), mas também em outras obras teóricas que problematizam esses elementos característicos no gênero. Seymour Menton menciona Jacques Stéphen Alexis e o livro *Les Arbres Musiciens*, quando a associação entre o Realismo Maravilhoso e a realidade haitiana (na qual se baseara Carpentier, primeiramente) parece ocorrer em torno do tema principal, qual seja a “lucha entre la Iglesia católica y la religión vudú que se basa en el culto a los dioses africanos” (Menton, 1998: 175). Também podemos buscar as palavras de Irlemar Chiampi para tratar desse aspecto:

...o Realismo Maravilhoso propõe um “reconhecimento inquietante”, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o “Heimliche”, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade.

Fica evidente a importância do que chamaremos de referentes extra-linguísticos na composição de enredos cuja resultante leve aos efeitos do Realismo Maravilhoso, tanto no que diz respeito aos dados culturais da origem de uma criação literária, como o próprio ponto de vista dos personagens em relação aos fatos. Tomemos como exemplo o episódio da missão religiosa em *O Outro Pé da Sereia*, mencionado no início do capítulo, onde encontraremos este “reconhecimento inquietante” ao qual se refere a professora Irlemar Chiampi. Se ocorre o espanto dos sacerdotes que acompanham o ritual pagão, nos porões do navio, quando o escravo começa a *suar sangue*, a mesma surpresa já não se pode perceber entre os demais escravos. Eles reconhecem o fato insólito diante de seus olhos, porém sem o temor, mais encantados do que propriamente propensos à fuga ou à interrupção do fenômeno. O texto é claro: “Os portugueses pediram aos outros escravos que os ajudassem a imobilizar o mainato. Ninguém lhes deu ouvidos” (Couto, 2006: 203). Eles não dariam ouvidos, de qualquer forma. O episódio extraordinário só pode atemorizar quem não está inserido nesta dimensão cultural religiosa. E, se o trecho não é o bastante para inscrever o romance no âmbito real-maravilhoso, ele serve para ilustrar que papéis desempenham leitores e personagens na observação de acontecimentos assim, tanto quanto sua importância quando vamos utilizar este conceito de “familiar coletivo”.

Conceitos bem distintos orientam as definições do que poderia ser o Realismo Mágico. As primeiras ocorrências do termo remetem ao início do século XX, quando o crítico de arte alemão Franz Roh o utilizou para descrever certo tipo de pintura pós-expressionista, com características muito peculiares, como aponta o especialista Seymour Menton (1998): a reprodução dos elementos na tela segue o princípio do enfoque ultrapreciso, com incrível grau de similitude entre o que é retratado e o que é real; há uma obsessão pelos objetos e a procura por estabelecer uma aura mágica para eles; tanto a pintura como a literatura mágico-realistas são frias, no sentido de que são apreciadas mais intelectualmente do que emocionalmente; entre outras marcas distintivas.

Mas talvez devêssemos começar a discutir Realismo Mágico pelas confusões de sentido que os próprios críticos operaram, a partir da equivocada proximidade com o conceito do Realismo Maravilhoso, quase como se fossem sinônimos. Em primeiro lugar, e retomando

discussões que já travamos aqui, podemos dizer que o Realismo Mágico não se utiliza, em hipótese alguma, dos elementos sobrenaturais para compor sua atmosfera. Diferente do Real Maravilhoso e do Fantástico – cada qual utilizando-se do insólito à sua maneira e produzindo resultados muito diversos –, este gênero, no dizer do pintor holandês Pyke Koch (1901) em relação às artes plásticas, mas também fazendo sentido em termos de Literatura, “se basa en el representación de lo que es posible pero improbable; el surrealismo, en cambio, se basa en situaciones imposibles” (*apud* MENTON, 1998: 30). Há também a definição do próprio especialista na questão, Seymour Menton:

El Realismo Mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca (Menton, 1998: 20).

Vejamos até onde podem ir as contradições da crítica quanto ao que é este conceito. Em artigo denominado “Lo Real Maravilloso Americano de Mia Couto”, Wojciech Charchalis resgata o panorama teórico que dispõe os dois gêneros:

En cuanto en lo real maravilloso el autor busca en la realidad objetiva elementos increíbles, sorprendentes que parecen absolutamente improbables para el lector implícito, el *realismo mágico es una forma de representar la realidad con el empleo de los elementos sobrenaturales que tienen función de un mero recurso estético*. En consecuencia, estos elementos parecen admisibles en el contexto de la realidad increíble en el mundo real de la obra. Por esa razón el mecanismo de funcionamiento de los dos recursos es completamente opuesto. Lo real maravilloso, según la definición de A. Carpentier, se basa en un convencimiento de que la realidad es ontológicamente maravillosa, o en otras palabras, lo real maravilloso es el surrealismo que se puede encontrar en la realidad de América Latina. (...) El programa literario de A. Carpentier carece de elementos sobrenaturales, todos los hechos sobrenaturales que aparecen en sus obras, tarde o temprano tienen que encontrar su explicación racional. Para el realismo mágico no tiene que existir la realidad ontológicamente mágica, surrealista o maravillosa, sino que los *hechos maravillosos (creados, inventados por el autor) se sitúan en la realidad absolutamente objetiva* (grifos nossos) (Charchalis, 2008: 5-6).

Para além de mostrar as divergências conceituais entre Charchalis e Menton, podemos ver as próprias contradições nos termos do primeiro. Os grifos evidenciam isto: no início do trecho, Charchalis sugere que no Realismo Mágico se dá o emprego de elementos sobrenaturais, contrariando Menton – este último afirma que “o realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales del mundo real” (Menton, 1998: 30); portanto, nada sobrenaturais. Porém, termina por dizer que no discurso mágico-realista os “feitos maravilhosos se situam na realidade absolutamente objetiva”. Só faria sentido o encontro das duas colocações se o sobrenatural fizesse parte da

realidade objetiva, universalmente aceite e de tal maneira que já não seria algo sobrenatural, mas natural, comum, ordinário.

Em seguida, podemos ver que, na contramão deste posicionamento, está o papel desempenhado pelos elementos improváveis, mas “reais” na diégese das obras. Para Menton (e também para Pike, recuperado por aquele especialista), o mistério se estabelece em torno do que é incomum, mas possível. “El realismo mágico, que utiliza elementos improbables más que imposibles, nunca trata de lo sobrenatural” (Menton, 1998: 37). Também nesse sentido, Chiampi busca auxílio nas palavras de Uslar Petri, ao afirmar que “lo principal no es la creación de seres ó mundos imaginados, sino el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y su circunstancia” (*apud* Chiampi, 2004: 27).

Se não é possível o consenso quando se dá a discussão em torno do que poderia ser o caráter mágico ou maravilhoso, a partir dos usos de recursos como o sobrenatural ou a visão da realidade por parte dos autores, ou mesmo os efeitos causados nos espectadores (leitores) e participantes (personagens) destas obras de arte, que dirá a própria associação destes caracteres com o chamado “realismo”. O termo está longe de ser universalmente aceite. A princípio, surgiu para marcar um período posterior ao Romantismo, tendo como motivação por parte de seus seguidores a *maior realidade* possível na descrição dos costumes, das relações humanas, entrando nos aspectos psicológicos do indivíduo. Porém, como bem lembram Antonio Cândido e José Aderaldo Castello, “a designação de realismo, dada a esse movimento, é inadequada, pois o realismo ocorre em todos os tempos como um dos pólos da criação literária (...). Outro pólo é a fantasia (...)” (Cândido & Castello, 2008: 285).

Os autores se referem ao fato de que toda obra, num certo sentido, recupera parte da realidade para que, num mundo inventado, fantasioso, se estabeleça uma compreensão acerca de acontecimentos ali narrados. Mesmo quando a opção pela referida fantasia ultrapassa os limites do que pode ser aceite em termos reais, na lógica interna de um enredo – inscrito em qual gênero estiver – há sempre a remissão a elementos da realidade, portanto, não significaria muita coisa dizer “realismo” ante a um ou outro objeto literário.

Esta também é a visão do professor Gustavo Bernardo Krause:

Um texto ficcional parte da realidade existente e consensualmente aceita, sim, mas para negá-la e criar uma outra realidade. Da mesma maneira, o tal romance não pode ter “tudo a ver” com todos os leitores, como se o escritor estivesse pensando em cada uma das potencialmente milhões de pessoas que o pudessem ler enquanto escrevesse a sua história: é a história mesma que empresta uma identidade nova a qualquer leitor, uma identidade afetiva e simbólica mais coerente e mais forte do que a mixórdia que sempre emerge daquela pergunta simples mas irrespondível: “quem é você?”. (Krause *in*: Diniz, 2008: 49)

Se vê como é problemático o conceito de um realismo “puro”, considerando a indissociável referência à realidade por parte de quem escreve, sem esquecer o quanto desta realidade é captada e como. O especialista adverte que, em seu projeto literário, qualquer “escritor deve admitir a impossibilidade de ver a realidade toda, como pretende o realismo desde sua própria denominação, para admitir a inevitável parcialidade da sua perspectiva, que não pode ser, por mais que o queira, neutra ou totalizante” (Krause *in*: Diniz, 2008: 51).

Mas, fazendo estas ressalvas, e considerando a também problemática falta de uma visão comum sobre conceitos como os apresentados até aqui (realismos mágico e maravilhoso), podemos prosseguir na análise tomando o referente ao real não como objeto de quem pretende abarcar a realidade como um todo, tarefa evidentemente impossível. Olhemos a maneira como estes gêneros se compõem, tentando estabelecer o contraponto com um “algo real”, uma experiência de realidade, aqui do ponto de vista americano – é preciso fixar este posicionamento de leitura; já foi dito que, inserido em outros sistemas, o que pareceria sobrenatural não passa de algo trivial aos olhos do nativo; caso contrário, assumo que a realidade é, ela toda, percebida por igual. E dizer que esta consideração sobre um “algo real” é necessária implica contextualizar a todo momento, nesta análise, estatutos como o do insólito que leva ao encantamento (Realismo Maravilhoso) e o do inesperado, improvável mas real (Realismo Mágico). Vejamos como isto pode ocorrer na obra de Mia Couto.

2.4. Nem uma coisa, nem outra, tampouco uma terceira

A observação sobre o que é a oferta cultural religiosa ou mítica de uma determinada realidade, como vimos, contribui como referente extralinguístico para a discussão em torno do gênero e o que isto pode representar para o leitor, do ponto de vista dos efeitos produzidos pela leitura. No caso específico da obra de Mia Couto, está claro que parte substancial dos motivos sobrenaturais – aos olhos europeus, americanos, nunca é demais frisar – advém deste universo muito característico que fascina o autor e o leva a investigar constantemente os costumes de seu povo, sua origem. “Sou biólogo e viajo muito pela savana do meu país. Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o seu mundo”, diz ele, percebendo em sua condição letrada não uma vantagem, tampouco um status superior. Por vezes, um obstáculo: “Não sei falar com os mortos, perdi o contacto com os antepassados (...).

Nessas visitas que faço à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e a afastar-me das minhas certezas” (Couto, 2009: 17).

Não há qualquer espanto no tom da afirmação do escritor quanto à condição das pessoas que falam com mortos, com antepassados. Porque, fica evidente, trata-se justamente disto: um indivíduo que já não enxerga (ou talvez nunca tenha enxergado) o fato como irreal, fora do normal, considerando o seu meio cultural. Ao contrário, ele busca se entranhar cada vez mais nesta dimensão: “Nesse território, eu não tenho apenas sonhos. Eu sou sonhável” (Couto, 2009: 17). Sua obra reflete esta percepção.

Olhá-la por completo nos permite dizer que, partindo das condições locais, conhecendo a formação do escritor e levando-se em conta as sucessivas declarações que dá sobre o tema, será sempre precipitado o ato de “enquadrá-lo” num gênero ou em outro, definindo uma característica básica ou comum a todos os seus escritos. As tentativas não cessam nesse sentido, mas serão todas inócuas. Encontraremos sempre graus de proximidade entre seus contos e romances e as abordagens mágico-realistas, realistas-maravilhosas, fantásticas e outras mais. Porém, nada que lhe possa atribuir um título único ou uma marca preponderante sobre as demais.

Vejamos *O Último Voo do Flamingo*. Abre o relato a cena em que o povo de Tizangara encontra um pênis decepado na entrada da vila e uma boina azul próxima dali, em cima da árvore. A circunstância misteriosa, sabemos, é criada a partir da hipotética explosão de um soldado da ONU e as causas insondáveis que lhe preservariam apenas a genitália. Na primeira página do romance, a pista: “Em Tizangara, só os factos são sobrenaturais. E contra factos tudo são argumentos” (Couto, 2007: 15). Mas os dois itens não aparecem ao mesmo tempo. Quando os habitantes divisam a boina, e se dão conta do ocorrido, dissipa-se o tumulto, sem darem muita importância à conclusiva morte de um soldado de modo tão suspeito.

Adiante, veremos a investigação tomar seu rumo. O ministro vem da capital e questiona a veracidade dos depoimentos unânimes, dando conta não do caso único, mas de diversas explosões de soldados que deixam intactos apenas seus membros: “quero tudo gravado. Não quero blá-blá, estou cansado de folclore” (Couto, 2007: 31). O mistério poderia se dissipar pela explicação histórica: após as guerras, restaram no território de Moçambique minas e explosivos subterrâneos. Porém, fica explícito que não é o que tem ocorrido, caso contrário seria possível encontrar também outras partes dos corpos – e por que somente o pênis?

E, com a chegada do investigador italiano Massimo Risi, se dá uma sucessão de acontecimentos nos quais é revelado o conflito das visões europeia e africana ante os fenômenos aparentemente inexplicáveis que aparecem ao longo do enredo. Exemplifica este confronto o espanto do italiano, em seu primeiro contato com Temporina, mulher de corpo jovem e feições de idosa. Em sentido oposto, nem ela, nem qualquer personagem africana se surpreende com sua condição: “Tenho cara de velha porque recebi castigo dos espíritos” (Couto, 2007: 61). Aceitar o fato seria assumir posição própria de uma religiosidade.

Mas não a que envolve a situação do Velho Sulplício, pai do tradutor que ocupa a função de protagonista, nem tampouco o epílogo do romance. Aquele indivíduo diz ter o poder de retirar todos ossos do corpo e o faz na frente do filho, perto do desfecho impensável: o invertebrado Sulplício, o tradutor e o italiano Massimo Risi acordam diante de uma enorme cratera, que teria engolido o país inteiro (Couto, 2007: 215).

Se considerarmos circunstâncias como a que abre o livro (e não são poucas), encontraremos uma série de fatos misteriosos nesta realidade cotidiana da Vila de Tizangara que são geradores de nada além do encantamento típico do Realismo Maravilhoso, por possuírem esta “causalidade mágica”, que não chega a produzir qualquer temor nos personagens, mas, pelo contrário, os mantém cada vez mais plenos nessa atmosfera mítica, característica do gênero. Em sentido oposto, o personagem italiano teme, inquieta-se, desespera-se ante à impossibilidade de explicar racionalmente o que vê e vive. A única razão para isto ocorrer é o fato de não pertencer àquela realidade, estranha à sua experiência.

Ou talvez devêssemos observar melhor histórias como a de Temporina e enxergar ali uma realidade improvável, mas rigorosamente possível, como é cabível ao realismo mágico? Em vez de assumir a causa sobrenatural, de caráter religioso, seria possível entender o fato como uma doença de pele ou algo no gênero. Não avançando esta problematização no romance, ficaria no ar a questão, restando ao leitor o estranhamento, efeito que surge de algo raro, incomum.

Ainda assim, na análise do último capítulo do romance, tornaremos a encontrar elementos típicos do Realismo Maravilhoso. Quando se dá a consideração sobre as causas do desaparecimento do país – Sulplício indica a ação dos antepassados, como uma reação à postura corrupta de governantes que exploraram sua posição no poder para enriquecer, em detrimento de causas públicas –, o que é surpreendente não é algo vindo de um outro mundo, mesmo que exista a menção aos espíritos. O abismo se abriu, de fato, à frente de três personagens. Eles o veem e não é preciso explicá-lo com uma bomba, uma ação divina ou

demoníaca – os diálogos entre os três dão conta disso. No entanto, eles não parecem apavorados. Sentam-se, esperam, discutem, em estado de *encantamento*.

Pois os mesmos sinais deste gênero já não aparecem tão explicitamente em *O Outro Pé da Sereia*. No tempo do relato que transcorre no ano de 2002, a personagem Mwadia Malunga volta à sua cidade de origem, Vila Longe, à procura de uma igreja para receber a imagem de Nossa Senhora, encontrada por seu marido Zero Madzero. O casal vive em estado alheio à vida, em Antigamente, um “lugar feito de areias, miragens e ausências” (Couto, 2006: 31).

No reencontro com sua terra natal, a protagonista terá a oportunidade de reconhecer a história de sua família, rever os costumes e assistir ao sempre presente (na obra de Mia) conflito cultural, desta vez personificado no pesquisador afro-americano que vai à Vila Longe, com a esposa brasileira, investigar suas origens.

De maneira enganosa, quase nada nesta história parece fazer a exploração de ordem sobrenatural. A exceção, já dissemos no início do capítulo, ficaria por conta do fenômeno do sangramento da Santa, nos relatos que ocorrem no período de 1560. Fora isto, toda atmosfera do enredo aponta para as mesmas questões animistas tão frequentes na construção miacoutiana. Mas algo salta às vistas até do mais desavisado leitor: este é um romance sobre a morte, e, em função dela, se pode pensar na ocorrência de um efeito de *fantasticidade*.

Vejamos, pois, as primeiras circunstâncias que envolvem os personagens ao redor de Mwadia, a começar pelo seu marido. Denominado de maneira sugestiva (zero mais zero), “ele se anulava, em ocaso de si mesmo” (Couto, 2006: 14). Habitando um lugar afastado, seu contato com pessoas está limitado à esposa e ao personagem Lázaro Vivo, um curandeiro. Porém, não se pode ter muita certeza ao vê-lo como alguém de carne e osso, tudo porque Lázaro é um conhecedor dos mistérios dos espíritos e, nesta hipótese, poderia vê-lo como tal. Quanto a Mwadia, a todo momento ela é questionada sobre estar casada com um morto.

A suposição vai ganhando força ao longo do romance. Em conversa com o barbeiro Arcanjo Mistura, o tema vem à baila (Couto, 2006: 123):

- E Zero?
- Lá está.
- Tenho saudade do moço, nunca dizia nada e, assim, tinha sempre razão.
- Ficou lá em Antigamente.
- Em quê?
- Em Antigamente.
- Morreu?

- Não. Antigamente é o nome do lugar onde vivemos.
- Nunca ouvi falar.
- Fica do lado de lá do rio, do lado de lá da montanha.
- A propósito de lado de lá: os meus irmãos *também* faleceram, você sabe?

A resposta vaga de Mwadia denota a incerteza quanto à condição vivente do marido. Mais adiante ela admitirá ter tido uma “sensação de irrealidade quando contemplava Zero Madzero, na casa de Antigamente” (Couto, 2006: 127) O barbeiro, por sua vez, não lhe dá ouvidos e assume que o destino do marido dela foi o mesmo de seus irmãos.

O leitor vai sendo conduzido por um enredo em que a falta de recursos, a indignância, os lugares, tudo denota que a morte se impôs sobre a vida dos personagens. O barbeiro retomará esta visão: “Vila Longe não merece nem um epitáfio. Os lugares morrem como os frutos: quando já não dão semente” (Couto, 2006: 183). A mãe de Mwadia a leva ao cemitério: “os mortos não querem flores, mas companhia” (Couto, 2006: 243). Até a véspera da partida de volta à Antigamente, quando a protagonista ouve a mãe fazer o relato sobre a morte de Zero:

- Fazia tempo que Zero não estava vivo. Não morrera, fora morto. Essa fantasia que Mwadia criara, inventando de Zero estar vivo, isso era, para ela, mais do que compreensível (...).
- Quando soube da notícia, você ficou maluca, filha. Enlouqueceu e saiu para esse lugar, para além das montanhas. É lá que vive sozinha, você e seus burros, seus cabritos (Couto, 2006: 327).

O leitor está diante de um impasse: não há como saber se a versão da mãe, qual seja de um delírio de Mwadia, procede. Há diálogos entre ela o marido. Porém todos os indícios apontam para a morte – a começar pelos signos envolvidos na questão: ele teria nascido em Passagem, moraria em Antigamente, teria o nome de Zero e seria casado com uma Maluca (Mwadia Malunga).

Há ainda a simbólica “parede dos ausentes”, onde devem ser pendurados os quadros dos parentes mortos. Nas últimas cenas do livro, a mãe sugere que ela aceite a morte do marido e pendure sua imagem. Ao fazê-lo, ela não reconhece a figura. “Zero Madzero era outro. A mãe tinha enlouquecido (...). Se estava tão certa de que a foto não era de Zero, por que motivo ela se ergueu chorando?” (Couto, 2006: 327).

A hesitação sobre o fato sobrenatural ter uma explicação racional ou não permanece incessante. De volta à Antigamente, ela reencontra Zero. E trava com ele o seguinte diálogo:

– E como foi lá, em Vila Longe? As campas estão bem tratadas?

Ela voltou a acenar positivamente. O homem quase lhe passou o braço pelo ombro. Mas rectificou a ternura do gesto, guardando-a apenas para a voz:

– Custa-lhe aceitar, eu sei, Mwadia. Com o tempo você vai aceitar.

A mulher sacudiu a cabeça tão lentamente que o esposo não percebeu a obstinada negação. Como aceitar que Vila Longe já não tinha gente, que a maioria morreu e os restantes se foram? (Couto, 2006: 330)

A frase já poderia ter significado só a partir da hipótese de ser ele um fantasma. Mas o que se verá em seguida é uma outra parede dos ausentes. E nela estarão todos os personagens com quem ela interagiu ao longo do romance. Então, a “certeza” de que as campas mencionadas por Zero referir-se-iam aos parentes e amigos de Vila Longe.

O espaço para posicionar a última foto (de Zero) pode sugerir que o autor fez sua opção e definiu uma explicação racional para o impasse que daria origem ao fantástico. Estariam todos mortos. Isto não ocorre, entretanto. Os quadros simplesmente podem indicar uma ausência sentida, não a extinção da vida. Permanece em aberto a questão, com uma gama de possibilidades: a de que Zero está realmente vivo, indicando a dificuldade de sua esposa aceitar a morte dos parentes; a de que ele está morto e seus parentes vivos; a de que estão todos mortos e Mwadia é a personagem solitária que fala com os mortos; e, finalmente, a de que ela própria também está morta, sendo este um romance pleno de fantasmas.

A exemplo de “Cataratas do Céu”, o final fantástico de *O Outro Pé da Sereia* renova a certeza: não há um gênero preponderante na obra de Mia Couto. Suas experiências em torno do insólito, do sobrenatural, levam a resultados e efeitos para muito além de uma ou outra categoria.

3 – A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DA NARRATIVA

Até aqui, já possuímos elementos o bastante para perceber que Mia Couto propõe mais do que a criação de histórias que, singularmente, venham a entreter seu leitor ou alçá-lo a outra compreensão do universo africano. Poderíamos ver sua obra – na verdade a de qualquer autor – como o conjunto isolado de romances, contos ou escritos de outros gêneros, e analisar cada um em sua particularidade, sem que propriamente existissem vínculos que os tornassem parte de um todo coerente, uma composição orgânica e digna de se atribuir outro sentido à palavra *obra*, qual seja o resultado de um projeto de expressão literária em que cada peça conecta-se com as demais, permitindo aos receptores – o termo é adequado, já que o conceito não está restrito à Literatura, podendo ser observado mesmo nas Artes Plásticas, na Música etc. – o reconhecimento das marcas de autor, sua afirmação criativa, sua lógica própria na elaboração artística ou, no caso em questão, a construção estética de sua narrativa.

Como nos lembra Vitor Manuel de Aguiar e Silva, a partir das ideias de Gaëtan Picon, “a obra, na sua origem e na sua natureza, situa-se na ordem *da literatura*, mantém múltiplas e subtis relações com outras obras, com os valores do universo estético, com experiências literárias precedentes” (Picon *apud* Aguiar e Silva, 1979: 75). A referência, claro, não se restringe aos textos de um mesmo autor. Também é preciso atentar para o fato de que, se uma obra pode manter as mencionadas relações com outras tantas, não estamos obrigados a apontar obrigatoriamente uma intertextualidade. Ainda que vejamos este fenômeno como algo possível na análise de qualquer obra, criticamente devemos refletir sobre a intensidade com que ele se manifesta num enredo literário. Caso contrário, será sempre possível “enxergar” alusões as mais remotas entre uma obra e outras, tornando toda e qualquer criação escrita um complexo intertextual. Se não houver limites à observação sobre como uma obra alude a outras tantas, num mútuo relacionar-se entre as referências escritas, toda obra seria intertextual, portanto nenhuma seria. Num posicionamento semelhante, o professor Donaldo Schüller diz que “para avaliar corretamente a intertextualidade, cumpre notar, além das semelhanças entre o texto base e o texto evocado, também as diferenças resultantes da reelaboração” (Schüller, 2000: 20).

Nesse sentido, vejamos a circunstância de amplo conhecimento da crítica e de muitos leitores: há uma série de “proximidades” entre a obra do moçambicano e a de certos autores brasileiros. Nada que se possa fixar com parâmetros conceituais muito refinados, e tão

rapidamente, na medida que este “parentesco” parece mais vinculado a escolhas bem marcadas em sua elaboração estilística, tanto quanto em algumas escolhas temáticas, como veremos mais à frente.

Para Carmen Lúcia Tindó Secco, por exemplo, para além da influência brasileira, merece destaque um dos nomes mais importantes da literatura angolana:

a constante artesanania verbal, a recriação de vocábulos e frases, o uso de neologismos, o humor pela subversão de sentidos habituais, o emprego de uma sintaxe especial, a técnica do “desenredo” aproxima o discurso do escritor moçambicano do de Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Manuel de Barros (Secco, 1998: 160).

De fato, sobre Vieira, a especialista Rita Chaves faz uma série de considerações que poderiam perfeitamente ser atribuídas ao universo estético de Mia Couto, levando-se em conta os apontamentos feitos por Secco. Ela diz que “é na obra de Luandino Vieira que a literatura parece cumprir mais enfaticamente o papel de dar asas ao imaginário para que um mundo oculto pelas evidências se possa revelar” (Chaves, 2005: 25). Trata-se de algo muito semelhante ao que já vimos no capítulo 1, sobre a paisagem moçambicana e a forma pela qual ela se delineia nos livros de Mia Couto. Considerando os aspectos mais ligados à espiritualidade e ao meio ambiente, naquelas paisagens, veremos outro ponto de similitude com a obra do angolano: “À hipotética magia da natureza africana, tão aclamada pelos autores da literatura colonial, sobrepõe-se a importância das gentes que se podem tornar atores da mudança” (Chaves, 2005: 25). E aqui não devemos recorrer apenas e puramente à sua obra romanesca, percebendo nela, mesmo assim, um caráter propositivo, como o é o próprio autor em entrevistas, palestras e pronunciamentos diversos. Ocorre que, em Couto, encontraremos também esta possibilidade latente à existência dos indivíduos: a de uma mudança de postura, para além da glamorização dos costumes, à busca de outra posição de seu povo em relação a si próprio e ao mundo. Finalmente, a construção das narrativas em Vieira leva Chaves a lembrar que “libertar a língua significa, pois, apropriar-se dela e moldá-la de forma que ela possa ser a expressão desse universo pleno de marcas, valores, símbolos, medidas, crenças anteriores à sua própria chegada”. À adequação da análise que aproxima estes autores, Luandino e Mia Couto, a professora acrescenta: “Esse patrimônio misturado é a expressão de um mundo quase às avessas, para lembrar as palavras de Guimarães Rosa, um ficcionista tão visitado por Luandino” (Chaves, 2005: 43).

Em Parekh e Jagne, também encontraremos este posicionamento sobre a relação com o mineiro: “Guimarães Rosa recebeu o crédito pela criação de uma língua literária brasileira única. Os ecos são óbvios, ao menos por conta da ubiquidade de neologismos na prosa de Mia Couto. Ele mesmo expressa nas entrevistas a influência de Guimarães Rosa” (Parekh & Jagne, 1998: 116)⁵. Especificamente no que diz respeito à intertextualidade de Rosa na obra miacoutiana, os autores assinalam a correspondência proposital entre os títulos das coletâneas *Primeiras Estórias* (Rosa, 2001) e *Estórias Abensonhadas* (Couto, 1996). Apesar de esta tese não se deter sobre os contos, também seria custoso não perceber a óbvia alusão a “A terceira margem do Rio”, na primeira *estória abensonhada*, “Nas águas do tempo” – os personagens (o velho e o menino, tipos recorrentes nas histórias de Couto) remam até a região do rio em que se pode ver os mortos; no desfecho, o avô passará à outra margem, metáfora da morte. À frente, tornaremos a abordar a relação entre o fazer artístico de Couto e de Rosa, mais especificamente no que diz respeito à escolha dos nomes de seus personagens.

Fixando-nos apenas nos romances, não devemos investigar apenas as referências textuais a outros autores, já que é notoriamente mais destacada a existência de um universo referencial próprio, um elenco de elementos que regularmente compõe as tramas de Mia Couto, representando suas escolhas mais peculiares e constantes. Elas estão todas a serviço de um grande jogo entre ele e seus leitores, que vão gradativamente se familiarizando não apenas com o que é concretamente descritível nos cenários de seus romances, e nem somente com os sentidos que eles evocam da história africana, das tradições, dos mitos. Já foi dito, este é um ponto de partida: a revelação da paisagem. Pois, metaforicamente, os personagens errantes serão também os leitores, ao enveredar por uma composição sinuosa na qual, a todo momento, se dará o convite para brincar, para jogar.

Em trecho já mencionado no início da tese, Mia Couto refere-se à caça como “jogo de faz-de-conta”. Mas ele diz mais: “A caça não se resume ao acto de emboscada e captura. (...) Implica aprender brincando como fazem os felinos” (Couto, 2009: 76). O exemplo lhe é caro, tantas vezes faz menção a ele. Em sua fala, no Festival de Teatro da Língua Portuguesa⁶, Mia retoma-o para desfazer o engano de quem supõe que o gato, ao atacar um novelo, o faz como a imaginar uma presa, um inimigo. O autor-biólogo vê, neste caso, uma oportunidade de

⁵ No original: “Guimarães Rosa has been credited with the creation of a uniquely Brazilian literary language. The echos are obvious, not in the least because of the ubiquitousness of neologisms in Mia Couto’s prose. He has himself expressed in the interviews the influence of Guimarães Rosa” (Parekh & Jagne, 1998: 116).

⁶ Festival de Teatro da Língua Portuguesa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, em 03/07/2009.

discutir algo que não é apenas da natureza dos felinos, ou da natureza humana, mas sim uma característica animal, comum a todo bicho. Trata-se do ato de brincar, de jogar, de criar a partir de algo que se lhe apresenta diante dos olhos como provocador de espanto, de espécie ou reação.

A metáfora do jogo aparece no discurso do autor mas também na alusão ao seu próprio exercício criativo, tão amplamente analisado por diferentes especialistas. O próprio uso da palavra “brinciação” denota isto. Carmen Tindó Secco retoma a questão: “Tal ludicidade, porém, é, paradoxalmente, de uma seriedade imensa, pois, ao invés de se constituir como simples passatempo, transforma-se em jogo de reflexão permanente” (Secco *in*: Salgado & Sepúlveda, 2006: 271)

Eis que devemos entender como esta proposta se materializa, em termos práticos, mas também em termos conceituais. Vejamos o que diz Schiller, nas cartas que compõem o livro *A Educação Estética do Homem*:

O homem, sabemos, não é exclusivamente matéria nem exclusivamente espírito. A beleza, portanto, enquanto consumação de sua humanidade, não pode ser exclusiva e meramente vida, como quiseram observadores argutos que se ativeram excessivamente ao testemunho da experiência e para onde gostaria de rebaixá-la o gosto de época; nem pode ser mera forma, como julgaram os sábios especulativos, demasiado distantes da experiência, e artistas filosofantes, que se deixaram conduzir em excesso pelas necessidades da arte para explicá-la: ela é objeto comum de ambos os impulsos, ou seja, do impulso lúdico (Schiller, 2002: 78-9).

No domínio do que pode ser entendido como beleza, Schiller vê no jogo algo imprescindível para tornar o homem sensível em homem estético. Seria preciso, em primeiro lugar, distanciar a noção de *jogo* do que cotidianamente entendemos como tal, o *jogo de objetos*. Em outro movimento, deveríamos ver o ato de jogar como o fruto de dois impulsos: o sensível e o formal. Assim, entre o que é *vida* e o que é *forma*, criar-se-ia esse espaço para o jogo, o duplo movimento de perceber algo concretamente, procurando compreendê-lo em bases racionais, e, ao mesmo tempo, intuí-lo em sua sensibilidade. Schiller exemplifica:

Um bloco de mármore, embora seja e permaneça inerte, pode mesmo assim tornar-se forma viva pelo arquiteto e escultor; um homem, conquanto viva e tenha forma, nem por isso é uma forma viva [conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, no seu entender; meu comentário]. Para isso seria necessário que sua forma fosse viva e sua vida, forma. Enquanto apenas meditamos sobre sua forma, ela é inerte, mera abstração; enquanto apenas sentimos sua vida, esta é informe, mera impressão. Somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva, e este será sempre o caso quando o julgamos belo (Schiller, 2002: 77-8).

É possível, então, que a apreensão desse universo estético nas narrativas de Mia Couto dependa igualmente do jogo, nesse outro movimento de apreensão pelo leitor do que é forma

– a paisagem moçambicana, também os modos de sua escrita – e do que é vida – a representação desses homens (personagens), em suas ações, em seu encantamento, em seu espanto. Trata-se, pois, de algo que depende da opção feita anteriormente por se deixar absorver pela história, assumindo-a provisoriamente como verdade na diégese do romance, em conceito tão recorrentemente presente na crítica literária. Apenas a título de exemplo, poderíamos recuperar a posição de Bourneuf e Ouellet, ao afirmar que “o leitor poderá viver com as suas personagens, guardando uma certa distância relativamente ao momento e ao lugar que ocupa. Nesse ‘vazio’ necessário poderá inserir-se o mundo imaginário do romance” (Bourneuf & Ouellet, 1976: 23).

Não é bem que o leitor “seja como” um personagem de Mia Couto ou de qualquer outro autor, mas há sim nessas construções narrativas – que podemos chamar de *estéticas* – um convite ao jogo, uma proposta ou provocação contínua e simultânea de suas capacidades de entendimento e sensibilidade. Em seu exercício literário, isto colocaria o leitor em posição espelhada à do próprio autor, Mia Couto, como ele próprio revela em depoimento⁷ sobre o ato da criação como algo semelhante ao ato de brincar. Em seu entender, brincar nos faz criar vínculos com os outros e com o mundo, uma experiência quase do domínio do sagrado, não apenas um simples divertimento, mas “a gênese do fazer artístico”. Ao afirmar que o “ficcionalista não sabe que ensaia ser pessoa”, recupera o conceito de *persona* para lembrar das máscaras que permitiriam a caracterização do personagem no teatro grego, mas também no sentido psicanalítico assumido por Jung (2000: 30), o das máscaras que criamos psiquicamente para esconder “aquela face que nunca mostramos ao mundo”. Eis uma questão: da mesma forma que o ficcionalista *joga* consigo próprio ao criar personagens (moldando-lhes máscaras de acordo com a ordem própria da literatura), o leitor pode *jogar* com o texto, ao se defrontar com este duplo movimento entre a compreensão e a sensibilidade que se estabelece quando procura beleza numa obra de arte. E, nesse momento, a leitura há de fornecer-lhe ocasião para criar ou submeter máscaras já criadas a uma nova sorte de experiências.

A pergunta natural então seria: “de que elementos o autor se utiliza para construir essas narrativas, de maneira a instigar o leitor a participar do jogo?” As respostas possíveis não chegam a ser muito simples e, talvez, o próprio questionamento leve a caminhos equivocados. Isto porque nem toda obra se propõe a estabelecer o impulso lúdico no leitor. Deve-se, propriamente, distinguir entre o que é ou pode ser visto como uma narrativa estética ou não, permitindo todo um horizonte de novas perspectivas ao aprofundamento teórico da

⁷ Festival de Teatro da Língua Portuguesa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, em 03/07/2009.

questão. Não sendo esta a intenção do estudo, é importante reafirmar algo latente à análise da obra miacoutiana até aqui: ela é inteiramente construída em torno de um propósito estético, mesmo considerando aspectos já mencionados como a existência de algum caráter *denuncista* de desigualdades e opressões sofridas por seu povo, o que poderia indicar erroneamente sua principal marca distintiva como uma funcionalidade ideológica.

Ao afirmá-la *estética* ou *propositivamente estética*, queremos ver melhor quais são esses elementos que a compõem e com regularidade são retomados nos romances, colocando-se constantemente em estado de auto-referência mútua, levando o leitor mais atento a identificar o que é mais peculiar aos modos de criação do autor moçambicano. Vejamos quais são eles.

3.1 – As epígrafes

“Em todo mundo é assim: morrem as pessoas, fica a História. Aqui, é o inverso: morre apenas a História, os mortos não se vão” (Couto, 2006: 10).

O trecho acima está na abertura do primeiro capítulo do romance *O Outro Pé da Sereia*, e dizer isto pode dar a ideia errada de que se trata da epígrafe única da obra. Ocorre, entretanto, que o leitor encontrará outro escrito breve, junto à página que abre o capítulo dois, e assim sucessivamente até o último. Os mais familiarizados com os livros de Mia Couto já não se surpreendem com esta opção. Dos sete romances que compõem o corpus de estudo desta tese, as epígrafes na abertura dos capítulos aparecem em quatro: *Vinte e Zinco* (1999), *O Último Voo do Flamingo* (2005a), *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (2003), além do já mencionado livro da sereia.

A recorrência do fenômeno não deve nos escapar à análise, por se tratar de elemento simbolicamente importante na composição de sua narrativa estética. Não se pode afirmar que a opção por epígrafes ou sua presença regular chega a ser marca distintiva na obra deste ou de qualquer autor, mas sim o que ela representa ao se observar o todo. Para além disto, impõe-se a necessidade de considerar sua relevância se também fazem alusão a outra característica de Mia Couto, a de produzir uma escrita intensamente impregnada pelo provérbio, pelo dito popular, pelo anexam.

Em primeiro lugar, devemos lembrar do que consiste a epígrafe. Para o professor Carlos Ceia, ela “é um pré-texto que serve de bandeira ao texto principal, por resumir de

forma exemplar o pensamento do autor. Tem, pois, a função de um lema ou de uma divisa” (Ceia, 2009). Nesse sentido, ela cumpre função de sintetizar uma ideia que se apresenta desenvolvida em um produto literário mais amplo – minimamente mais amplo que ela própria. Portanto, de algum modo, a epígrafe introduz o leitor num tema ou quiçá provoca seu espírito, preparando-o para a abordagem que virá à frente. Não raro, quando próxima ao título (do livro, do capítulo) ela pode ter o status semelhante ao do subtítulo, porém sem ater-se à função daquele, mas contribuindo para o sentido mais geral que se pretende atingir.

Dito isto, está claro que o caráter proverbial não é imprescindível à criação da epígrafe, ainda que seja escolha um tanto óbvia. Isto porque o provérbio ou dito advém de uma sabedoria cuja manutenção é diretamente dependente da oralidade, da capacidade de manter vivo e ativo o seu uso nas situações diversas do cotidiano dos homens. Por si só, o fato leva a entender a frequência com que epígrafes assumem esta feição: ao referir-se a um dizer de conhecimento geral e que se faz presente na fala de um povo, o trecho há de alçar o leitor rapidamente a um sentido amplo do conteúdo, traduzindo a ideia geral ou, muitas vezes, induzindo a uma prévia conclusão sobre a síntese daquele enredo.

Já vimos na introdução a este trabalho que papel tem a oralidade na obra em questão. Hudinilson Urbano acrescenta, em torno da escrita proverbial, que “esses recursos, grosso modo, enquanto ‘frases feitas’, são *farinha do mesmo saco*. Quando incorporados ao texto escrito, revelam, por si só, índices de representatividade da oralidade no texto escrito” (Urbano, 2008: 37). José de Sousa Miguel Lopes vai além:

Mia Couto recria a oralidade (...) através de uma língua literária sustentada por uma exuberante criatividade lexical e uma sintaxe que faz a ponte entre a oralidade e a pura invenção, em que o contexto comunicativo, estético, possibilita a partilha da mensagem de ruptura. As marcas fortes da oralidade estão igualmente presentes nas frases proverbiais, que definem uma atmosfera, um estado de espírito ou um saber sombrio (Lopes, 2008).

Parte do que Lopes chama de “saber sombrio” nesta escrita proverbial remete à história vivida ou ao conhecimento popular sobre as agruras experimentadas pelo povo africano ao longo dos tempos. É como se os provérbios – muitas vezes alterados, atualizados, como veremos à frente – melhor explicassem determinada conjuntura do que propriamente o registro oficial histórico. A própria epígrafe utilizada como exemplo no início deste tópico espelha este sentido, se não tem origem em uma máxima popular. A questão é que ela é escrita como se fosse. E até poderíamos pensar em algum parentesco daquele dito com o do provérbio *vão-se os anéis, ficam os dedos*. De uma forma ou de outra, o caso impõe a reflexão

do leitor sobre as condições adversas à existência dos personagens, condições estas que serão elaboradas gradualmente à medida que o romance avançar. Também estão em destaque dois aspectos importantes para a epígrafe *dizer* do que trata *O Outro Pé da Sereia* e, no caso, mais especificamente o seu primeiro capítulo. O primeiro, os efeitos da perda da memória coletiva, sugerida pela morte da História. O segundo, a visão animista africana de que os mortos podem permanecer no mundo, como espíritos.

Todavia, ao afirmar que estas epígrafes ou mesmo as múltiplas ocorrências da escrita proverbial em Mia Couto têm base no saber do povo, na fala das pessoas, também concordamos com o ponto de vista de Terezinha Taborda Moreira, ao dizer que “o manuseio de provérbios e ditos populares revela o teor persuasivo de seu discurso, expresso através do emprego constante de mecanismos retóricos calcados em argumentos extraídos do saber da tradição ancestral” (Moreira *apud* Cury & Fonseca, 2008: 64). Eis o mencionado caráter propositivo da obra, representado por uma estratégica discursiva que, não só nas epígrafes, parece permear todas as opções do moçambicano: na elaboração estética de seus romances, está explícito o desejo de provocar o ponto de vista do leitor quanto às suas certezas, quanto ao seu lugar de leitura e sua posição ideológica. Aqui tratando especialmente das epígrafes, vejamos alguns casos.

“Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações – a dos vivos e a dos mortos. Juca Sabão” (Couto, 2003: 13). Este novo trecho abre o primeiro capítulo de outro romance, *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, retomando a temática já por diversas vezes abordada ao longo desta tese sobre a percepção do africano quanto à crença de que os mortos continuam a fazer parte do mundo, como entes que interferem no cotidiano dos vivos. Mas também propõe ao leitor, mesmo que de maneira breve, a suspensão da certeza quanto ao conceito de nação em seu sentido geográfico, simbólico (no que se refere à bandeira) e, acima de tudo, político. Não com conotação explicitamente proverbial, a fala carrega a força de uma sabedoria calcada na tradição do pensamento do povo, e, ao ser imposta a um personagem, nos remete ao dizer de Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury: “marca uma estratégia ficcional, (...) revelando, assim, seu caráter de invenção, de atualização/desconstrução de seus significados e o próprio diálogo entre tempos diferentes” (Cury & Fonseca, 2008: 64).

São numerosas as ocorrências em que este posicionamento, o da defesa de uma “nação humana”, está presente de maneira ora mais explícita, ora menos explícita em sua literatura. É certo que este alinhamento ideológico não dá margens à dúvida sobre suas intenções como

autor. Ante à sua própria pergunta, a resposta: “Qual é a responsabilidade do escritor para com a democracia e os direitos humanos? É toda. Porque o compromisso maior do escritor é com a verdade e com a liberdade” (Couto, 2005b: 59). Já tivemos ocasião de compreender a influência das circunstâncias históricas de seu país na forma como escolhe temas, defende teses ou promove críticas. Nesse momento, seria mais vantajoso perceber que o espaço das epígrafes pode também ser isto, uma construção narrativa integrada ao todo mas que também possibilitaria atingir a síntese de seu pensamento no que diz respeito aos grandes tópicos de sua literatura, se optarmos por sua leitura isolada. Trata-se de uma possibilidade: ler a obra pelas epígrafes há de levar o leitor mais atento a descobrir de uma só tacada muitos dos grandes temas que perpassam toda a literatura de Mia Couto.

Para ilustrar essa questão, é adequado analisar a epígrafe citada em contraponto ao conto “O poente da bandeira” (*Estórias Abensonhadas*, Couto, 1996). Naquele relato, o menino vem caminhando, talvez falando com o espírito da avó – “que o miúdo tem intimidades com o mundo de lá” –, quando se depara com a flâmula hasteada num coqueiro sem copa. E então a violência de um soldado se abate sobre ele, cobrando-lhe respeito pelo símbolo que tremula. O militar é a personificação do poder que oprime em detrimento da justiça, em nome de um valor que impõe uma concorrência tola entre as instituições e os indivíduos, subjugando-os sob o argumento de que isto é cabível para garantir a grandeza de uma nação. À medida que aumenta a truculência do oficial, ocorre o fato aparentemente sobrenatural – já vimos que ele é frequente na obra –, a bandeira se desprende, “se ergue em ave, nuamente atravessando nuvens. Fluvial, o pano migra para outros céus. No momento, se vê o quanto as bandeiras roubam aos azuis celestiais” (Couto, 1996: 53). O desfecho não poderia ser mais rico em termos simbólicos: o voo da bandeira seria um presságio de outro acontecimento, a queda de uma palmeira sobre o soldado, matando-o, vingando a morte da criança.

No jogo proposto entre o que é compreendido e percebido como representação, temos sentidos semelhantes, no conto, aos da epígrafe ao capítulo um de *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. A pátria como determinação geopolítica, o poder e seus símbolos estão de um lado. As pessoas, vivas ou mortas, e sua intensa relação com o meio ambiente, estão de outro. No confronto, vemos a posição crítica do autor e sua acusação pesando sobre quem rege o mundo, privilegiando pavilhões e interesses políticos em flagrante desinteresse pelos interesses humanos. Aqui está um grande tópico recorrente à obra e que encontra sua

síntese mais plena nesta epígrafe ou em outras. Sim, porque ao propor a leitura isolada das epígrafes, teremos uma nova rede de interconexões semânticas entre esses trechos.

Não há pior cegueira que a de não ver o tempo. E nós já não temos lembrança senão daquilo que os outros nos fazem recordar. Quem hoje passeia a nossa memória pela mão são exactamente aqueles que, ontem, nos conduziram à cegueira. O Barbeiro de Vila Longe (Couto, 2006: 82).

Novamente, um personagem aparece a introduzir o capítulo com o depoimento cuja ideia-núcleo é ou vem sendo desenvolvida no romance da *Sereia*, em exercício metafórico que leva a pensar na cegueira como a incapacidade semelhante ao esquecimento histórico. Vemos a retomada do tema do primeiro trecho mencionado nesse tópico (a História que morre), mas desta vez com a indicação da autoria do *crime*: “aqueles que nos conduziram à cegueira” só podem ser aqueles mesmos que “nos” oprimiram, exploraram e cercearam “nossa” existência. A voz do Barbeiro, no caso, há de referir-se à situação de Vila Longe, cidade morta, esquecida no tempo, mas é ela também a voz do moçambicano a criticar, ao menos potencialmente, a própria falta de memória de um povo que assistiu, pós-Independência, a opressão de si para si. Lembremo-nos que esta epígrafe abre o capítulo no qual Mwadia Malunga recorda as condições que a fizeram deixar sua terra natal, recusando-se a “sujeitar-se aos poderosos locais, ao chefe do posto, ao chefe do Partido, ceder-lhes favores, deitar-se com eles” (Couto, 2006: 82). A seguir, os personagens da vila estão alvoroçados com a chegada do casal de americanos (adiante se saberá que a expectativa é pela aplicação de recursos financeiros ou minimamente a diminuição da pobreza), organizada pelo empresário e tio da protagonista, Casuarino, “empresário duvidoso de ainda mais duvidoso sucesso” (Couto, 2006: 91). Fora esta leitura possível, a menção sempre caberá no panorama histórico da dominação colonial.

O tema da memória ou da falta dela ganha novos contornos se observarmos a epígrafe ao capítulo seis de *O Último Voo do Flamingo*. Isto porque ela sugere dois caminhos à interpretação: “Não sou mau lembrador. Minha única dificuldade é ter que escrever por escrito. Confissão do administrador” (Couto, 2005a: 71). De fato, certo tipo de ação, torpe, vil ou desumana, pode levar a algum constrangimento no momento de fixá-la por escrito, mesmo considerando a possível falta de escrúpulo de quem escreve se, por outro lado, há o temor de uma implicação pelo registro. Este é um dos sentidos aos quais se pode chegar, com a leitura isolada do trecho. De outro modo, a sorte de eventos sobrenaturais também há de causar a

referida dificuldade na anotação, se eles reproduzem uma atmosfera complexa demais para ser explicada em palavras ou quando o texto é incapaz de traduzir a dimensão do acontecido. Nas páginas a seguir, estes dois caminhos à compreensão vão aparecer no discurso do Administrador Estevão Jonas.

A alternância entre essas duas opções se deve ao fato de ser esta uma confissão endereçada ao Chefe Provincial, o superior hierárquico, portanto um integrante do sistema de governo do qual Estêvão faz parte. A carta, diga-se de passagem, surge também de modo insistente na obra de Mia, produzindo este efeito de discurso particular, que contempla a realidade do destinatário na escolha das palavras, no tom, no grau de intimidade. Aqui, a proposta é contar algo sobre os eventos insólitos – já mencionamos antes, trata-se das circunstâncias misteriosas em torno da explosão dos soldados da ONU – que envolvem os rituais do povo, suas cerimônias e seus batuques. Surge o primeiro caminho para compreender a epígrafe: “Desculpe, a franqueza não é franqueza: o marxismo seja louvado, mas há muita coisa escondida nesses silêncios africanos” (Couto, 2005a: 74). E o que está escondido é, realmente, difícil de relatar, ao menos *por escrito* ou para quem não pertence à cultura local. Noutro viés, a carta do administrador reproduz os diálogos com sua mulher, acerca das ações para resolver o caso. Ela questiona a autorização para que aquele evento ocorresse, tão próximo do prédio da administração, com receios de uma repercussão negativa. A resposta de Estêvão revela o teor do que está escrito, do que é lembrado mas que não resiste a crítica quanto à sua desumanidade, quanto à moral de suas intenções:

Se fosse era antigamente, tinham sido mandados para longe. Era o que acontecia se havia as visitas de categoria, estruturas e estrangeiros. Tínhamos orientações superiores: não podíamos mostrar a Nação a mendigar; o País com as costelas de fora. Na véspera de cada visita, nós todos, administradores, recebíamos a urgência: era preciso esconder os habitantes, varrer toda aquela pobreza. Porém, com os donativos da comunidade internacional, as coisas tinham mudado. Agora, a situação era muito contrária. Era preciso mostrar a população com a sua fome, com suas doenças contaminosas. Lembro bem as suas palavras, Excelência: a nossa miséria está a render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos. Foram essas palavras do seu discurso, até aponte no meu caderno manual. Essa é actual palavra de ordem: juntar os destroços, facilitar a visão do desastre. Estrangeiro de fora ou da capital deve poder apreciar toda aquela coitadeza sem desprender grandes suores. É por isso os refugiados vivem há meses acampados nas redondezas da administração, dando ares de sua desgraça (Couto, 2005a: 74-5).

O tratamento conferido à situação de miséria de parte do povo, pelo personagem, não revelaria qualquer pudor ou receio de se fixar no papel, por escrito, os mecanismos utilizados pelas estruturas de poder para ampliar os termos da desigualdade entre as classes sociais moçambicanas, nem tampouco qualquer sentimento de culpa por explorar a condição de

penúria dos menos assistidos em nome dos “rendimentos” da ajuda internacional. Assim, a epígrafe não faria qualquer sentido, ao menos em relação a esta hipótese, a de que é “difícil escrever por escrito” algo tão desumano. A questão é que se trata de uma carta, uma *confissão*, como a própria epígrafe indica, algo que não se diz a qualquer pessoa e de qualquer modo. A dificuldade nada tem a ver com o conteúdo, mas com a percepção do que significa colocar em palavras uma atrocidade.

Aliás, noutro dos romances investigados nesta tese, encontraremos este ponto de vista (sobre a força das palavras) na voz de uma personagem. Em *Vinte e Zinco*, a mãe do oficial Lourenço de Castro procura uma feiticeira para entender os tormentos do filho. A *adivinha* Jessumina sugere que os males são oriundos de relação ainda não resolvida com o falecido marido, o pai de Lourenço. Desesperada, D. Margarida se precipita em sua declaração: “Às vezes, me apetece morrer!” A feiticeira a repreende: “Não diga isso, Dona Margarida. Que as palavras chamam as sucedências” (Couto, 1999: 51). Não há dúvidas, ainda mais quando esses vocábulos se pluralizam em seus significados, nas epígrafes, para dizer o que são os capítulos, os romances e também toda a obra do moçambicano.

Ainda na análise de *Vinte e Zinco*, Carmen Lúcia Tindó Secco vê a relação dialógica entre as epígrafes da obra, em movimento semelhante ao que apontamos entre a maior parte dessas referências textuais nos romances, ajudando a compor um quadro temático nas narrativas estéticas do Mia Couto. Atendo-se ao livro cujos acontecimentos transcorrem nos dias pré e pós-Independência, a professora sugere que:

os discursos epigráficos criam um intertexto que se transforma no lugar da consciência e da subversão, pois, ao comentarem criticamente os procedimentos racistas e autoritários próprios da situação colonial, denunciam o medo e ódio como os piores fantasmas que se instalaram no âmago da sociedade (Secco *in*: Salgado & Sepúlveda, 2006: 287).

Cada capítulo de *Vinte e Zinco* transcorre em um dia. E a cada dia-capítulo, uma epígrafe delimita esse território de comentário crítico proposto por Secco: “O torturador necessita da vítima para criar verdade nesse jogo a duas mãos que é a fabricação do medo” (Couto, 1999: 13); “Ninguém nasce desta ou daquela raça. Só depois nos tornamos pretos, brancos ou de outra qualquer raça. Extracto do diário de Irene, parafraseando Simone de Beauvoir” (Couto, 1999: 19). Mas, se há relação de mútua referência entre as epígrafes do romance, no contraponto aos acontecimentos do enredo, também o há entre muitas dessas epígrafes e as da obra romanesca integral. A título de exemplo, abre o capítulo “26 de Abril”

o dizer: “Até que o leão aprenda a escrever, o caçador será o único herói. Nozipo Maraire, em *Carta a Minha Filha*” (Couto, 1999: 73). Novamente, está em discussão a força, o poder do registro escrito como algo passível de subversão da verdade, segundo os interesses de quem domina o código mas também os canais oficiais. Ao referir-se a um animal não-alfabetizado, claro, não vai qualquer comparação rasteira com o indivíduo alfabetizado ou não, mas sim com a ausência ou presença de voz e volume para se fazer ouvir na defesa de direitos, na ocupação de seu papel histórico. E, de modo complementar a esta ideia, há o diálogo com as outras ideias-núcleo tratadas anteriormente: a perda da memória coletiva e a “morte” da História. Por fim, não é demais lembrar que o trecho também renova a observação quanto ao mencionado caráter propositivo nas narrativas deste autor moçambicano.

3.2 – Os Nomes

Outro dos componentes mais marcantes na construção da narrativa estética em Mia Couto é a determinação dos nomes de seus personagens. Criticamente, poderíamos nos perguntar se os nomes são sempre algo essencial para se atingir plenamente o que há de estético, numa obra, participando ativamente do jogo entre o leitor e o discurso, permitindo a pluralização dos significados em torno dos personagens. Isto não parece correto. Para tanto, teríamos que supor que toda e qualquer denominação, por parte do autor, nascesse de uma elaboração, de uma ponderação sobre que efeito aqueles referentes poderiam produzir sobre o leitor, interferindo em sua percepção sobre o enredo. E, mesmo considerando que a opção do escritor é por uma narrativa estética, não necessariamente o nome participará do jogo. Em tantas ocasiões, o escritor poderá optar por designações mais ou menos ricas em termos de exploração de significados.

Em sua *Teoria da Literatura*, o professor Vitor Manuel de Aguiar e Silva sugere que “o nome da personagem funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente” (Aguiar e Silva, 1979: 275). Nesse sentido, o primeiro contato com um personagem ou com o seu nome há de permitir, ao menos hipoteticamente, algum entendimento sobre suas características. O professor se utiliza do exemplo em que um indivíduo é apresentado na trama e o reconhecimento de uma certa maneira de dispor seu nome e sobrenome dá a entender que se trata de um aristocrata. É claro, a capacidade de

inferir algo a partir do nome, nesse caso e em outros tantos, dependerá muito da própria capacidade do leitor de atingir outras camadas de significado, do seu próprio repertório *como leitor*. De todo modo, estamos diante de algo deliberado por parte do autor, o que sem dúvida pode contribuir para atingir seus propósitos mais singulares.

Nesse momento, seria importante recorrer à Ana Maria Machado e seu livro *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Fruto da pesquisa que originou sua tese de doutoramento, trata-se de um estudo sobre como o nome pode estar na base estruturadora de uma construção narrativa estética, como aponta Antônio Houaiss no prefácio à obra, lembrando da intuição da autora ao enveredar por esse caminho, “dado que na caracterização das personagens é que se ‘justifica’ a trama, enredo ou narrativa” (Houaiss *in*: Machado, 2003: 14). Ela propõe:

Quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma ideia do papel que lhe destina. É claro que o Nome pode vir a agir sobre o personagem e mesmo modificá-lo, mas, quando isso ocorre, tal fato só vem confirmar que a coerência interna do texto exige que o Nome signifique. É lícito supor que, em grande parte dos casos, o Nome do personagem é anterior à página escrita. Assim sendo, ele terá forçosamente que desempenhar um papel na produção dessa página, na gênese do texto (Machado, 2003: 28).

Em torno desta menção, façamos logo uma distinção metodológica. Ainda que o estudo dos nomes esteja vinculado indefectivelmente na Literatura ao plano da constituição do personagem – e mesmo que consideremos sua potencial importância para o enredo como um todo, como já visto –, nesse tópico pretendemos analisar primeiramente estes referentes e sua contribuição para a narrativa miacoutiana, deixando para adiante a análise dos personagens mais típicos na obra, recuperando as reflexões que porventura surgirem aqui, a partir da análise onomástica.

É certo, também, que não é escolha casual a utilização como referencial teórico do livro de Ana Maria Machado, se o objeto de sua investigação é a obra do escritor que, mencionamos, mantém íntima relação com os modos de criação de Mia Couto, tendo-o influenciado amplamente. Sobre Rosa, o moçambicano reconhece a intenção de “libertar a escrita do peso dos seus próprios regulamentos”, fazendo uso constante “do neologismo, da desarticulação da frase feita, da reinvenção dos provérbios, do resgatar dos materiais da oralidade para os colocar em função não como anotação marginal mas como a alma do próprio texto” (Couto, 2005b: 111) – e esta fala se poderia muito bem aplicar ao seu próprio exercício literário.

Em entrevista a Marilene Felinto, Mia conta que no início da carreira de escritor ele já procurava seguir esse caminho, à busca de uma apropriação da língua e da constante reinvenção a partir da língua: “eu sabia que queria fazer isso, mas precisava de uma credencial do mais velho que disse ‘esse caminho é abençoado’”. A menção a Luandino Vieira vem acompanhada de admiração pelo fato de ele escrever “um português que é arrevesado, que está misturado com a terra”. E é aí que toma conhecimento da existência do escritor mineiro. Até então, seus livros não chegavam a Moçambique – no pós-Independência, a autorização para importar livros brasileiros favoreceria outras trocas de experiências. “Tinha que conhecer este João, este tal Rosa. Um amigo meu trouxe as ‘Terceiras Histórias’. E de fato foi uma paixão. Foi de novo alguém que dizia ‘isto pode-se fazer literariamente’” (Felinto, 2007).

Em agosto de 2007, em comunicação na Academia Brasileira de Letras, diria: “Os livros de Rosa me atiravam para fora da escrita como se, de repente, eu me tivesse convertido num analfabeto selectivo. Para entrar naqueles textos eu devia fazer uso de um outro acto que não é ‘ler’ mas que pede um verbo que ainda não tem nome” (Couto, 2005b: 107). Pois este ato sem nome é o que parece ser empreendido por Machado, em sua análise, para além da leitura e da compreensão mais simples dos nomes, amplificando a observação e permitindo, como no caso de Mia, “ouvir” o que texto tinha a dizer, impregnado por sua oralidade.

Na análise sêmica empreendida por Ana Maria Machado, ela lembra que “as associações sensoriais ou culturais estão presentes o tempo todo no nome próprio e não permitem que se possa sustentar a noção de que o signo é arbitrário. Os sons dos Nomes evocam outras sensações, visuais, táteis, olfativas e mesmo palatais” (Machado, 2003: 44). Para demonstrar a consciência que Rosa tinha em torno desse fenômeno, ela recupera trecho de *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965), no qual o autor se refere a Inácia Vaz como um “nome que enche os tons” (*apud* Machado, 2003: 45).

Sua proposta é ampliar ao máximo possível a abordagem dos nomes e, para tanto, seria preciso lê-los no contexto em que estão inseridos, procurando reparar se por acaso estabelecem relação de oposição aos demais, se fazem alusão a outros textos ou têm matriz mítica (bíblica, talvez), se possuem valor onomatopaico ou simplesmente se aproximam personagens por operações como a rima ou a complementaridade, se escondem anagramas ou exercem funções semelhantes a de um verbo, entre outros aspectos. Sem se referir à obra de Guimarães Rosa, Ana Maria também procura distinguir os nomes realmente polissêmicos de outros marcados por um empobrecimento de sentido, explicitamente referentes a uma ou outra

característica, algo que, por outro lado, não deve induzir à equivocada análise da qualidade estética de uma obra, se esta ocorrência for laborada propositalmente e de maneira coerente com a lógica própria daquele texto. Em Rosa, entretanto, está evidente que a construção narrativa envolve, a despeito da precisão de sua escrita já tão propalada pela crítica, a criação de nomes que não se prestam quase nunca ao estabelecimento do sentido único (Machado, 2003).

Se voltarmos esse instrumento conceitual para a obra de Mia Couto, teremos um resultado muito diverso, considerando a complexidade dos romances, seus enredos e pontos de divergência. Todavia, não se pode deixar de perceber esse caráter incomum de suas denominações, em grande parte acompanhando o movimento de sua própria escrita ficcional, plena de recriações, misturas, supressões, adaptações, transgressões linguísticas de todo tipo. Sobre o tema, a especialista Jane Tutikian diz que “por vezes, acontece a união de dois vocábulos que causam estranhamento por estarem juntos; em outros casos, aparece a criação, a partir da síntese de duas palavras, de uma terceira, que expressa a relação íntima entre as duas primeiras” na diégese do romance (Tutikian, 2006: 58). Ela não se refere aos nomes mas poderia, como no caso da personagem Mariavilhosa.

O romance é *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, no qual o narrador dá conta da paixão que acomete Fulano Malta por um marinheiro do barco Vasco da Gama, transporte dos brancos entre a Ilha de Luar-do-Chão e a capital. Contrário à orientação homossexual, mas dominado pelo desejo de saber daquele indivíduo, Fulano segue-o até a casa do médico Amílcar Mascarenha. E lá ele o observa a despir-se, retirando ataduras que comprimem seus seios de mulher, a mulher que viria a ser sua, no futuro, Mariavilhosa, a personagem que, apenas por sua história, já permitiria afirmar o intertexto com o segredo de Diadorim, em *Grande Sertão Veredas*, de Rosa. É verdade que são circunstâncias bem diversas, das duas descobertas. Há o espanto, mas o desdobrar é outro. Fulano entra na casa e ela o encara, nua. “Depois, cobriu-se com uma capulana e saiu. Fulano Malta sentou-se, abalado por aquela descoberta” (Couto, 2003: 104). A reação de Riobaldo é violentamente mais dolorosa, a começar pelo óbvio da situação, a morte de sua amada: “e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucaia, como eu soluçei meu desespero” (Rosa, 1986: 530).

Vemos que é da síntese de duas palavras – Maria e Maravilhosa – que surge esse referente para a personagem, mas também um significado parcial para um dos desfechos da

trama: na verdade, o protagonista Marianinho não é seu filho, mas de Admirança com Dito Mariano, o avô *quase morto, quase vivo*. Para esconder o fato, cria-se a mentira de uma gravidez para Mariavilhosa e um falso parto para, na hora, substituir o bebê inexistente pelo filho de Admirança. O detalhe é que cresce a barriga da personagem não-grávida, e eis aqui o efeito de algo maravilhoso, como o seria um homem num instante revelar-se mulher, como o é o fato (do qual é cúmplice) de a terra fechar-se, impedindo o enterro de Dito Mariano por suas imposturas na vida.

No contraponto com Diadorim, a partir da intertextualidade revelada, não há comparações em nível semântico, mesmo porque as escolhas estão voltadas cada uma para o seu enredo, sendo muito distintas entre si. Podemos, sim, a partir da análise de Ana Maria Machado (Álvaro de Campos já o fizera; cf. Schüler, 2000: 16), identificar uma série de alusões do apelido a diferentes significados, em quantidade inegavelmente maior: diabo (diá), deus (dea), dia (conotações com a luz, brilho, o sol mencionado no trecho), dor, adorar, odiar, odor, entre outros (cf. Machado, 2003: 69).

Mas é preciso atenção com os demais nomes. Cabe lembrar do sentimento que mexe com o jovem Marianinho ao longo do romance quase inteiro, a atração que exerce sobre ele a irmã de sua avó (que depois se revelará sua mãe, atribuindo ao personagem – e ao nome – os significados míticos de um Édipo), Admirança, ou *aquela é que admirada*. O nome, como vemos, ajuda a estabelecer a coerência na narrativa: “Me custa confessar mas a Tia Admirança me acende o rastilho. Tantas vezes a recordo, mulherosa, seu corpo e seu cheiro” (Couto, 2003: 58). Igualmente, poderíamos ver o fato de deitar-se com o marido da irmã como *admirável*, em conotação de espanto, pasmo. E, finalmente, encontraremos Mia, ao gosto de Guimarães Rosa, alterando o nome da personagem – Ana Maria Machado afirma esta opção rosiana de modificar as denominações dos personagens segundo a adequação às circunstâncias –, impondo-lhe um apelido, na carta que o avô (na verdade, o pai) revela a Marianinho seu amor pela cunhada: “Dimira, assim eu lhe chamava. Minha Dimira que sempre tanto desejei!” (Couto, 2003: 233). A sequência do relato mostra Dito Mariano acompanhando o crescimento da menina, sua cunhada, sua transformação em mulher. Ela o acompanha na canoa, subindo o rio, e, ao chegar ao destino, despe-se na margem. Mesmo quando não a vislumbra, ele consegue *vê-la nua*. Dimira: aquela que ele *mira*.

Há também os personagens cujo nome indicam (ou significam, dependendo do caso) sua própria história, sua precariedade em vida ou o seu arrebatamento. Ainda em *Um Rio Chamado Tempo*, é o caso da velha Miserinha. Sua primeira aparição no romance sugere o

farrapo humano, “roupas velhas e de encardido uso”, mulher de “definhada postura” que perdeu a capacidade de distinguir cores – simbolicamente, a miséria retira a cor da vida. “Miserinha perdera seu marido, Jorojo, não ganhara seu amante, Mariano. Agora, a velha gorda não era mais que uma sombra, alojada num quarto das dependências. Ali inventava seus panos, seus devaneios (Couto, 2003: 147). O diminutivo no nome pode ser a atenuante que explica os poucos sorrisos da personagem, sua falsa resistência às agruras. Uma miséria pequena apenas por disfarce: “O seu riso não escondia um travo triste” (Couto, 2003: 147).

No início da carreira, nos livros de ficção – *Vozes Anotecidas* (1987), *Cada Homem é uma Raça* (1990) e *Cronicando* (1991) –, encontramos nomes nada convencionais: Carlota Gentina, Joseldo Bastante (VA, 1987), Benjamin Katikeze, Constante Bene (CHR, 1990), João Bate-Certo e Orolando Mapanga (Cr, 1991)⁸.

No primeiro romance, Mia Couto já dava sinais de que suas opções onomásticas poderiam contribuir com o propósito de construção de uma narrativa estética. Em *Terra Sonâmbula*, a denominação mais destacada em termos semânticos é a do personagem Siqueleto. Ele surge no quarto capítulo, que se inicia com a retomada da discussão sobre a estrada morta: na viagem de Tuahir e Muidinga, tentando escapar da guerra que destrói seu país, tudo ao redor indica não haver refúgio, a extinção presente em todo lugar, daí o sentido de uma jornada em círculos, sempre retornando ao mesmo ônibus incendiado. Todavia, num desses trajetos os protagonistas são capturados: um enorme buraco os engole. Trata-se da armadilha deste personagem que poderia ser a representação de um cadáver, Siqueleto, “velho alto, torto, usando sobre o corpo nu uma gabardina comprida, maior que o seu tamanho. (...) A ausência de dentes deforma as palavras do solitário aldeão” (Couto, 1995: 79-80). Mesmo assim, luta pela sobrevivência: “Vejam a pedra em que me sento: parece morta, enquanto não, vive devagarinho, sem barulho. Como eu” (Couto, 1995: 81). Novamente, temos esse indivíduo na fronteira entre a vida e a morte, nem bem vivo, nem bem morto, como o Dito Mariano, de *Um Rio Chamado Tempo...* – abordaremos melhor o caso um pouco à frente, tratando dos personagens de Mia Couto. De todo modo, seu nome não deixa margens à dúvida: é um esqueleto humano, guardando uma aldeia em ruína, ligado à sua terra, como tantos mortos que residem em suas entranhas. E a partir dele se constrói quase que naturalmente a imagem óssea, adequada tanto à composição do cenário de fome – Siqueleto carrega os dentes retirados numa lata, por entender que quando estão na boca é isto o que traz

⁸ Nos anexos desta tese, encontra-se um inventário de nomes na obra de Mia Couto. Ele não tem a pretensão de reunir todas as denominações e nem todos os títulos, mas pode contribuir para uma visão geral sobre as questões abordadas neste tópico, bem como abrir outras possibilidades de estudos, no futuro.

o desejo ou a necessidade de comer; a pobreza e a guerra tendo trazido a escassez de alimentos, só o que resta é enganar a fome e a morte.

Por estes exemplos, vemos que a atribuição dos nomes, na obra de Mia Couto, pode ser bem mais do que a fixação de índices para caracterizar os indivíduos em seus enredos – fato que aliás também é apontado por Neide Sampaio, em sua dissertação de mestrado (2008: 70) –, chegando a contribuir decisivamente na elaboração de uma cena, no desenrolar de uma trama. Todavia, existem certos nomes sobre os quais se poderiam apontar numerosos significados irreconhecíveis pela maioria dos leitores, por terem origem nos dialetos africanos, sem qualquer relação etimológica aparente com o português. São nomes que podem não evocar qualquer sentido para o leitor europeu, americano ou ocidental, de modo geral, caso do feiticeiro Muana wa Nweti (Couto, 2003: 100) ou do escravo Nimi Nsundi (Couto, 2006: 53), por uma questão puramente linguística. Eles surgem na obra como que a lembrar que estamos num território rico em termos idiomáticos, e até caberia pensar se a simples observação dessas nomenclaturas não seria algo a demarcar o universo propriamente africano, a partir da mínima experiência de um leitor médio quanto ao princípio eufônico que permitiria pronunciá-los. Independentemente da determinação dos cenários, nos romances, falar esses nomes talvez leve o indivíduo a compreender: estamos na África!

Um de seus contos sugere a questão. No livro *Cronicando* (1991), “África com kapa?” reproduz a discussão de um amigo de Mia com o oficial da migração, possivelmente num aeroporto brasileiro. O motivo: os usos das letras k, w, y como sendo característicos em vários idiomas africanos, algo a ser defendido em prol da afirmação continental a despeito da norma ortográfica da língua portuguesa. O oficial diverge e os nervos se exaltam. Mia está presente na história, mas não participa da contenda, sugerindo que os dois (seu amigo e o oficial) se “alfabatiam”. Por fim, o oficial cede, corrige a ficha do amigo e ainda grafa o nome do autor, jocosamente, como Mya Kowto (Couto, 1991: 173). Portanto, é de se imaginar que o tema dos k’s, y’s e w’s deve mesmo frequentar o imaginário de Mia – e também de outros povos de língua portuguesa – como tendo origem nesses usos e misturas de idiomas e línguas africanas, constituindo marca linguística muito peculiar, o que renova o entendimento sobre algumas de suas escolhas onomásticas.

De um modo ou de outro, essas ocorrências são em menor número. As opções são pensadas, como já mostramos. E nem sempre o resultado da fabricação nominal será oriundo de um esquema regular – ou nunca será –, é o que nos lembra a presença do narrador de *O Último Voo do Flamingo*, um tradutor que simplesmente não é denominado em momento

algum do romance. Até aí podemos refletir sobre o que significa esta escolha, porque em vez de um nome ele tem uma função. E o leitor saberá disso logo no preâmbulo, em que ele se apresenta, explica o que ocorreu e dá pistas das razões que conduzem ao seu anonimato:

Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima (Couto, 2005a: 9).

A situação misteriosa que dá origem à trama envolve as mortes de soldados da ONU, como já foi dito. Em torno dessas ocorrências, cria-se a tensão da narrativa policial, à busca do desvendamento das razões do crime. Isto levaria, naturalmente, à perseguição dos culpados, pois o romance já se inicia com esse narrador em posição suspeita, sem se afirmar por um nome, reverberando acusações feitas a ele e, mais ainda, declarando a necessidade de expurgar da memória os fatos que presenciou. Daí podemos concluir que a opção por não nomeá-lo – e logo nas primeiras páginas do romance – é inteiramente adequada à intenção de estabelecer a atmosfera do gênero policial, mesmo que, ao final, este enredo não se confirme como tal. Num primeiro momento, criam-se as condições para instigar o leitor à procura da solução do mistério. A ausência do nome, que parece algo meramente casual, é rigorosamente adequada. Com isto, desloca-se a atenção do narrador para o protagonista, este investigador cujo nome não pode nos escapar à análise.

Tendo esse nome, Massimo Risi, ele é a antítese da sua alusão mais imediata, *máximo riso*. Ele não ri. Ao contrário, já vimos que em seu papel de geógrafo cultural, *outsider*, sua caracterização não está ligada ao nome. A todo momento, surge sua feição mais angustiada: “Massimo se consumia em consumada preocupação: mais um soldado resumido a um sexo! Que podia ele escrever no relatório? (...) Na capital, a sede da missão da ONU esperava notícias concretas, explicações plausíveis” (Couto, 2005a: 100). Metódico, inquieto, este investigador se vê atônito diante da paisagem africana. Por tudo isso, é mais provável obter um significado menos óbvio para este nome, um que não tenha tanto a ver com o personagem e mais com o que ele representa ou sua origem. Nessa hipótese, o *máximo riso* não cabe a ele, mas a todo europeu que se vê desconcertado ante à lógica própria do universo africano. Há de ser o riso nervoso, de quem “desconfirma” (verbo do Mia) as suas expectativas. O tradutor resume esta observação: “Olhei Massimo e, de repente, me pareceu que ele, realmente,

minguara até à anormalidade. Fiz sinal com o braço para que ele se calasse. E que escutasse Temporina cantando. O estrangeiro se resumiu, enroscado, meio-dormido” (Couto, 2005a: 127).

No romance do *Flamingo*, ainda se podem investigar as camadas de sentido de nomes como Ana Deusqueira, Sulplício e Temporina. Ana, uma prostituta, é a primeira a encontrar o falo decepado, no começo do enredo. Sobre ela, Cury e Fonseca assinalam:

O nome da personagem – Ana Deusqueira – evidencia sua dupla condição: a de marginalizada, de ser desconsiderado socialmente (a que vive ao Deus dará, como Deus quer) e a de querida de Deus. Tem consciência da própria condição, chegando a, até, dela se orgulhar (“Sou puta legítima. Não uma desmeretriz, dessas” [UVF, p. 29]. No entanto, a consciência de que sempre será olhada como ser da margem, que estampa uma mancha social, também a acompanha (Cury & Fonseca, 2008: 113-4).

As pesquisadoras apontam também para os significados mais importantes e que podem ser atribuídos aos nomes de Temporina e Sulplício, embora pudéssemos acrescentar algo sobre este último. Maria Zilda Cury e Maria Nazareth Fonseca muito bem indicam que este nome remete obviamente ao suplício, representado por seu auto-exílio e também pelo gesto de “insubstanciar-se”, retirando seus próprios ossos do corpo, à noite. Entretanto, há uma razão a ser revelada, para que sua própria vida seja este grande sofrimento. O personagem o faz, em depoimento ao filho tradutor. Ainda criança, ele se sente responsável pela morte do pai, amaldiçoando-o por obrigá-lo a participar da caça ao Flamingo, obrigando-o a comer a carne da ave morta. Suas palavras fornecem este outro elemento para que o leitor participe do jogo, nessa narrativa estética, complementando o sentido do nome que foi divulgado páginas e páginas atrás: “Matar Flamingos era uma prova de macheza em que reprovara. E fiquei acabrunhado, inferior, cabisbaixito” (Couto, 2005a: 187). O nome já o afirmara. Cabia à narrativa, coerentemente, estabelecer este vínculo e ao leitor atribuir-lhe esse sentido.

3.3 – As personagens

O meu processo de escrita é caótico, mas parte sempre das personagens. Eu crio personagens que me devem fascinar e nesse encantamento me ditam em que narrativa eles podem acontecer para não desvanecerem. Desde menino me sentava num degrau do passeio público e me divertia em olhar para as pessoas que passavam e em fazer delas personagens, cada uma com a sua história. Tudo isso partia de uma presunção: era que aquela gente era carente de algo essencial. Faltavam-lhes histórias (Brasil, 2007).

Na entrevista a Ubiratan Brasil, Mia Couto afirma algo que seria possível inferir apenas a partir da análise de sua obra. Salta à vista esta noção: esses enredos se constituem a partir dos indivíduos nele inseridos, tendo seu fio condutor determinado por suas ações, guiando-se pela coerência em relação às suas próprias histórias. Em diversas situações, este autor encontra ocasião de tratar do assunto, muitas vezes explicando esta opção com base em seu interesse particular por observar pessoas (cf. Martins, 2007). O episódio sobre quando era menino, sentado no passeio público, se repete já adulto, em seu depoimento: “Tenho amigos moderninhos que gostam de dizer que detestam aeroportos. Eu já não penso assim”⁹. Se segue a razão semelhante à do menino, só que contextualizada nos salões de espera, nos momentos que antecedem ao embarque.

Todavia, ao firmar esta posição, se pode incorrer na suposição errônea de que a elaboração destes personagens os tornará sempre complexos em sua essência, produzindo dramas internos, tornando-os profundos em sua dimensão psíquica. Isto não ocorre, na maioria dos casos. Como aponta Peron Pereira Rios, recuperando a opinião de Ana Mafalda Leite, “os personagens de Mia Couto não têm psicologia”. Num certo sentido, é correto afirmá-lo, mas não em relação a todos e nem em qualquer nível do que se pode determinar como uma exploração da alma destes indivíduos. Em sua dissertação de mestrado, tomando por base o caso específico do romance *Terra Sonâmbula*, Rios afirma que “por ordem de um invisível contra-regra, as personagens entram, narram um mínimo de suas vidas e retiram-se. Os heróis passam, ouvem os lamentos e seguem” (Rios, 2005: 86-7). Estamos na perspectiva das tais “histórias” das quais esses personagens são carentes e que, por outro lado, assumem a linha de frente, em detrimento de sua complexidade interna. Deste modo, ao personificar, Mia Couto parece mais interessado nas circunstâncias que envolvem os indivíduos, o impacto no presente (textual) de questões passadas e recuperadas pela via do depoimento, do que propriamente em escarafunchar seu ego, sua intimidade mais inacessível. Mas, como defendem Bourneuf e Ouellet, “o interesse numa personagem não vem forçosamente da sua complexidade ou da densidade psicológica. Os títeres dos contos de Voltaire podem interessar-nos tanto como as personagens stendhalianas ou joycianas” (Bourneuf & Ouellet, 1976: 228-9).

Talvez seja melhor retomar a via da observação sobre como Mia Couto aproxima seus personagens de tipos humanos característicos, com papéis semelhantes nas tramas, para

⁹ Festival de Teatro da Língua Portuguesa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, em 03/07/2009

estabelecer outro viés de seu *jogo* com os leitores, provocando-lhes o impulso lúdico a cada novo deciframento. É o caso dos personagens que representam o poder instituído, exercendo funções oficiais, atuando nos aparelhos do estado em diferentes âmbitos da administração de seu país. Deixamos, propositalmente, de investigar seus nomes no tópico anterior por considerar como algo mais rentável, nesse caso, partir de sua constituição como personagens propriamente, para além das semelhanças que, veremos, existem na nomenclatura. Isto porque as opções de nome ou maneira de chamamento são ironicamente invertidas em seu sentido; ou, quanto mais numerosas as designações de excelência, maior a probabilidade de o autor fazer estes indivíduos parecerem piores aos olhos do leitor.

Especialmente, a referência é a Vasto Excelêncio (*A Varanda do Frangipani*) e Alfredo Suacelência (*Venenos de Deus, Remédios do Diabo*). Mas também é ao administrador Estêvão Jonas (*O Último Voo do Flamingo*) – tratado sucessivas vezes como “Sua Excelência” – e ao inspetor da PIDE, Lourenço de Castro (*Vinte e Zinco*). Cada um à sua maneira, estes personagens ocupam a posição de quem desconsidera o interesse verdadeiramente coletivo em nome do de uma minoria, privilegiada, na qual se incluem. Quando chamados à tomada de decisão, não se furtam a aplicar medidas enérgicas, sem qualquer sentimento de culpa quanto ao mal praticado, fixando-se no papel semelhante ao do vilão, porém não da maneira convencional. Mais correto seria afirmar que exercem uma “quase vilania”, porque esses romances têm outros vilões mais destacados e não personificados: a guerra, a desigualdade, a corrupção, a miséria, a doença, o esquecimento, a morte. Ainda assim, eles se colocam negativamente, produzindo maldades sob argumentos oficiais.

Sobre o temperamento e as ações de Lourenço de Castro, o narrador afirma: “Só uma ideia se trancara em sua testa. Ele não era de falas, muito menos de risos. Seco, mas artimanhoso. Sua ascensão na polícia política se fez rápida, à força de muito serviço mostrado. E de muito serviço que não podia mostrar” (Couto, 1999: 22). A menção é à tortura que, em outros momentos daquela obra, fica ainda mais evidente como sendo algo inerente ao exercício da PIDE, algo que já fazia parte dos métodos de seu predecessor, o pai, Joaquim de Castro, cujos propósitos são os da manutenção do colonialismo, contendo movimentos de insurgência. O menos *excelente* dos quatro personagens mencionados difere, nesse sentido, dos demais pelo contexto histórico: o medo que inspira é por conta da opressão colonial, das práticas de domínio e da renovada capacidade de aniquilar a esperança. É o estrangeiro que subjuga.

O caso é bem diverso ao do administrador de Tizangara, Estêvão Jonas. Trata-se de um moçambicano que, pós-Independência e pós-guerra civil, ocupa cargo tido como importante na hierarquia estatal, em posição de flagrante incoerência: na medida que é alguém ligado à causa da liberdade moçambicana – em conversa com o narrador-tradutor, ele proclama: “Não esqueça, nunca: fui eu que libertei a pátria! Fui eu que libertei a si, meu jovem” (Couto, 2005a: 121) –, por outro lado, é também ele a causa da perpetuação do sofrimento de seu povo. A carta ao Ministro Responsável ajuda o leitor a compreender a vaidade que arrebatava este tipo de personagem, insensível às questões do povo para o qual, em tese, deveria reverter seus esforços. Em vez disso, é caracterizado como alguém voltado unicamente para o próprio interesse. É possível afirmar isso não apenas a partir do seu discurso mas também por conta dos símbolos de poder que marcam a existência deste e dos demais personagens: “É que eu, Excelência, não me abasteço de qualquer mulher, nem de qualquer bebida. Sou homem culto, trato wisqui por tu aqui, tu acolá” (Couto, 2005a: 91). Também em outro romance, o item apareceria. Alfredo Suacelência, administrador da Vila Cacimba em *Venenos de Deus*, tem sua sala decorada com garrafas vazias da bebida: “Eu não bebo outra coisa, para mim whisky é a única bebida que existe” (Couto, 2008: 69).

Está claro que estes personagens contribuem decisivamente para compor a paisagem que analisamos no item 1.1.2, sobre as novas formas de dominação e a corrupção. A bebida destilada é um dos itens de posse, mencionados naquele trecho. Para constituir esses indivíduos e dizer que papéis ocupam nos enredos, para dar conta da realidade a qual quer denunciar, Mia Couto não poupa nas tintas, tornando-os cada vez mais alheios ao propósito coletivo, cada vez mais autocentrados, egoístas e imorais. Salvo Lourenço de Castro, e por razões bem outras já expostas anteriormente, poderíamos aplicar as considerações atribuídas a Alfredo Suacelência também a Vasto Excelência e a Estêvão Jonas, esses moçambicanos que tiveram a chance de ascender socialmente: “Os pobres podem não gostar dos ricos, mas o que eles realmente odeiam são aqueles que são ainda mais pobres. A urgência de demarcação desses outros, os ordinários cacimbenses, está patente no mínimo gesto e palavra de Suacelência” (Couto, 2008: 68). Já em 2003, em crônica publicada no periódico *A Savana*, sob o sugestivo título “Receita para um jet-set nacional”, Mia Couto fazia essa acusação sobre o modo de vida de parte da nova burguesia de seu país: “Em Moçambique não é preciso ser rico. O essencial é parecer rico. Entre parecer e ser vai menos que um passo, a diferença entre um tropeço e uma trapaça” (Couto, 2005b: 27).

O tropeço só pode fazer referência à falta ética, à conduta nociva e predatória dos novos privilegiados ou “os menos pobres” de sua nação. A trapaça é o engano, a maquiagem necessária a esta imagem de quem quer parecer rico, sustentando um status inexistente, na realidade. E ambas as palavras são adequadas à ação corruptível que leva o autor a dizer: “Os nossos novos-ricos (que nem sabem explicar a proveniência dos seus dinheiros) já se tomam a si mesmos como suplentes, ansiosos pelo turno na pilhagem do país” (Couto, 2005b: 25). Tropeçam na falta de dignidade, trapaceiam para enriquecer ainda mais, tornando mais aguda a desigualdade.

Nesse contexto e considerando a afirmação sobre os modos de criação de seus personagens, encontramos aqui um tipo recorrente à obra, espécie de espelho do tipo humano presente na realidade moçambicana e que se insere nos romances com claro propósito de denúncia, mas também de ridicularização. Algo comum à crítica, à sátira política, a descrição do mandatário como alguém cheio de si, revelado por seu autoritarismo ou pelos vícios e manias que lhe conferem características pessoais, define um território fértil na literatura, tanto para a reflexão como para o riso. Sua elaboração leva em conta esta necessidade, qual seja a de mostrar seu lado mais patético no exercício funcional, a estupidez com que guia seus atos. Estêvão Jonas e Alfredo Suacelência enquadram-se perfeitamente nesse perfil. Sobre o primeiro e o contexto do romance no qual está inserido, Carmen Lúcia Secco aponta:

É um riso incômodo que perpassa o melancólico desenho caricato das personagens típicas, entre as quais: Estêvão Jonas, o Administrador, cujas práticas desonestas o levaram ao enriquecimento ilícito; e sua esposa Ermelinda, a "administratriz", que gostava de exibir "mais anéis que Saturno" e fazer "tilintar os ouros, multiplicados em vistosos colares" (Secco, 2008).

A professora Secco destaca os trechos que também relacionam-se com a crônica-manual citada anteriormente, sobre os modos de quem é ou quer ser do jet-set moçambicano: “deve-se usar joias do tipo matacão, ouros e pedras preciosas tão volumosos que se poderia chamar de penedos preciosos” (Couto, 2005b: 28).

Em seguida, podemos tentar refletir sobre a elaboração do personagem que talvez seja o mais denso desses quatro representantes do poder, do ponto de vista humano, curiosamente aquele que só aparece por referência de outrem. Vasto Excelência (*Frangipani*) é o cadáver desaparecido que impõe a investigação conduzida pelo inspetor Izidine Naíta. Nos depoimentos dos velhos do asilo e da enfermeira Marta Gimo é que vamos conhecê-lo. A exemplo de Estêvão Jonas (*Flamingo*), “Vasto tinha servido na guerra. (...) Viu muita gente

morrer. Quem sabe foi ali, naquelas visões, que se extinguiu a sua última réstia de bondade?” (Couto, 2007: 103). A exemplo de Lourenço de Castro, carrega um trauma, exposto na confissão da enfermeira:

Vasto se sentia traído. Os melhores anos de sua vida ele os dera à revolução. O que estava dessa utopia? No início se descontaram aparências que nos dividiam. Com o tempo lhe passaram a atirar à cara a cor da pele. O ele ser mulato esteve na origem daquele exílio (é mandado à ilha, onde fica o asilo, numa espécie de “rebaixamento” administrativo; comentário meu) a que o obrigavam. Desiludido, ele não se aceitava. Tinha complexo da sua origem, da sua raça. (...) Vasto Excelêncio foi ensinado a dar-se mal com a sua própria pele. Falava muito sobre a raça dos outros. Castigava de preferência o pobre Domingos. Para que ficasse patente que não privilegiava os brancos. Exercer maldades passou a ser a única maneira de ele se sentir existente (Couto, 2007: 125).

Bem verdade, a semelhança com o PIDE de *Vinte e Zinco* nesse viés traumático ocorre por razões diferentes. Naquele romance, é a culpa pela morte do pai que lhe pesa sobre os ombros. Todavia, seja por aquele motivo ou pelo citado, vemos personagens carregados de angústia e um tanto com raiva de si, que os impele a revertê-la para os que estão à sua volta, observando sua composição como fruto de relações intrincadas entre sua história e a história política de seu país. Indiretamente, se dá a relação metafórica entre os fantasmas de cada um e os fantasmas da nação.

Se os membros do estado têm papel representativo na obra, outros tipos humanos também são recorrentes e, do ponto de vista de quem *joga* com a narrativa, podem ocupar lugar destacado. Já apontado por diversos pesquisadores, o velho e a criança são presença constante, marcam uma escolha regular do autor – muito embora os miúdos apareçam mais nos contos que na obra romanesca. No primeiro romance, são os protagonistas, Tuahir e Muidinga.

Vimos à introdução desta tese que Mia Couto dispõe estes personagens, idosos e infantes, em numerosas ocorrências com o objetivo de problematizar a relação que se tem contemporaneamente com o passado e o futuro em seu país. À busca da refabricação da identidade nacional, ele e outros autores voltam-se para a realidade e veem que certos valores da tradição vão se perdendo com o passar dos anos, entre outros motivos, graças à penetração cultural – já abordamos o caso, no capítulo um – decorrente de fenômenos globalizantes. Esse é um ponto de partida para estabelecer o impulso lúdico em sua narrativa: a cada romance, escondem-se aspectos dessa questão (a maneira pela qual o povo lida com o passado e o futuro) na composição dos velhos de seus romances e contos. Merece atenção a análise de

Maria Nazareth Fonseca sobre um desses aspectos, especificamente a importância do registro escrito e do relato oral:

Também o ritual de contação é descrito pela inversão que transforma Muidinga, o menino, em guardião das tradições que a guerra vai apagando. Ao contar para Tuahir as histórias que lê nos caderninhos encontrados na mala de Kindzu, o soldado morto, Muidinga assume o lugar do velho, o guardião do saber dos antepassados, e insere-se na tradição dos contadores, impedindo a perda dessa tradição (Fonseca, 2008: 135)

A observação é pontual. Trata-se de uma inversão, mas também de uma proposta que nasce com a presença regular desses personagens: que os mais novos se encantem pela tradição, não de maneira glamorizada ou em contexto avesso às transformações do mundo, mas que se tornem também eles guardiões de um saber sob constante ameaça. Já abordamos o caso, no romance do Frangipani, quando vimos a declaração de Marta Gimo sobre a morte do “antigamente”, também nos trechos em que se dá a exploração dos velhos do asilo. Cury e Fonseca acrescentam que os velhos “acabam por ficar fechados em suas histórias, construindo, assim, um ciclo perverso de silenciamento da voz: falar, contar histórias não significa mais a detenção do poder que o velho tinha na tradição”. As especialistas entendem, em virtude do exposto, que esta circunstância é uma boa hipótese para que os idosos assumam a autoria do assassinato de Vasto Excelência, “pois só assim podem ser ouvidos” (Cury e Fonseca, 2008: 81).

Temos então personagens que estão perdendo a voz, como os velhos da nova sociedade moçambicana em sua reestruturação identitária. Nessa perspectiva, novamente vemos a convergência entre a construção narrativa e as propostas ideológicas e políticas do autor, reveladas em muitos de seus discursos. Referindo-se à desconsideração das questões da tradição como resultado da perda do amor-próprio, ele diz: “Alguns acreditam que vamos resgatar esse orgulho na visitação do passado. É verdade que é preciso sentir que temos raízes e que essas raízes nos honram. Mas autoestima não pode ser construída apenas de materiais do passado” (Couto, 2009: 49). Trocando em miúdos, é preciso que haja, para além do registro, a atualização, a criação, o remodelamento do pensamento, fugindo das fórmulas fáceis. Em outra fala (em Maputo, 2008), acusa:

Estamos perante uma estratégia de fabricação da “tradição” (daquilo que é construído como sendo a tradição) como a única representação genuína e verdadeira da cultura nacional. Ao eleger a “tradição” como única medida da nossa identidade está-se a fazer exactamente aquilo que é o alerta deste acontecimento: está-se a matar a cultura. Porque toda cultura vive da sua própria diversidade. A cultura diz-se sempre no plural (Couto, 2009: 173-4).

Para tratar da questão, como outro aspecto da relação passado-futuro que orienta a caracterização dos personagens velhos e novos, podemos observar a correspondência de Marianinho com o avô, em *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, numa formulação de grande intensidade narrativa que metaforiza este ponto de vista sobre a necessidade do jovem de manter postura de interesse pela tradição, pelos ritos, mas não de maneira contemplativa, estática, e sim inclusiva, reflexiva e criativa. Na primeira carta, uma explicação: “Você não veio a esta Ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar” (Couto, 2003: 64). O jovem teria viajado com o objetivo de conduzir o ritual fúnebre do avô, sendo necessário se preparar para tal, aprender os costumes, já que é ele também um estrangeiro em sua própria terra: “Vejo que se interrogam: eu, quem sou? Desconheceram-me. Mais do que isso: irreconheceram-me. Pois eu, na circunstância, sou uma aparente parente” (Couto, 2003: 30). A correspondência do avô prossegue: “Esse é o serviço que vamos cumprir aqui, você e eu, de um e outro lado das palavras. Eu dou as vozes, você dá a escritura. Para salvarmos Luar-do-Chão, o lugar onde ainda vamos nascendo. E salvarmos nossa família, que é o lugar onde somos eternos” (Couto, 2003: 65).

Entendamos: aqui o personagem velho retoma o volume de sua voz escrevendo cartas e orientando o jovem quanto à concretização das ações cabíveis para restituir à tradição o seu lugar e, por outro lado, corrigir as questões do passado, apontando para o futuro de seu clã, os Malilanes. Há também a noção de eternidade que é fruto do animismo e mantém o laço ativo com o conceito de família, para o africano, e com a terra (aqui, uma casa, a Nyumba-Kaia). A carta se conclui com uma determinação que extrapola os limites do romance: “Você, agora, deve ensinar o seu pai. Lhe mostre que ainda é filho. Para que ele não tenha medo de ser pai. Para que ele perca um medo ainda maior: o de ter deixado de ser seu pai” (Couto, 2003: 67). Não há dúvidas de que, ao longo do romance, o perfil deste jovem será desenhado em torno da apreensão e da transformação de sua realidade. Sua elaboração como personagem segue, em certo sentido, a expectativa do autor: “Os jovens urbanos de Moçambique têm um papel decisivo no sacudir desta inércia e na produção de novas ideias e novas formas de nos representarmos a nós mesmos” (Couto, 2009: 175).

No confronto entre sua obra literária e seus depoimentos públicos, marcados pelo caráter propositivo já identificado também nos romances, ainda encontremos uma série de

outras colocações que poderiam validar estes aspectos na construção narrativa estética em torno dos personagens idosos. Não cabe ir além.

Entretanto, seria importante identificar, ainda que de maneira não tão aprofundada, outras recorrências de tipos humanos na obra: os deficientes visuais como Andaré Tchuisco (*Vinte e Zinco*) e Miserinha (*Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*), sem mencionar as numerosas aparições deste tipo nos contos; os feiticeiros, como Nãozinha (*A Varanda do Frangipani*), Lázaro Vivo (*O Outro Pé da Sereia*), Muana wa Nweti (*Um Rio Chamado Tempo*) e Jessumina (*Vinte e Zinco*); e os empresários, como Últmio (*Um Rio Chamado Tempo*) e Casuarino (*O Outro Pé da Sereia*). Ao apontar para a frequência com que esses personagens se apresentam e considerando sua funcionalidade na narrativa – estão a serviço da trama, agindo ativamente nas intrigas que compõem o enredo –, podemos enxergar também sua participação na montagem de uma estrutura que, se não podemos classificar como “padrão”, deve produzir afinidades múltiplas entre esses romances.

A situação do cego Andaré Tchuisco ilustra bem a utilização metafórica recorrente na obra miacoutiana do deficiente visual e, mais que isso, coloca em destaque a estratégia narrativa da elaboração do personagem-paradoxo: sendo o que vê menos, ele é também o que vê mais. E isto não se aplica apenas ao fato de ser ele o personagem que presencia, ainda em posse de suas faculdades visuais, a cena que é um dos desenlaces do livro – Joaquim de Castro mantém relações sexuais com os presos, os moçambicanos que tanto despreza como dominador europeu; para puni-lo, Joaquim lhe impõe a cegueira. Como bem sugere Carmen Lúcia Tindó Secco, referindo-se ao caso e também às demais ações do outro policial, o filho de Joaquim, é o cego que leva este último “a enxergar as desumanidades perpretadas por ele e pelo pai” (Secco, 1999: 114). Mais além, é um cego o personagem capaz de revelar ao leitor com mais intensidade a gravidade das relações entre colonizadores e colonizados, nos momentos anteriores à Independência. A imagem diz muito, tanto quanto a composição deste indivíduo. Trata-se de um cego-pintor, o que por si só já representaria uma estranha oposição. Todavia, é também um vidente, alguém capaz de antever os acontecimentos futuros. Por tudo isso, podemos aventar uma hipótese, a de que este tipo de personagem coloca em questão a noção de vítima, a partir de sua limitação, e acaba por produzir uma inversão total, quando cria as condições para que os leitores mudem gradualmente de perspectiva, terminando por ampliar sua ideia sobre o próprio lugar do colonizado na história e na condução de seu país.

O caso dos feiticeiros alude à presença do elemento sobrenatural, ou insólito nas narrativas, como abordamos no capítulo dois. Quase sempre são estes os verdadeiros

tradutores da realidade anímica africana, os personagens que ajudam a colocar em ordem os fatos aparentemente incompreensíveis – principalmente para os leitores – que testam a capacidade dos envolvidos, provocando suas certezas. As professoras Cury e Fonseca ainda vão mais longe, tomando por ponto de partida a análise da personagem Nãozinha: “é dela o papel de não permitir a morte das tradições” (Cury & Fonseca, 2008: 78). Seus saberes simbolizam justamente isto, os costumes com origem na ancestralidade, e estão na obra como uma lembrança regular, de que em África nem tudo segue a ordem lógica, racional, como já expusemos.

Outra cena, outro romance. Desta vez, a situação envolve a tragédia do barco afundado, no *rio que é o tempo*. O único sobrevivente é um burro. A morte de todos os passageiros produz seus sinais na natureza: “quando o barco foi engolido pelas águas, o céu da Ilha se transtornou. Um golpe roubou a luz e as nuvens se adensaram”. Fatos insólitos também ocorrem: “As árvores todas se agitaram e, de repente, num só movimento, seus troncos rodaram e se viraram para o poente” (Couto, 2003: 99-100). O portador da triste notícia, João Loucomotiva, produz o relato que abala o espírito do Padre Nunes. O clérigo, então, procura o feiticeiro Muana wa Nweti, solicitando “ouvir” o que os búzios têm a dizer: “ele queria saber do seu destino, agora que os anjos o tinham deixado tombar, sem amparo, no vazio da incerteza” (Couto, 2003: 100). Em *O Outro Pé da Sereia*, já presenciamos outros confrontos entre o dogma cristão e os fenômenos tidos como sobrenaturais para os estrangeiros no solo africano. Para lidar com a realidade e suas incertezas (repetindo a palavra) daquela cultura, será preciso validar o conhecimento desse personagem, o feiticeiro, o guardião de saberes ocultos, tão fundamentais para fixar este elemento a ser desvendado pelos leitores no jogo de sentidos proposto por Mia Couto.

As pistas voltam a aparecer, com o narrador indicando haver uma sobrecarga na embarcação, de pessoas e mercadorias, no trajeto entre Luar-do-Chão e a cidade. “A ambição dos novos proprietários, todos reconheciam a meia voz, estava na origem do acidente. Sabia-se o nome dos culpados mas, ao contrário das letras verdes no casco, a identidade dessa gente permaneceria oculta por baixo do medo” (Couto, 2003: 99). Passemos a tratar, então, desse outro personagem típico à obra.

Fica evidente, os empresários estão inseridos no novo sistema de dominação já abordado, em papel coadjuvante ao dos administradores e representantes do Estado, mas também representam a ganância e a falta de medida dos modos capitalistas. A feição crítica da obra de Mia Couto parece oriunda da junção dos discursos, o ensaístico e o literário. Não que

estes personagens estejam lá com o único propósito de “defender” o ponto de vista contrário ao do autor – a esta altura, já está claro o seu posicionamento. Mas isso também ocorre. E consiste em outro ponto de tangência entre este tópico e o que trata da construção da paisagem moçambicana: estamos diante de um típico representante de uma camada social em Moçambique, nos tempos atuais, como acusa Mia Couto.

Ele é Último, tio de Marianinho, cujos modos são de “pertencedor”, um indivíduo avesso aos princípios humanos, apegado ao material, insensível às questões da alma, propenso à flexibilização da moral em nome do maior provento, da maior riqueza. O sobrinho fita a savana e comenta sobre sua beleza. Tudo o que consegue responder é: “Bonito? Isto tudo tem um valor” (Couto, 2003: 63). Eis o raciocínio desses personagens nos romances. Estão sempre pautados pelo pragmatismo quanto ao que é rentável, financeiramente, consistindo numa constante ameaça ao desenvolvimento humano – no sentido interior e de acesso aos bens básicos à existência –, à igualdade, à preservação do meio ambiente, entre outros objetivos. A construção de personagens com base em sua realidade vivida sugere algo mais do que propriamente a busca pela verossimilhança literária. A posição de Mia Couto, nesse sentido, é muito clara. Em entrevista a Cristina Zarur, ele afirma: “Creio que a literatura é exatamente isso: levar a que a história case com a História” (Zarur, 2007). Isto explicaria o interesse de fazer na obra a denúncia, ou talvez simplesmente algo revelador de sua condição histórica, não sendo seu único propósito; mesmo porque pesquisadores de diferentes origens se veem impelidos a observar como sua marca autoral mais significativa a escrita em prosa carregada de poesia, deixando em segundo plano diversos outros aspectos, como o citado.

3.4 – Os Enredos: a Guerra, a Morte, o Sonho

Em resenha ao livro *Terra Sonâmbula*, publicada pelo suplemento Ideias & Livros, do Jornal do Brasil, o professor e escritor Uelinton Farias Alves reafirma, em parte, o nosso ponto de vista: “Os seus (de Mia) personagens têm fundo real, e foram criados, na verdade, da carne e dos ossos dos corpos destroçados e abandonados pela guerra” (Alves, 2007). A referência é aos protagonistas, Tuahir e Muidinga. Deixando para trás a investigação dos personagens, podemos tratar agora do contexto e das situações nas quais estão envolvidos, como neste caso.

Ao abordar o viés temático em Mia Couto, podemos destacar três grandes aspectos, no limiar dos enredos de seus romances, entre tantos: a guerra, o sonho e a morte. Se as narrativas investigadas ao longo desta tese propõem intrigas relativamente simples de resumir em poucas linhas, não salta aos olhos, num primeiro momento, o que há por trás, que sentidos serão evocados ao longo da experiência de leitura, que ecos se farão ouvir à medida que forem colocadas em questão as motivações e as consequências das ações dos envolvidos. Mesmo na abordagem de tópicos agora já evidentes, na condução deste estudo, como no caso da corrupção, é preciso que se diga: Mia Couto não chega a ser direto, não diz com *todas as letras* em seus romances quais são suas pretensões ideológicas, como o faz em palestras e eventos. Ao apontar o caráter propositivo em sua escrita literária, é importante não esquecer, por outro lado, que sua obra é oriunda de uma construção cuja demanda é pelo desvendamento, pelo exercício de estabelecer suas conexões com outros significados, da realidade ou até mesmo latentes em outros de seus romances, constituindo assim a chamada *narrativa estética*.

As pesquisadoras Andreia Couto e Suzete de Mattos concordam com este posicionamento, afirmando que:

Em suas obras Mia Couto evita tratar das questões sociais de seu país de nascença de forma panfletária, combativa ou mesmo direta. Prefere o lirismo narrativo a que a literatura se permite, por meio de sutis representações de personagens e com enredos carregados de ironia, ambiguidades e questionamentos (Couto & Mattos, 2007: 10).

As três características apontadas pelas autoras reforçam a noção de que a obra miacoutiana prevê esta possibilidade de participação mais intensa – deve-se dizer *lúdica* – do leitor que chega a estabelecer o sentido do que é irônico, do que é ambíguo ou as hipóteses em torno das questões internas, na ordem daquele discurso. Ainda assim, não devemos nos enganar e supor que toda leitura será isto, percebendo que as narrativas romanescas de Mia Couto talvez não cheguem a produzir esta compreensão na maioria dos leitores, prestando-se também e unicamente ao entretenimento de quem se deixa conduzir por uma história envolvente, sem atingir outros patamares da fruição, sem ampliar o universo de significação. Do mesmo jeito, será possível encontrar a guerra como uma presença perene, dilaceradora de esperanças.

Com enorme conhecimento da obra em questão, a especialista Fernanda Angius sugere que ela pode ser dividida em três fases: a das narrativas dos tempos de guerra civil, a do

período que compreende a criação de *Terra Sonâmbula*, no limite entre a guerra e a paz, e a fase do pós-guerra, na qual se deu a sua produção mais fértil de contos, crônicas e romances – que compreende os demais livros de ficção inseridos no *corpus* de estudo desta tese (*apud* Secco *in*: Salgado & Sepúlveda, 2006: 288). Por si só, a classificação evidencia o conflito como referência na cronologia da gênese criativa do autor. Entre os motivos possíveis desta ocorrência insistente, há o fato de Mia Couto ter vivido intensamente o período, “tendo participado como jornalista da última fase das lutas contra o colonizador português”, atuando ativamente também no pós-Independência, nos tempos da guerra civil (Cury & Fonseca, 2008: 37).

No entanto, sendo tão presente, por vezes são suas marcas que se fazem sentir, não havendo qualquer alusão direta a um ou outro conflito, pela independência ou pelo poder. É que as consequências dos combates estão em praticamente tudo, na diégese dos romances: na conjuntura política que se forma no pós-guerra, fixando novas estruturas oficiais; na miséria aguda e na precariedade das condições sanitárias do país, que nunca se reconstruiu totalmente; mas também na ausência de uma identidade – em recomposição, como sabemos –, considerando que a guerra também interferiu nisto, ou seja, no reconhecimento que um povo tem de si mesmo. A pesquisadora Jane Tutikian lembra que “o esforço cultural pela descolonização traz consigo um esforço pela restauração da comunidade e pela retomada da cultura como manancial de identidade” (Tutikian, 2006: 87) e é nessa perspectiva que os romances contribuem, por eles próprios ou também ao projetar a expectativa por outro ponto de vista quanto à importância de valorizar oralidade, considerar a tradição e buscar uma expressão inovadora e autônoma de sua nação, para produzir, enfim, as transformações necessárias ao pós-guerra. O elemento deflagrador desta utopia é a circunstância bélica da História e das histórias.

Há também a marca simbólica. Anos depois do conflito, as minas terrestres de *A Varanda do Frangipani* ainda configuram a alusão à guerra, tanto quanto a presença dos soldados da ONU, no serviço de desminagem, em *O Último Voo do Flamingo*. Não há mais confronto, mas o período sangrento permanece no imaginário, como uma lembrança mais que incômoda, dolorosa, angustiante. Porém, é evidente que o tema ganha outra intensidade no encontro de Tuahir e Muidinga (*Terra Sonâmbula*) com o cadáver de Kindzu, com o ônibus incendiado e com os grupos militares que se deslocam pelo território moçambicano impondo a presença da morte por onde passam.

Este outro aspecto está ligado ao primeiro, mas não condicionado à sua existência. Já vimos exemplos o bastante até aqui para saber que o tema da morte, na obra, não depende do embate armado, mantendo outros termos de relação e significação com os personagens dos romances e se encontrando no centro de vários enredos, especialmente em *O Outro Pé da Sereia*. Então, cabe lembrar que o desenrolar das tramas em outros livros como o do *Frangipani*, do *Flamingo* e do *Rio Chamado Tempo* tem na morte a sua intriga inicial, afinal é o passamento do administrador do asilo, dos soldados e do Avô Dito Mariano, respectivamente, que inaugura cada enredo e requer as ações dos demais personagens.

O que acontece em seguida, nessas narrativas, impõe a discussão sobre o modo como a morte surge nesses enredos, algo que se altera em adequação ou coerência com cada história. Aliás, seria melhor dizer como a *morte vai surgindo*, porque ela toma o espaço textual numerosas vezes, reaparecendo, reconfigurada. Em *A Varanda do Frangipani*, por exemplo, o começo revela um narrador morto, o xipoco, o espírito que irá incorporar o inspetor; à frente, ela retorna com o anúncio do cadáver desaparecido e o processo subsequente de elucidar o possível crime; e a morte torna a ocupar a cena com os depoimentos dos velhos, aliados da vida, exilados da sociedade, presos e reduzidos em sua dimensão humana a quase nada ou, poderíamos dizer, *metaforicamente* mortos; à medida que o enredo progride, tomamos ciência de que há outra morte em curso, e com muita probabilidade é a mais destacada de todas, a que sintetiza a ideia principal do livro: a morte dos costumes, a extinção do saber ancestral.

Em *Terra Sonâmbula*, sua primeira aparição abre o romance: “naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada” (Couto, 1995: 9), indicando dois dos três aspectos enunciados neste tópico como sendo típicos não apenas ao livro, mas à toda a obra de Mia Couto. Lembremos que esta primeira linha marca também a sua estreia no gênero – até então só havia publicado poemas, contos e crônicas, além dos textos de seus outros exercícios funcionais como jornalista. Não deixa de ser curioso que, no projeto literário, aqueles dois temas, acrescidos do sonho – como a epígrafe provoca: “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro. *Fala de Tuahir*” (Couto, 1995: 7) –, tenham sido tão recorrentes e com explorações tão diversas.

Andreia Couto e Suzete Mattos assinalam: “A morte é outra marca constante de Couto. Entre os personagens não existe uma fronteira bem delimitada entre o mundo dos vivos e dos mortos, marcando, desse modo, um aspecto onírico” (2007: 13). Se a guerra, como tema, evoca naturalmente a morte, esta, por sua vez, no contexto de uma espiritualidade

onde morrer não significa a extinção total nem o fim de qualquer relação com os vivos, mantém vínculos muito próximos com o território do sonho, tão caro aos propósitos imaginativos deste escritor. No caso, os espíritos constantemente mencionados nos enredos carregam consigo sua condição imaterial, exceção feita aos entes que incorporam bichos e até pessoas. Porém, é no sonho que eles parecem readquirir de melhor maneira a sua corporalidade, sua maior capacidade de intervir nos destinos ainda incertos dos demais personagens. Ao fazê-lo, metaforicamente, é como se Mia Couto interferisse nos destinos de seu próprio povo: “O sonho não permite recuperar somente as coisas; ele permite também recuperar a história. Por ele, o indivíduo é capaz de se comunicar com seu próprio passado, que se cruza em mais de um ponto com a tradição coletiva” (Rouanet *apud* Secco *in*: Salgado e Sepúlveda, 2006: 283).

Daí, é claro, não podemos esquecer da acepção da palavra sonho que sugere a “coisa almejada”, o desejo veemente, algo que atravessa a literatura de Mia Couto da introdução ao desfecho, do conto ao romance, em escrita sempre propositiva, levando-se em conta igualmente as influências do seu contexto histórico. Rita Chaves lembra do clima de euforia que tomou a sociedade moçambicana, no pós-Independência, gerando uma série de perspectivas comuns a quem lutou pelo fim do colonialismo:

A esse clima dominado pelo sentimento do coletivo, que impulsionava a expressão de um acerto de contas com a memória de um passado opressor e o anúncio de um futuro marcado pela crença em dias mais justos, não ficam indiferentes alguns dos poetas mais jovens (à época, comentário meu), como é o caso de Mia Couto (Chaves, 2005: 166-7).

A análise da obra, entretanto, mostra que são mais numerosas as vezes em que o espaço do onírico se estabelece, para permitir a progressão da trama, para trazer revelações aos indivíduos, sobre eles mesmos ou sobre o funcionamento do mundo moçambicano, esta paisagem que precisa ser revelada também aos olhos dos leitores.

O capítulo seguinte ao do solo que recusa a se abrir para receber o corpo do quase-morto, em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, é justamente isto: um sonho do narrador, o jovem Mariano. Vêm-lhe à mente outras razões para o fenômeno misterioso, hipóteses para a solução do problema e também a consumação de um prazer sexual com a jovem Nyembeti. “Fazer do chão um leito nupcial, seria isso que amoleceria a terra e nos punha de bem com a nossa mais antiga morada?” (Couto, 2003: 189). A pergunta não pode nos passar despercebida. Isto porque o título do romance e toda a construção simbólica da relação da família com a casa, das pessoas com a terra, só pode encontrar sentido se o

personagem sair do seu ponto de vista citadino, de alguém cuja capacidade de sonhar fora maculada pelo modos de uma outra sociedade, avessa ao costume rural, distante da essência. O sonho e as cartas do avô lhe devolvem esta capacidade. Também o período vivido em Luar-do-Chão, que evidencia a transformação do protagonista: “Ao pastoreio devo a habilidade de sonhar. Foi um pastor quem inventou o primeiro sonho. Ali, face ao nada, esperando apenas o tempo, todo o pastor entreteceu fantasias com o fio da solidão” (Couto, 2003: 190).

Por fim, encontraremos certas cenas na obra em que estes temas estão indivisivelmente misturados, não sendo possível (e nem necessário) estabelecer qual deles é preponderante num enredo. O escritor que sofre da incurável doença de sonhar (palavras da professora Carmen Lúcia Secco) compõe um universo no qual as patologias de um enfermo levam-no a imaginar alternativas, meios de sanar os males da alma e da história; trata-se do mecânico cujos relatos de sonhos consistem em “uma espécie de matinée de cinema”, num lugar “sem outra evasão” para o médico português Sidônio Rosa (Couto, 2008: 64):

- Sonhei que o senhor entrava no meu quarto. Trazia uma seringa na mão. Afinal, junto à luz, percebi que não era uma seringa: era uma pistola.
- Uma pistola?
- Fantástico, não é, Doutor?
- Acho estranho.
- Talvez não seja tão estranho assim, se pensarmos que os seus antepassados traziam pistolas e espingardas para nos matar, a nós, africanos (Couto, 2008: 93).

A lembrança que o sonho evoca tem o peso de uma cobrança histórica, cria o momento de uma reflexão sobre o que é este presente em decorrência do passado, sobre como podem estar vivos os fantasmas da nação, atormentando os moçambicanos como o sintoma de uma doença.

A estranheza do médico não se justifica, é claro, como indica a resposta de Bartolomeu Sozinho. Mas também pelo que nos indica Roland Barthes: “o sonho faz falar *tudo o que em mim não é estranho, estrangeiro*: é uma anedota indelicada feita com sentimentos muito civilizados (o sonho seria *civilizador*)” (2002: 70).

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS – CAMINHOS SEM FIM

Ao identificar marcas recorrentes na construção narrativa estética de Mia Couto, chamamos a atenção para algo, a priori, bem maior que a menção restrita àqueles elementos – as epígrafes, os nomes, os personagens e os enredos –, neste caso, um mecanismo intrincado de construção literária que permite produzir o intertexto de suas obras a partir de uma série de outros aspectos, alguns bem destacados e outros quase imperceptíveis. Se somos capazes de enxergar a referência a outros romances, de outros autores, como na cena em que se dá a revelação da feminilidade de Mariavilhosa, em evidente menção à Diadorim, também devemos perceber outras ocorrências mais sutis, nesse nível, e compreender o que representam.

Não se pode atribuir a uma casualidade criativa a elaboração de sequências nas quais personagens da obra se metamorfoseiam, assimilando a condição mutável à própria composição física, permitindo observar laços inicialmente invisíveis entre estes indivíduos e também, por que não, entre esses romances. No caso, já não cabe discutir se essas transformações ocorrem *realmente* na diégese do romance ou se são apenas metáforas de um narrador ou dos próprios personagens que as sofrem. Cabe, sim, lê-las como quem faz um movimento de vai-vem entre uma narrativa e outra, atualizando os significados já atribuídos à utilização daquele recurso.

Vejamos: ele está no primeiro romance, *Terra Sonâmbula*. O pai vaticina uma morte na família e as atenções se voltam para o menino Junhito. Para evitá-la, o artifício é colocá-lo dentro do galinheiro. “O miúdo devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha, (...) bicho que não despertava brutais crueldades” (Couto, 1995: 21). Mas o recurso torna a surgir em *O Último Voo do Flamingo*, com o já mencionado caso do pai do narrador-tradutor, o Velho Sulplício, aquele cuja capacidade incomum é a retirada dos ossos, “insubstanciando-se” (Couto, 2005a: 212). Em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, o protagonista-doente, ainda vivo, já parece um tanto morto, transmutando-se em coisa inerte: “As suas veias tinham ficado mais duras que qualquer agulha. Todas as entranhas se tinham convertido em matéria mineral, as artérias em ossos e as veias em pedra. Por dentro, ele já estava sendo enterrado” (Couto, 2008: 140-1). Em movimento contrário, se dá a transformação de Nãozinha, em A

Varanda do Frangipani: “A cada noite eu me converto em água, me trespasso em líquido. Meu leito é, por esta razão, uma banheira” (Couto, 2007: 81).

Nessas primeiras considerações finais, não vamos retomar o esforço de comparação como já o fizemos anteriormente, ao longo da tese. Partindo da confrontação dessas cenas em que a metamorfose ocorre para dar nova condição material aos personagens – do humano para o animal, do rígido para o flácido, do animal para o mineral, do sólido para o líquido –, buscamos apenas evidenciar, agora já superando o momento anterior de reflexão sobre o significado de cada situação, esses traços comuns. Será importante para, adiante, fixar outros entendimentos sobre a obra miacoutiana, confirmar hipóteses e abrir novos caminhos para investigações futuras.

Portanto, tenhamos bem claro que as estratégias narrativas de Mia Couto na composição também das cenas, dos efeitos, para além dos personagens e enredos, estabelecem uma rede de semelhanças que, a princípio, divide o seu público entre os que atingem provisoriamente o nível de leitura de quem dá sentido a uma trama, isoladamente, e, de outro modo, os que podem ser alçados ao outro patamar, dando sentido a essas intertextualidades, confrontando as situações que se prestam à mútua referência. Fixa-se a proposta irônica, neste segundo nível, em alusão conceitual ao que Umberto Eco chama de “Ironia Intertextual” (2003: 199-218). Só é possível dar sentido a ela se observamos o conjunto no qual a velha Nãozinha passa do sólido para o líquido e, no caminho inverso, o velho Bartolomeu passa do “líquido” para o “sólido”, em romances distintos. Não se trata de uma repetição no uso do recurso para causar espanto no leitor ou nos demais personagens que, racionalmente, procurem compreender transformações assim. Trata-se, não podemos esquecer, de uma referência ao seu mundo, em que há “essa **líquida** fronteira que separa o possível do impossível” – como vimos numa citação, ao item 2.2 deste estudo (Couto, 1999: 95; grifo nosso).

Eco sugere que a tal divisão entre os leitores de um nível ou de outro pode não ser fixada com limites muito rígidos, indicando que nem mesmo o mais ingênuo deles “pode passar através das malhas do texto sem ser tomado pela suspeita de que por vezes (ou frequentemente) ele remete para fora de si”. E usa uma expressão cara aos nossos propósitos, na tese:

Donde se vê que a ironia intertextual não só não é *conventio ad excludendum*, mas é **provocação** e convite à inclusão, tal que pode transformar, pouco a pouco, mesmo o leitor ingênuo em um leitor que começa a perceber o perfume de tantos outros textos que precederam aquele que está lendo (Eco, 2003: 218; grifo nosso).

Então, aqui surge uma primeira conclusão: na construção de suas narrativas estéticas, o jogo de desvendamento também se processa em função desta ocorrência intertextualmente irônica do autor, tenha ele agido conscientemente ou não, nesta composição de elementos que se contrapõem em obras diferentes, com intensa relação entre si – teríamos ainda mais facilidade de encontrar novos exemplos, se incluíssemos seus contos na análise desta circunstância; reforçaríamos a sensação de que Mia Couto elabora estas cenas com “meio sorriso nos lábios”.

E não é apenas em torno de algo *aparentemente* sobrenatural que verificaremos esse traço comum a muitas de suas narrativas. Igualmente, há um mútuo relacionar-se entre os trechos nos quais a fantasia ganha espaço, orientando as ações dos personagens que se deixam envolver por tal atmosfera, quando não são eles próprios a criarem-na. O episódio mencionado no capítulo 2 que põe em suspenso as certezas quanto a quem está ou não morto no romance da *Sereia* é simbolicamente construído em torno das imagens, dos retratos dos personagens numa “parede dos ausentes” – paradoxalmente, estão “presentes” em imagem, ainda que não tenham vida. Pois a ficção miacoutiana produz mais esta recorrência, a das situações em que noções como vida e morte, presença e ausência, lembrança e esquecimento têm como referente um algo que remeta ao invisível ou à imagem *fantasiada*.

No caso deste mesmo livro, o referente em questão é o da fotografia, não apenas a que representa o ausente, mas também a foto que indica o momento sempre presente. Constância Malunga apresenta à filha uma foto de sua tia Luzmina, como sendo um algo semelhante ao retrato de Dorian Gray (Wilde, 1969): “Essa foto ela tirou-a com trinta e cinco anos. Mas a sua Tia continua a envelhecer na imagem. (...) A última vez que peguei nessa foto ela nem tinha estes cabelos brancos” (Couto, 2006: 78).

Já no romance *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, é a ausência da própria foto que dá dramaticidade à cena. Dulcineusa convoca o neto para ver um álbum no qual não há retrato algum. Ainda assim, ela fantasia a existência de fotografias, orientando-o a não tocá-las, com o fim da melhor preservação no longo prazo. A velha inventa suas lembranças e lamenta sua própria ausência naquele livro de memórias e, a reboque, na vida amorosa do falecido marido. Sensível ao delírio, Marianinho aceita o engano e cria, ele também, seus comentários sobre o conteúdo invisível. Dulcineusa agradece: “Você mente com tanta bondade que até Deus lhe ajuda a pecar” (Couto, 2003: 51).

Fugindo à hipotética ingenuidade sugerida por Umberto Eco, vemos uma relação muito clara entre as passagens desses dois romances, sentindo o tal “cheiro” da ironia intertextual. Há uma terceira, para ampliar esta ideia, qual seja de que as conexões são estratégias da escrita e não opções meramente casuais. No romance dos *venenos divinos* (cronologicamente, o mais recente deles), a mulher do protagonista, D. Munda, presenteia o médico Sidônio Rosa com o álbum de retratos da família – no qual aparece sua filha, Deolinda, noiva do médico. Ele estranha o comentário da moçambicana quanto à circunstância de as fotos não serem de sua propriedade. Ela o corrige: “Eu é que já não sou dessas fotos. Tudo isso aí é de um tempo que já morreu, a gente fica menos vivo só de entrar nessas lembranças” (Couto, 2008: 84). É claro, este é outro movimento de inversão, não apenas de ponto de vista – outra conclusão que se impõe pela frente –, mas sim intertextual entre este e o romance do *Rio e da Casa*. Lá, Dulcineusa precisa da imagem (inexistente) para ser viva. Aqui, Munda precisa alienar-se dela para não ser morta. Há ainda uma outra cena, que não prevê a foto, mas sim a fantasia relacionada à imagem ou à falta dela. Sidônio presenteia o paciente moçambicano com uma camisa branca. Após vesti-la, “Bartolomeu reage com indiferença. Sabe que os espelhos do quarto estão cobertos, mas mesmo assim perfila-se durante alguns segundos” (Couto, 2008: 103).

Outros traços poderiam ser apontados: uma tendência a compor indivíduos na trama que, de certo modo, são os “ausentes-presentes”, personagens em paradoxo, como Zero Madzero (a incerteza quanto à sua existência, seu ar apagado e suas poucas falas assim o indicam), Dito Mariano (morto-vivo, cujo corpo está presente, embora suas ações sejam percebidas mais pelos depoimentos sobre ele e pelas misteriosas cartas que vão surgindo ao longo do romance) e Deolinda (a noiva que Sidônio tenta encontrar em África, sendo constantemente mencionada e não aparecendo em momento algum, a não ser por referência ou no relato de uma única lembrança em *flashback*). Outra recorrência se verifica na intensa relação com o lugar de moradia, a casa, estabelecida em praticamente todos os romances, e não apenas naquele cuja menção é obviamente sugerida no título. São numerosos os caminhos para este tipo de leitura.

Ao fazermos o balanço das situações apresentadas aqui, também podemos retirar algum entendimento desse movimento intertextual que propõe as inversões. Estar vivo numa foto e morto na outra, passar do animal para mineral, ser matéria num momento e espírito em outro, manter-se presente na ausência e vice-versa, todas essas colocações confirmam que as narrativas de Mia Couto muitas vezes apontam para estratégias dicotômicas, para discursos de

contraposição, dialeticamente elaborados, como indicam diferentes especialistas – Inocência Mata, Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury, entre eles.

No entanto, se partimos de um questionamento quanto à qualidade da contribuição dada por Mia Couto para a determinação do romance africano, tendo como hipótese que uma de suas intenções mais fundamentais seria “dizer Moçambique” para o seu próprio povo e também para o resto do mundo, outra conclusão possível nasce de uma discussão mais ampla cujo fio condutor é esta característica dicotômica à qual nos referimos.

Vimos ao capítulo 1 que, para revelar a paisagem cultural moçambicana, estes romances indicam a necessidade de um novo ponto de vista, destituído dos preconceitos típicos, no caso do não-africano, destacando a presença do personagem-viajante, o *outsider*, aquele que explora qual geógrafo cultural a dimensão humana de um lugar e as formas de expressão mais características, sendo impactado a todo momento por suas novas descobertas. Todavia, concluímos que estas obras apontam com igual intensidade para a importância de considerar o que esta paisagem significa para seus habitantes, seus componentes e agentes de transformação. Nos dois casos, a referência é aos leitores. E, tanto num viés como em outro, está latente o tema da identidade. Isto porque há toda uma construção imaginativa que não despreza os elementos da historiografia e, muito pelo contrário, acentua-os ao torná-los parte integrante dos enredos, ao permitir que interfiram em sua lógica interna.

Revelados os principais aspectos distintivos da paisagem cultural, adentramos por um território inquietante: a ideia do insólito ou sobrenatural na obra forçosamente recoloca a discussão sobre o lugar do leitor, a expectativa deste autor quanto à recepção de fatos singulares para uns e absolutamente triviais para outros. Se para o moçambicano rural certos acontecimentos não causam qualquer espanto, é sempre conflituoso o seu encontro com a racionalidade europeia – representada pelos personagens com a visão do *estrangeiro*, mas nem sempre do não-africano, já que também é explicitada a dicotomia entre o rural e o urbano, agudizada pela penetração cultural e pela influência externa denunciadas pelo autor.

Com as lentes voltadas para a narrativa, propriamente dita, e tendo percorrido esse caminho entre o racional e o “irracional”, entre o material e o espiritual, encontramos uma composição adequada à construção de tipos humanos submetidos a todo momento ao dilema entre tradição e a modernidade, mas sem propriamente amarrá-los num esquema de opostos. Na criação de personagens é sempre arriscada a opção por posições tão bem marcadas, em termos de representação literária – seria reduzi-los em sua complexidade. E isto pode ocorrer aos possíveis “antagonistas” (usemos aspas, na falta de uma expressão melhor) dos enredos,

aproximando-os por vezes da caricatura, como já foi dito, a serviço de uma denúncia irônica, satírica.

Todavia, alguns desses indivíduos são provocados – tanto quanto o leitor o é – a pensar sobre as oposições. Em que lugares estão, na obra? O quadro abaixo pode dar algumas pistas.

Obra (sigla)	1) Guardiões da tradição ou do saber local	2) Exploradores: viajantes ou estrangeiros	3) “Antagonistas”
<i>VF</i>	Velhos do asilo	Izidine Naíta	Vasto Excelêncio
<i>VZ</i>	Andaré Tchuisco	Irene	Lourenço de Castro
<i>UVF</i>	Velho Sulpício	Massimo Risi	Estêvão Jonas
<i>RCT</i>	Dito Mariano	Marianinho	Ultímio
<i>OPS</i>	Arcanjo Mistura	Mwadia Malunga	
	Nimi Nsundi	D. Gonçalo da Silveira	
<i>VD</i>	Bartolomeu Sozinho	Sidônio Rosa	Alfredo Sucelência

Siglas: *VF* (*A Varanda do Frangipani*), *VZ* (*Vinte e Zinco*), *UVF* (*O Último Voo do Flamingo*), *RCT* (*Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*), *OPS* (*O Outro Pé da Sereia*), *VD* (*Venenos de Deus, Remédios do Diabo*).

Em primeiro lugar, vamos deixar claro que o quadro não tem a pretensão de apontar lugares fixos para a funcionalidade desses personagens na percepção das oposições, das dicotomias, nem tampouco criar uma contradição, já que há pouco mencionamos a pouca serventia de inserir personagens em esquemas rígidos para sua caracterização. O quadro tem o único propósito de ajudar na compreensão quanto a alguns dos múltiplos papéis desempenhados por esses indivíduos nas histórias. Varia muito a participação de cada personagem na afirmação de valores como os que estão relacionados a estas três classificações. Mas é inegável que em algum momento os da primeira coluna espelham a ação dos guardiões de um saber típico local. Por vezes, são saudosistas, ora desprezados em ordens sociais emergentes, mas conhecedores dos costumes, de modo geral. Como também é correto indicar, e já o fizemos no capítulo 3, que os ditos “antagonistas” polarizam com os primeiros, um tanto (ou muito, dependendo do caso) avessos aos modos da tradição, dos costumes, pragmaticamente dominados pela ganância, pela desconsideração do coletivo em razão do afã por atingirem seus objetivos. Na coluna do meio, estão os personagens que por um motivo ou

outro oscilam, podendo trazer em suas origens visões de mundo mais próximas de uma ou outra classificação. Entretanto, não é certo afirmar que eles representam “a metade do caminho” entre uma coisa e outra – que fique claro, não há uma oposição perfeita entre as colunas um e três, mas sim alguns valores antagônicos na composição dos tipos humanos de uma e de outra. Por viver o conflito inerente à exploração cultural, que revela experiências diversas às suas, estes viajantes e estrangeiros devem fugir a qualquer postura etnocêntrica.

Falta ressaltar: a constituição dos personagens de *Terra Sonâmbula* não deixa ver uma proximidade maior com uma ou outra categoria do quadro, sendo possível enxergar, sim, um distanciamento de quase todos eles em relação à classificação dos “antagonistas” – naquele romance, não há um antagonismo maior que o representado pela guerra e pela morte.

Temos então elementos para outra de nossas considerações finais: o discurso que polariza posições, que dá ênfase às dicotomias na obra de Mia Couto, abre espaço à concretização do caráter propositivo do autor. Veremos como isto se dá.

Por conta do que já abordamos até aqui, é possível concluir que esses pares opostos não são algo restrito às temáticas nos romances de Mia Couto. Trata-se na verdade de um sistema de pensamento que mantém presentes o natural e o sobrenatural, o vivo e o morto, o rural e o urbano, as dicotomias enfim, atravessando tudo, não só os temas, mas a visão dos personagens, o alinhamento ideológico do autor e até mesmo a expectativa em relação aos leitores. Criam-se paradoxos, com toda certeza, a exemplo do que diz Umberto Eco em entrevista a Monica Rector e a Carmem Lúcia Matriciano (*in*: COMUM, 2009: 18):

Creio que o uso do paradoxo é a minha forma de representar (e de viver) a própria contradição representada, pelo fato de que o homem comunica. Isto é, ele produz entidades presentes para remeter àquilo que está ausente, morre para afirmar a vida, age violentamente para instaurar a gentileza, destrói a natureza para depois recriá-la.

Não se trata de ver na fala de Eco generalizações, mas bons exemplos de como pode proceder o homem quando se utiliza dessa visão conciliatória entre duas variáveis opostas que, dialeticamente, complementam-se, coexistem. No caso da obra de Mia Couto, o caráter propositivo já mencionado por diversas vezes ao longo deste estudo se vale de um conjunto elaborado, desse sistema de pensamento por oposição para, a todo momento, convidar o leitor a mudar de lugar, a alterar seu ponto de vista. Corrobora esta conclusão uma série interminável de construções frasais, peculiarmente elaboradas em torno da contraposição “não-sim”. Veremos.

Em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, a pergunta para Bartolomeu é sobre o tamanho do mar: “Não é que seja tão grande assim. Os continentes é que estão muito afastados” (Couto, 2008: 22). A questão para D. Munda é sobre a felicidade: “Não é que seja infeliz. Eu não sou é feliz” (Couto, 2008: 25). E torna a falar Bartolomeu: “Não é o tabaco que a gente consome. A gente fuma é a tristeza” (Couto, 2008: 78). “Os homens, em geral, não envelhecem: apenas ficam mais velhos. Só os pobres é que ficam realmente velhos. Os ricos conservam-se, bem ou mal” (Couto, 2008: 86). E ainda: “Saímos para o estrangeiro quando a nossa terra já saiu de nós” (Couto, 2008: 108). “Os espíritos não se visitam. Nós é que somos visitados” (Couto, 2008: 109).

Poderia ser um fenômeno regular apenas neste romance, que já sinaliza no próprio título as oposições (veneno-remédio, deus-diabo), tanto quanto a provocação – momentaneamente chamemos assim as proposições de Mia Couto – contida na inversão dos pares tal e qual usualmente aparecem: as curas costumam ser divinas e as substâncias mortais, diabólicas. Os trechos não dão margem a dúvidas, exibindo outros pares: rico-pobre, bem-mal, próximo-afastado. Porém, encontraremos dezenas de períodos com esta construção típica, em todos os romances e também na maioria dos contos.

Em *A Varanda do Frangipani*, a reflexão: “O parto é uma mentira: nós não nascemos nele. Antes, já estamos nascendo” (Couto, 2007: 31). Mesmo quando a frase não é construída a partir das estruturas “Não é que...” e “na verdade, é...”, ou algo semelhante, encontraremos esse convite constante do moçambicano: é preciso sair de um ponto de vista apresentado no primeiro trecho e passar ao segundo. “Estranha sucedência: a maior parte da gente era deslocada pelo conflito armado. Com Vasto sucedia o contrário: a guerra é que se tinha deslocado para dentro dele, refugiada em seu coração” (Couto, 2007: 103) – interessante notar que uma frase muito semelhante é atribuída ao menino, do conto “Cataratas do Céu” (Couto, 1997: 230), como vimos no capítulo 2.

No romance do *Rio e do Tempo*, o avô ensinara ao menino: “Dormir com alguém é a intimidade maior. Não é fazer amor. Dormir, isso é que é íntimo” (Couto, 2003: 46). Em *O Outro Pé da Sereia*, a mãe explicara à Mwadia: “Não é o corpo que me pesa: é a alma. A velhice é uma gordura na alma” (Couto, 2006: 89). Em *Vinte e Zinco*, Irene esclarece à irmã: “Em África não há bruxas. Jessumina é uma mulher com poderes” (Couto, 1999: 19). Não seria difícil continuar a enumerar situações em que esta estratégia discursiva é posta em prática.

Trata-se de algo marcante, na obra de Mia Couto. Na proposta, seu leitor deve colocar em suspenso suas certezas e abdicar, momentaneamente, de seus lugares de origem enquanto se deixa conduzir por este outro mundo, agora já bem apresentado em sua concomitância de opostos, em seus costumes mais peculiares. Ao nosso ver, esta poderia ser a principal contribuição do autor para afirmar o romance africano. E que isto não dê margem a equívocos, quando ponderarmos sobre o alcance e o possível interesse que o gênero suscita, fixando-se entre as literaturas mais prestigiadas de diferentes partes do planeta. Para Mia Couto e vários de seus pares, as palavras de Todorov são muito adequadas: “é preciso começar por dominar a sua própria tradição: não existem caminhos que conduzam ao universal a não ser os que passam por um particular” (Todorov, 1999: 220).

Feitas estas considerações, nos resta a afirmação de que, a exemplo da postura de Mia Couto quanto aos possíveis cruzamentos entre os caminhos da literatura e da biologia, também vemos infundáveis rumos para a investigação da obra, em outras frentes. A abordagem restrita aos seus discursos ou sua obra ensaística renderia boas discussões. Também o aprofundamento das questões ligadas à dimensão *natural* do espaço moçambicano, em sua literatura, permitiria ir além de onde fomos. Numerosas as alternativas, seria impossível contemplar todas elas.

Mesmo assim, permanece no ar a ideia de que uma literatura como esta sempre se presta a novas investigações, a partir da atualização de seu instrumental teórico, ao longo dos tempos, com a inclusão das obras que vierem, no futuro, enquanto Mia Couto “estiver” escritor. Nesse sentido, autor e personagem se aproximam. O adivinho da *terra sonâmbula* nos diz: “não é o destino que conta, mas o caminho”. Continuemos a trilhar.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3.ed. revista e ampliada. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandre (orgs.). *Poesia Africana de Língua Portuguesa: Antologia*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2003.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BENEVIDES, Ricardo. *O Tamanho na Literatura: os efeitos das mudanças de dimensão nas obras de Jonathan Swift, Lewis Carroll, Monteiro Lobato e Ana Maria Machado*. 2004. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

BIAZETTO, Flávia Cristina Bandeca. Novos Tempos, Outros Valores: uma breve comparação entre as crônicas *Os Computadores e Eu* e *Sangue da Avó Manchando a Alcatifa*. v. 1. [S.l.: s.n., 2007]. Disponível em: <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/06_artigo_flavia_cristina_bandeca_biazeito.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2009.

BIDINOTO, Alcione Manzoni. *História e Mito em Cada Homem é Uma Raça, de Mia Couto*. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2004.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BRASIL, Ubiratan. Histórias com alma: em Terra Sonâmbula, Mia Couto utiliza a poesia como redenção do sofrimento de uma guerra civil. [S.l.: s.n., 19–] Disponível em: <<http://www.portaldoenvelhecimento.net/memoria/memoria80.htm>>. Acesso em 04 ago. 2007.

CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários. [S.l.: s.n., 19–] Disponível em: <<http://www2.fcs.unl.pt/edtl/verbetes/E/epigrafe.htm>>. Acesso em: 18 dez. 2009.

CHARCHALIS, Wojciech. Lo Real Maravilloso Americano de Mia Couto. Trabalho apresentado no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada e publicado nos anais do evento. Volume I. Relações Intraliterárias, Contextos Culturais e Estudos Pós-Coloniais. Universidade de Évora, Portugal, 2001.

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

CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia. Caminhos da ficção da África portuguesa: nomes como Mia Couto, José Luandino Vieira e Pepetela despontam na literatura dos países colonizados pelos portugueses... Revista *Biblioteca EntreLivros*, São Paulo, ed. especial, n. 6. p. 45-51, [2007/2008].

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). *Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004a.

_____. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004b.

CORRÊA, Sônia; HOMEM, Eduardo. *Moçambique: primeiras machambas*. Rio de Janeiro: Margem Editoria, 1977.

COSTA, José Francisco. Poesia Africana de Língua Portuguesa. [S.l.: s.n., 19–] Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1208>>. Acesso em 14 jun. 2007.

COUTO, Andreia T; MATTOS, Suzete de. O Último Voo do Flamingo numa Terra Sonâmbula. Campinas: Associação de Leitura do Brasil/Unicamp, 2007. Disponível em: <http://www.alb.com.br/anais16/sem11pdf/sm11ss11_07.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2008.

COUTO, Mia. *A Varanda do Frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

_____. *Cronicando*. Lisboa: Caminho Editorial, 1991.

_____. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

_____. *Estórias Abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. Histórias com Alma. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 jun. 2007. Caderno 2. Entrevista.

_____. Mia Couto e o Exercício da Humildade. Entrevista concedida a Marilene Felinto. [S.l.: s.n., 19–] Disponível em: <<http://www.macua.org/miacouto/MiaCoutoexerciciodahumildade.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2007.

_____. O Estorinhador Mia Couto: a poética da diversidade. Entrevista concedida a Celina Martins. Funchal/Ilha da Madeira: [s.n.], 2002. Disponível em: <<http://www.rbleditora.com/revista/abertura.html>>. Acesso em: 29 jun. 2007.

_____. *O Fio das Missangas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. *O Outro Pé da Sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. O prazer quase sensual de contar histórias. Entrevista concedida a Cristina Zarur. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jun. 2007. Prosa e Verso. Entrevista.

_____. *O Último Voo do Flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005b.

_____. *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1983.

_____. *Terra Sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *Terra Sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 248 p. Resenha de: ALVES, Uelinton Farias. Herança de Sangue no Horizonte Devastado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 set. 2007, Ideias & Livros.

_____. *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 264 p. Resenha de: KRAUSE, Gustavo Bernardo. A palavra épica: resenha do livro *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 abr. 2003, Prosa & Verso.

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

_____. *Vinte e Zinco*. Lisboa: Ndjira, 1999.

_____. *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

CURY, Maria Zilda Ferreira; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Mia Couto: Espaços Ficcionalis*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

DUTRA, Robson. O Insólito na Literatura Moçambicana e a Afirmação de suas Diferenças. In: GARCIA, Flávio; MICHELLI, Regina; PINTO, Marcello de Oliveira (orgs.). *Poéticas do Insólito: Conferências e Palestras do III Painel de Reflexões sobre o Insólito na Narrativa Ficcional – o Insólito na Literatura e no Cinema*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

ECO, Umberto. *Entre a Mentira e a Ironia*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Entrevista: Umberto Eco. Entrevista concedida a Carmen Lúcia Matriciano e Mônica Rector. *Revista COMUM*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 32, jan./dez. 2009. Entrevista.

_____. *Sobre a Literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FEATHERSTONE, Mike. Localismo, globalismo e identidade cultural. Tradução de Pablo Sendón. In: FEATHERSTONE, Mike. *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*. Londres: Sage Publications, 1995. p. 102-125.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra: a Percepção da Paisagem em Mia Couto*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/MARCIA_FEITOSA.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de Identidades Pós-Coloniais na Literatura Antilhana*. Niterói: EdUff, 1988.

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*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JUNG, Carl. *Os Arquétipos do Inconsciente Coletivo*. 2. ed. Tradução de Maria Luiza Appy & Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2002.

LARANJEIRA, José Pires. Mia Couto e as literaturas africanas de Língua portuguesa.pdf. *Revista de Filologia Românica*. v.2. [2001] (Arquivo em PDF).

LOPES, José de Sousa Miguel. *Cultura Acústica e Cultura Letrada: o sinuoso percurso da Literatura em Moçambique*. [S.l.: s.n., 19–] Disponível em: <www.catjorgesdesena.hpg.ig.com.br/html/textos/miguel_lopes.doc>. Acesso em: 08 ago. 2008.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MACHADO, Antonio. *Poesías Completas*. 9. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1970.

MENTON, Seymour. *Historia Verdadera del Realismo Mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

OGDEN, C.K. & RICHARDS, I.A. *O Significado de Significado: um estudo da influência da linguagem sobre o pensamento e sobre a ciência do simbolismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Ensaios suplementares de B. Malinowski e F.G. Crookshank. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

PAREKH, Pushpa Naidu; JAGNE, Siga Fatima (orgs). *Postcolonial African Writers: a bibliographical critical sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1998.

RIOS, Peron Pereira Santos Machado. *A Viagem Infinita: um estudo de Terra Sonâmbula*. 2005. 113 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

ROBERTSON, Roland. Identidade Nacional e Globalização: Falácias Contemporâneas. In: BARROSO, João Rodrigues (org.). *Globalização e Identidade Nacional*. São Paulo: Atlas, 1999.

ROBLÉS, Ana Paula dos Reis Alves. *The Fantastic and the Marvellous in Mia Couto's Narrative*. 2007. 98 f. Dissertação (Mestrado em Linguagens do Romance) – Department of Classics and Modern European Languages, University of South Africa, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAID, Edward. O Papel Público de Escritores e Intelectuais. In: MORAES, Dênis de (org.). *Combates e Utopias*. Tradução de Eliana Aguiar e Luís Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SAMPAIO, Neide Aparecida de Freitas Sampaio. *Por uma Poética da Voz Africana: transculturações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros*. 2008. 334 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SANTILLI, Maria Aparecida. O Fazer-Crer, nas Histórias de Mia Couto. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, 1999. p. 99-109.

SANTOS, Alexsandra Machado da Silva dos. *Caminhos da Memória: uma reflexão sobre contos e crônicas do escritor Mia Couto*. 2003. 80 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SANTOS, Edna Maria (coord.). *Escritores Africanos*.ppt. v. 2, série *Escritores*, Rio de Janeiro, ISBN 978-85-99427-03-3 (CD-Rom).

SARTRE, Jean-Paul. *Que é Literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem: numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introd. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 2000.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Alegorias em Abril: Moçambique e o Sonho de um Outro Vinte e Cinco – uma leitura do romance *Vinte e Zinco*, de Mia Couto. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n.3, 1999. Paginação irregular.

_____. Entre Crimes, detetives e mistérios... Pepetela e Mia Couto: riso, melancolia e o desvendamento da história pela ficção. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades da Universidade Unigranrio*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, abr./jun. 2003. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/414/406>>. Acesso em: 23 jun. 2008.

_____. Mia Couto: e a “Incurável Doença de Sonhar”. In: SALGADO, Maria Teresa; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (orgs.). *África & Brasil: Letras em Laços*. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

_____. O Ar, as Águas e os Sonhos no Universo Poético de Mia Couto. *Revista Gragoatá*, n. 5, [2. sem.] 1998.

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha. *Romance e utopia: Quarup de Antonio Callado, Terra Sonâmbula de Mia Couto e Todos os Nomes de José Saramago*. 2000. 194 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O Homem Desenraizado*. Tradução de Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas Identidades Novas: o Pós-colonialismo e a Emergência das Nações de Língua Portuguesa*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2006.

URBANO, Hudinilson. Da fala para a escrita: o caso de provérbios e expressões populares. *Revista Investigações*, [s.l.], v. 21, n. 2, jun. 2008. p. 31-56. Disponível em: <http://www.ufpe.br/pgletras/Investigacoes/Volumes/Vol.21.2/Hudinilson_Urbano.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2009.

VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e Poder na África Lusófona*. Lisboa: Ministério da Educação/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

VERSIANI, Daniela. Construção de Realidades e Percepção do Insólito. In: GARCIA, Flávio; MICHELLI, Regina; PINTO, Marcello de Oliveira (orgs.). *Poéticas do Insólito: Conferências e Palestras do III Painel de Reflexões sobre o Insólito na Narrativa Ficcional – o Insólito na Literatura e no Cinema*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução de Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

ANEXO: INVENTÁRIO DE NOMES NA OBRA DE MIA COUTO

Cada Homem é uma Raça (entre parênteses, o título do conto)

Rosalinda (*Rosalinda, a nenhuma*)

Fortin (*Princesa Russa*)

Benjamin Katikeze (*Ex-futuro Padre*)

Anabela (*Ex-futuro Padre*)

Gabriel Vivito (*Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu*)

Constante Bene (*Os mastros do Paralém*)

João Respectivo (*Os mastros do Paralém*)

Cronicando (entre parênteses, o título do conto)

João Bate-Certo (*A ascensão de João Bate Certo*)

Orolando Mapanga (*Lixo, lixado*)

Dona Anunciação (*Lágrimas novas para as velhas damas*)

Vitorinha (*Lágrimas novas para as velhas damas*)

Evalinda (*A rua de pernas para o ar*)

Tazarina (*O filho da morte*)

Antoninho (*A lição do aprendiz*)

Lázaro (*A lição do aprendiz*)

Luzinha (*Mulher roxa em vestido laranja*)

Alcides (*Mulher roxa em vestido laranja*)

Horário (*Pela gravata morre o tímido*)

Marta (*Pela gravata morre o tímido*)

Zeca Tomé (*As medalhas trocadas*)

Eulália, Lalinha (*Entre a missa e as misses*)

Deolinda (*O secreto namoro de Deolinda*)

Julinho (*Ossos do ofício*)

Inacito, Inácio Mbava (*Ossos do ofício*)

Juvenaldo Bambo (*O retro-camarada*)

Margarida (*O retro-camarada*)

Mya Kowto (*África com kapa?*)

Luciano (*Amar à mão armada ou armar a mão amada?*)

Ermelinda (*Amar à mão armada ou armar a mão amada?*)

Gentipó (*O Gentipó, suas gentis poeiras*)

Estórias Abensonhadas (entre parênteses, o título do conto)

Novidade Castigo (*As flores de novidade*)

Verônica Manga (*As flores de novidade*)

Cego Estrelinho (*Cego Estrelinho*)

Diamantinho (*Na esteira do parto*)

Tudinha Rosa (*Na esteira do parto*)

Ananias (*Na esteira do parto*)

Maria Cascatinha (*Na esteira do parto*)

Justino (*O Perfume*)

Virigílio Prego (*O calcanhar de Virigílio*)

Tristereza (*Chuva: a abensonhada*)

Jorge Pontivírgula (*Jorojão vai embalando lembranças*)

Suleimane Ibraímo (*Pranto de coqueiro*)

João Qualquer (*No rio, além da curva*)

O Outro Pé da Sereia

Zero Madzero

Mwadia Malunga

Lázaro Vivo

Luzmina

Casuarino

Jesustino Rodrigues

Edmundo Esplendor

Macial Capitani
Constância Malunga
Zeca Matambira
Arcanjo Mistura
Antonio Caiado
Benjamin Southman
Dia Kumari
Nimi Nsundi
Manuel Antunes
D. Gonçalo da Silveira
D. Filipa

Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra

Dito Mariano
Abstinência
Fulano Malta
Ultímio
Miserinha
Tia Admirança
Dulcineusa
Tuzébio
Juca Sabão
Mariavilhosa
João Loucomotiva
Amílcar Mascarenha
Curozero Muando
Muana wa Nweti

Terra Sonâmbula

Muidinga

Tuahir

Kindzu

Junhito

Siqueleto

Quintino

Euzinha

Virgínia

Farida

Romão Pinto

Surendra

Vozes Anoitecidas (entre parênteses, o título do conto)Zuzé Paraza (*O último aviso do corvo falador*)Dona Candida (*O último aviso do corvo falador*)Raul (*O dia em que explodiu Mabata-bata*)Azarias (*O dia em que explodiu Mabata-bata*)Vó Carolina (*O dia em que explodiu Mabata-bata*)Timba (*Os pássaros de Deus*)Ascolino Fernandes do Perpétuo Socorro (*De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro*)Dona Epifânia, Epifane (*De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro*)

Vasco João Joãoquinho

Meneses (*De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro*)Carlota Gentina (*Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?*)Bartolomeu (*Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?*)Júlia Timane (*Saíde, o lata de água*)Saíde (*Saíde, o lata de água*)Bento João Mussavele (*As baleias de Quissico*)

Sr. Almeida (*As baleias de Quissico*)
Jossias (*De como o velho Jossias foi salvo das águas*)
Luís Fernando (*A história dos aparecidos*)
Aníbal Mucavel (*A história dos aparecidos*)
Raimundo (*A história dos aparecidos*)
Samuel (*A história dos aparecidos*)
Estêvão (*A história dos aparecidos*)
Joseldo Bastante (*A menina de futuro torcido*)
Filomena (*A menina de futuro torcido*)
Patanhoca (*Patanhoca, o cobreiro apaixonado*)
Mississe (*Patanhoca, o cobreiro apaixonado*)

A Varanda do Frangipani

Ermelindo Mucanga
Izidine Naíta
Vasto Excelêncio
Nãozinha
Marta Gimo
Ernestina
Navaia Caetano
Domingos Mourão
Nhonhoso
Salufo Tuco

O Último Voo do Flamingo

Massimo Risi
Estêvão Jonas
Ana Deusqueira
Ermelinda

Temporina
Velho Sulpício
Hortênsia
Zeca Andorinho
Jonassane

Venenos de Deus, Remédios do Diabo

Bartolomeu Sozinho
Sidônio Rosa
Dona Munda
Alfredo Suacelência
Esposinha

Vinte e Zinco

Joaquim de Castro
Lourenço de Castro
Dona Margarida
Irene
Jessumina
Andaré Tchuisco
Tio Custódio
Marcelino
Diamantino
Chico Soco-soco