

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

TAMARANA MARQUES SILVA

***AS MISSANGAS DE MIA COUTO: A MOÇAMBICANIDADE NO DISCURSO
PLURALISTA***

Campo Grande – MS
Março – 2012

TAMARANA MARQUES SILVA

***AS MISSANGAS DE MIA COUTO: A MOÇAMBICANIDADE NO DISCURSO
PLURALISTA***

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof^a Dr^a Rosana Cristina Zanelatto Santos.

Área de Concentração: Literatura e memória cultural.

Campo Grande – MS
Março – 2012

TAMARANA MARQUES SILVA

**AS MISSANGAS DE MIA COUTO: A MOÇAMBICANIDADE NO DISCURSO
PLURALISTA**

APROVADA POR:

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS, DOUTORA (UFMS)

MARIA EMÍLIA BORGES DANIEL, DOUTORA (UFMS)

VERA LÚCIA DA ROCHA MAQUÊA, DOUTORA (UNEMAT)

Campo Grande, MS, 22 de fevereiro de 2012.

Aos meus pais, pelo amor e pelo apoio.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Rosana Cristina Zanelatto Santos, pela orientação e pelo incentivo.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS .

À Coordenação, à Direção e ao Corpo Docente da Escola Estadual Prof^a. Ada Teixeira dos Santos Pereira, pela amizade, pela confiança em meu trabalho e pela compreensão de minhas ausências.

Aos colegas e amigos, pelo apoio, pelos debates durante as aulas e pelas discussões durante os cafés do corredor da UFMS. Principalmente, pelo companheirismo e pela constante presença de Angélica Catiane de Freitas, Carolina Sartomen e Aline Calixto.

À minha família, aos meus pais, à minha irmã, ao meu sobrinho querido e ao Valdiney Sant'anna pela força de todas as horas, pelo suporte e pelo imenso carinho.

Ao Prof. Dr. José Rivair Macedo, pela atenção em responder aos meus e-mails e, principalmente, pelo envio dos textos do historiador Carlos Lopes.

Ao escritor Mia Couto, pelo (des)viver de suas personagens.

À CAPES/REUNI, pela bolsa de fomento à pesquisa.

Todos nós somos impossíveis
tradutores de sonhos. Na verdade, os
sonhos falam em nós o que nenhuma
palavra sabe dizer.

Mia Couto

RESUMO

SILVA, Tamarana Marques. *As missangas de Mia Couto: a moçambicanidade no discurso pluralista*. Campo Grande, 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens), Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, UFMS.

O escritor moçambicano Mia Couto constroi em suas produções literárias um universo plural, valorizando as miudezas e as grandezas da vida e, a partir dos recursos linguísticos e das diversas possibilidades do uso da palavra, inscreve sua postura política contemporânea. A prosa poética de Couto ao mesmo tempo em que é universal, por se fazer compreensível em qualquer parte do mundo, fixa suas raízes em solos moçambicanos, por desmistificar contextos histórico-culturais do cotidiano de Moçambique. A presente pesquisa tem por evidência, na obra *O fio das missangas* (2009), o posicionamento político de Couto em relação ao seu país sob o olhar de personagens-narradoras femininas. Dessa forma, escolhemos para compor nosso *corpus* cinco “missangas” das vinte e nove reunidas no livro, em que a personagem protagonista fosse também narradora, para observarmos o discurso feminino em relação à sociedade patriarcal e falocêntrica onde ainda estão submetidas, sendo elas: “Meia Culpa, meia própria culpa”, “O cesto”, “Os olhos dos mortos”, “A despedideira” e “A Saia Almarrotada”. O nosso passeio pelo universo literário de Couto, nos contos escolhidos, mostra que há o que Macêdo e Maquêa (2007) chamaram de *moçambicanidade*, representada pelo discurso histórico pluralista, proposto por Carlos Lopes (1994), nas falas das narradoras-personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto; *Moçambicanidade*; Pluralismo; Literatura Moçambicana.

ABSTRACT

SILVA, Tamarana Marques. *Mia Couto's bead: mozambicanity in the pluralist discourse*. Campo Grande, 2012. Dissertation (Master in Languages Studies), Graduate Program in Languages Studies, UFMS.

The Mozambican writer Mia Couto builds in their literary productions a plural universe, valuing the offal and the greatness of life, from the linguistic resources and the several possibilities of word's usage, inserts his contemporary political stance. The same time as Couto's poetic prose is universal, because it's understandable anywhere in the world, it fixes its roots in Mozambican soil, for demystifying historical and cultural contexts of everyday life in Mozambique. This research aims to highlight Couto's political stance in relation to his country under the look of female characters-narrators in the work 'O Fio Das Missangas (2009)'. Thus, we chose to compose our corpus five "beads" (tales) of twenty-nine gathered in the book, in which the main character was also narrator to observe the female discourse in relation to the patriarchal and phallocentric society which they still live in, as follows: "Meia Culpa, meia própria culpa", "O cesto", "Os olhos dos mortos", "A despedideira" and "A Saia Almarrotada". Our stroll through Couto's literary universe, in the chosen tales, aims to show that what Macêdo and Maquêa (2007) called 'mozambicanity', represented by historical pluralist discourse, proposed by Carlos Lopes (1994), in the words of the female narrator-characters, does exist.

KEYWORDS: *Mia Couto, Mozambicanity; Pluralism; Mozambican Literature.*

SUMÁRIO

RESUMO.....	07
ABSTRACT.....	08
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1	
AS <i>MISSANGAS</i> DE MIA COUTO: POÉTICA E POSICIONAMENTO POLÍTICO.....	14
1.1 O pluralismo na escrita de Couto	21
1.2 As entrelinhas: o contexto histórico-social de Moçambique	26
CAPÍTULO 2	
SEM CHORO NEM VELA.....	32
2.1 Entre as (nossas) meias culpas e todas as culpas.....	32
2.2 O cesto, a sétima e a milésima visita hospitalar.....	34
2.3 Nos “olhos dos mortos” ou dos vivos: a identidade subtraída da mulher.....	41
2.4 A despedideira: à espera do retorno.....	44
2.5 Entre conto e conta, entre “pano e pranto”	52
2.6 Sem choro nem vela.....	55

CAPÍTULO 3

ÁFRICA: “UM MOSAICO DE DIFERENÇAS”	65
---	-----------

3.1 Das mãos de dentro aos monstros internos: outras abordagens de Moçambique	68
--	-----------

3.2 Um breve passeio pela história da literatura moçambicana	75
---	-----------

CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
-----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS	86
--------------------------	-----------

ANEXO A – Conto “Meia Culpa, meia própria culpa”	91
---	-----------

ANEXO B – Conto “O cesto”	95
--	-----------

ANEXO C – Conto “Os olhos dos mortos”	98
--	-----------

ANEXO D – Conto “A despedideira”	101
---	------------

ANEXO E – Conto “A saia Almarrotada”	104
---	------------

ANEXO F – Conto “A terceira margem do rio”	107
---	------------

INTRODUÇÃO

A obra *O fio das missangas* (2009), de Mia Couto, é composta por vinte e nove contos que se entrelaçam, se misturam e se confundem com o contexto histórico-cultural de Moçambique. Tendo, em sua maioria, uma voz feminina como fio condutor, esse universo é apresentado na ficção com sensibilidade e sutileza, possibilitando que essas vozes esquecidas e condenadas ao silenciamento possam manifestar-se.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, escolhemos cinco contos de *O fio das missangas*, narrados por personagens femininas, para a constituição de nosso corpo de estudo, sendo eles: “O cesto”, “Saia Almarrotada”, “Meia Culpa, meia própria culpa”, “A despedideira” e “Os olhos dos mortos”.

Os cinco contos em que a narradora é também personagem principal foram recortados com o pressuposto de identificar o olhar de Mia Couto a partir do universo feminino, lançado sobre o seu próprio país e, conseqüentemente, sua história. Assim, desejamos ressaltar a postura política do autor em relação ao contexto social de Moçambique no mundo contemporâneo e, sob o olhar feminino das protagonistas, demonstrar que existir em sua obra um desejo político fundacional de uma outra África, com os olhos adiante, porém a partir do lugar onde ele está inserido.

Embalado pelas vozes das personagens femininas, o autor traça no universo ficcional dos contos um perfil de ser humano que se encontra à margem da sociedade moçambicana ou de qualquer outra, o que universaliza suas narrativas. O escritor moçambicano nos mostra uma África que sofre as conseqüências de um passado doloroso de injustiça e de exploração juntamente à que ele próprio recria: aquela que sonha, resiste, luta e faz por melhorar.

As personagens femininas do *corpus* de estudo são tratadas pelas personagens masculinas tal qual objetos sem valor, sendo por vezes equiparadas a uma saia velha, a um cesto de comida, a um vestido proibido. Para tanto, é por via dessas vozes reprimidas e silenciadas que nosso trabalho percorre, em busca de evidenciar o discurso político de Couto, que com sua *moçambicanidade*, questiona os valores de sua sociedade.

Os neologismos e a reconstrução da língua portuguesa, característicos dessa e de outras obras de Couto, para além de estética literária, revelam nos contos elos essenciais de interpretação da leitura, pois dão musicalidade às palavras e brinca com as regras formais de uma língua vinda do colonizador, provocando-lhe ambiguidade. O contexto sociopolítico e cultural e a poética estão imbricados, já que podemos dizer que a denúncia e a reflexão acerca de problemas sociais ainda vividos pelos africanos, resultado também do colonialismo europeu, são temas recorrentes para o escritor africano.

Nesse segmento, vale salientar que, ao considerarmos o contexto histórico-social moçambicano para interpretação do mundo literário de Mia Couto, temos por base: os conceitos de cultura apresentados por Stuart Hall (2009) e Homi K. Bhabha (2003); as tendências de abordagem da história da África introduzidas por Carlos Lopes (1994) e estudadas no Brasil por José Rivair Macedo (2008); a história e as características das literaturas africanas / moçambicanas estudadas por Maria Nazareth Soares Fonseca (2008), Maria Aparecida Santilli, Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007), entre outras; o conceito de *afrocentricidade* proposto por Molefi Kete Asante (2009); e o contexto histórico-político de Moçambique pensado Mia Couto em suas entrevistas e textos de opinião (2005; 2011, respectivamente).

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “As *missangas* de Mia Couto: poética e posicionamento político”, apresenta como compreendemos o posicionamento político de Couto em *O fio das missangas*. Evidenciando que Couto a partir da brincadeira com as palavras e dos jogos linguísticos traz aos leitores diferentes dramas da vida em Moçambique pós-independência, ao passo que critica e propõe novos olhares para o seu local de origem.

O segundo capítulo, “Sem choro nem vela”, analisa literariamente os contos que compõem nosso estudo, comparando-os e apresentando, ao fim, um quadro de confluências e divergências de características dos cinco contos.

O terceiro capítulo, “África: ‘um mosaico de diferenças’”, contempla o contexto histórico-social moçambicano, fazendo um passeio pela história da literatura moçambicano. Evidencia os seus precursores e faz-nos entender com

maior propriedade a produção literária atual dos escritores moçambicanos e, principalmente, de Mia Couto.

Ao relacionarmos e interpretarmos as diversas visões acerca da história de Moçambique e do processo de formação de sua literatura, atribuímos vitalidade às personagens de *O fio das missangas*, adentrando no continente africano por meio de nossa imaginação literária, (re)conhecendo parte de nós, integrantes do mesmo mundo e separados pelo acaso.

CAPÍTULO 1

AS MISSANGAS DE MIA COUTO: POÉTICA E POSICIONAMENTO POLÍTICO

O escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento (Mia Couto em “Que África escreve o escritor africano?”).

Mia Couto, em *O fio das missangas* (2009), pensa, constroi e critica sua nação na maioria dos contos contidos no livro, por meio das vozes femininas das personagens. Revê os arquivos construídos de fora, tidos por muitos como únicos e verdadeiros, para dar lugar aos registros ficcionais de suas personagens, traçando e desenhando um novo perfil moçambicano. Engravidamos de sentimento e de encantamento ao metaforizar a condição do ser humano.

Filho de portugueses que emigraram para Moçambique em meados do século XX, Couto teve participação efetiva na guerra de independência e colaborou na elaboração do hino nacional de seu país – Moçambique. Encantado pela leitura desde criança, por influência dos pais, com catorze anos de idade teve alguns poemas publicados no jornal *Notícias da Beira*. Em seus textos ficcionais, posiciona-se politicamente e questiona valores sociais de Moçambique, convidando-nos a desfrutar das possíveis leituras e também a refletir sobre elas.

Nos jogos de palavras, nas brincadeiras com a língua e na expressividade linguística, o autor traz aos leitores os diferentes dramas da vida em Moçambique após a independência. Vale-se da história e do contexto de seus conterrâneos para provocar o encantamento em suas narrativas. Dessa forma, consideramos de fundamental importância, embora bastante criticado por algumas correntes da teoria literária, frisarmos características extra-textuais que complementam a nossa leitura dos textos e auxiliam no

estudo de nosso objeto, como por exemplo, a relação dos contos com as realidades moçambicanas e a concepção crítica de Couto em seus textos de opinião, dos quais selecionamos *Pensatempos* e *E se Obama fosse africano?*

Nos 29 contos de *O fio das missangas*, Mia Couto se apropria da musicalidade das palavras para retratar a vida e ilustrar a alma de seu país. Os habituais neologismos e “brincadeiras” característicos de suas obras recriam expressões, ditos e frases prontas e revelam-se chaves fundamentais de interpretação da leitura.

Nessa obra, a maioria das narrativas adentra o universo feminino, dando vez e voz a almas condenadas à frustração e ao esquecimento. A maneira como as mulheres são tratadas pelos homens com os quais se relacionam (maridos, pais, tios ou irmãos) nos chamam a atenção, pois, de modo geral, o que se percebe é que elas na convivência com a figura masculina sentem ter suas personalidades apagadas. A esperança e a auto-estima parecem ser recuperadas no ato de narrar, já que, por essa via, elas têm a oportunidade de sonhar e declarar as suas insatisfações em relação à vida que não levam e aos lugares que não ocupam.

A realidade ficcional e empírica parecem se entrelaçar e conduzir o leitor a contextos moçambicanos atuais, nos quais as mulheres, por vezes tratadas como objetos desvalidos, são equipadas a um cesto de comida, a uma saia velha, a um cigarro não tragado. “Agora, estou sentada olhando a saia rodada, a saia amarfanhosa, almarrotada. E parece que me sento sobre a minha própria vida” (COUTO, 2001, p. 32), declara a personagem narradora do conto “A saia almarrotada”.

Em *O fio das missangas*, Mia Couto é universal, pois suas histórias estão centradas nas dores, desejos e fantasias de homens e mulheres. Elas se passam em território africano, mas poderiam acontecer em qualquer parte do mundo no qual existam relações entre os seres humanos. A dor e o sofrimento das personagens tecem o colar de histórias e com o auxílio do sopro de esperança percorrem o caminho dos sonhos, transbordam das páginas da obra e encantam os olhos de quem lê.

A interpretação da literatura, para além de suas características intrínsecas e a relação metafórica entre o fato e a ficção, é possível, segundo

Eneida Maria de Souza, por meio da crítica biográfica, considerando assim a relação obra e autor. Para Souza, são infundadas as acusações feitas aos estudos culturais de que a literatura deixa de ser considerada objeto de estudo, conforme a argumentação a seguir:

O fascínio que envolve a invenção de biografias literárias se justifica pela natureza criativa dos procedimentos analíticos, em especial, a articulação entre obra e vida, tornando infinito o exercício ficcional do texto da literatura, graças à abertura de portas que o transcendem [...] A proliferação de práticas discursivas consideradas “extrínsecas” à literatura, como a cultura de massa, as biografias, os acontecimentos do cotidiano, além da imposição de leis regidas pelo mercado, representam uma das marcas da pós-modernidade, que traz para o interior da discussão atual, a democratização dos discursos e a quebra dos limites entre a chamada alta literatura e a cultura de massa (2007, p. 105).

Na concepção de Souza, o objeto literário deixa de ser privilégio da crítica literária e expande-se para outras áreas. Para ela a literatura está se “[...] libertando das amarras de um espaço que a confinaria para sempre no âmbito das *belles-lettres*” (2007, p. 109). Couto, ao ser questionado pela jornalista brasileira Marilene Felinto sobre como, mesmo tão envolvido com uma causa política, conseguiu encontrar uma dicção original e não panfletária para sua literatura, afirma:

Acho que não separei as duas coisas. Não havia sequer essa preocupação em nós. O nascimento de uma literatura nacional é contemporâneo do nascimento da própria nacionalidade. A maior parte dos escritores moçambicanos foram em algum momento jornalistas na sua vida.

Eles são ou correspondem a um seguimento desse país que faz fronteira com a modernidade, eles são quem está abrindo portas para a modernidade, para o universo da escrita. E isso foi vivido na altura de uma maneira muito empolgante. Nós acreditávamos mesmo que fosse uma ilusão, acreditávamos que estávamos fazendo uma coisa ética, estávamos ajudando a criar uma nação. E isso tinha algum sentido.

Nós acreditávamos nisso porque eu sou mais velho que o meu país. É uma circunstância histórica realmente singular. Eu assisti o parto da própria nação a que pertenço e também fiz poesia panfletária. Confesso que fiz poesia panfletária, e fiz poesia a serviço do país, fiz a letra do hino deste país (COUTO, 2002, p. 2).

A fala do escritor é pontual, ressaltando a importância da literatura no momento pós-independência e dos escritores a serviço do país enquanto agentes da modernidade. Nos cinco contos de nosso *corpus* notamos a mescla entre a narração e o monólogo das personagens, de tal forma que nós leitores desconfiamos que as histórias que são estruturadas na primeira pessoa do singular estejam, na verdade, sendo lembradas por elas. Como se o “eu” narrativo delas constituísse o *alterego* de Mia Couto e ele, como o verdadeiro autor, suprimisse a si mesmo para que a voz interior dessas protagonistas fale mais alto.

Couto não apenas liberta os arquivos de suas histórias como também parte da proposição de que está sendo contado por meio delas ao invés de contá-las: “Eu tenho uma grande gratidão por esta coisa de poder me desdobrar em vidas e personagens. E no fundo eu sinto que sou eu que estou sendo escrito e não sou que estou escrevendo”¹. A assertiva do autor vai ao encontro de nossa percepção, que supõe que ele, em seus contos, reconta as histórias de seu país, desarquivando algumas e reinventando outras. Para tanto, ele é seu povo, sua nação, sua cultura, na medida em que é contado pelas narrativas.

Mia Couto parece sentir/estar com *mal de arquivo*, no sentido derridiano, que entende tal expressão como “arder de paixão”. É não ter sossego. Nos termos expostos por Jacques Derrida, é “[...] incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva” (2001, p. 118). Nesse sentido, *anarquivar* é algo que por via da escrita se liberta.

Conforme Derrida, estar com *mal de arquivo* é, entre outras coisas, “[...] dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor de pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (2001, p. 118). Couto diz ser a própria história contada e sente, a nosso ver, uma *dor de pátria*, ardendo de paixão pelo seu país e “sofrendo” o *mal de arquivo*, por retornar às origens.

¹ Fragmento de entrevista com Mia Couto concedida à Raquel Santos do Programa “Entre Nós”. Portugal, maio de 2006.

Derrida sustenta que “[...] o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (2001, p. 22), pela possibilidade de pensar o arquivo não como um conceito engessado de memória, mas entendê-lo também como esquecimento, história e poder.

O filósofo francês discorre também que o sentido de *arquivo* vem do *arkheon* grego: “[...] inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam” (DERRIDA, 2001, p. 12). Aos cidadãos que tinham consigo o poder político reconhecia-se o direito de representar ou fazer a lei. E ainda, era em seu lar que se guardavam os documentos oficiais. Sendo assim, afirma-nos Derrida, que os *arcontes* foram os primeiros guardiões / arquivistas e, além de guardá-los, podiam interpretá-los.

É notório que desde sempre a versão da história prevalece concentrada nas mãos dos que detêm o poder. Contar a história africana ou as histórias dos povos africanos com as suas próprias vozes e, mais, por meio de suas próprias versões, significa esquecer para lembrar, esquecer no sentido não de anular um passado, mas por meio dessa experiência caminhar em frente, ou melhor, desarquivar outras histórias que os próprios africanos vivenciaram. Consideramos assim, entre outras obras de Couto, *O fio das missangas* como um desarquivamento da memória cultural de seu país.

O desarquivamento da história e da cultura daquele imenso continente, que comporta diferentes culturas e povos, provoca discussões e estudos acerca das formas de abordagem de sua história. O conhecimento dessas formas de abordagem se faz pertinente aos nossos estudos, na medida em que passamos a entender com maior propriedade a posição política de Mia Couto em seus contos e o percurso tomado pelas literaturas africanas.

Sobre as formas de enfoques e a abordagem do conhecimento histórico do continente africano, consideramos relevantes as três tendências apresentadas por José Rivair Macedo, embasado nos estudos do historiador guineense Carlos Lopes e de seu relevante estudo *A pirâmide invertida – historiografia africana feita por africanos* (1994).

Macedo (2008) explica que Lopes leva em conta a existência de pelo menos três tendências principais de abordagem. A primeira delas coincide com

o período de dominação colonial europeia e é denominada “corrente da inferioridade africana”. As principais obras que caracterizam tais traços, em sua grande maioria, foram escritas na primeira metade do século XX, tendo como ideia central a de que “[...] os povos africanos por não conhecerem a escrita (o que é, naturalmente, uma falácia), não teriam história própria” (MACEDO, 2008, p.14). De acordo com Macedo, é comum encontrarmos nos autores europeus ou norte-americanos daquele período expressões como “povos selvagens”, “povos sem história” ou “povos infantis”.

Júnia Sales e Lorene Santos, em um módulo didático chamado *Introdução à História e Cultura Africana*, postado no site *Centro de Referência Virtual do Professor*, afirmam que ideias postuladas no século XIX, como a de Georg W. F. Hegel, de que a África não é uma parte histórica do mundo, pois não tem progressos a mostrar, nem movimentos históricos próprios, foram mantidas praticamente intocadas. As autoras destacam:

Inclusive nos meios acadêmicos pelo menos até meados do século XX. E mesmo nos dias atuais ainda é comum (embora não seja aceitável) que os africanos sejam descritos como não civilizados, pouco afeitos ao trabalho intelectual e, nesta tradição, considerados incapazes de pensar a sua própria história. Muitos livros didáticos no Brasil contribuíram para reforçar essa idéia, especialmente porque divulgaram imagens de africanos como sujeitos inteiramente dominados e oprimidos pelo processo de escravização. Essa representação – sustentada também por concepções pretensamente científicas do século XIX - contribuiu muito para difusão da idéia de que as sociedades africanas são incapazes de se autogovernar, por serem associadas a atributos como os de ingenuidade ou primitivismo (SALES; SANTOS, 2010, p. 5).

Observamos, na proposição de Sales e Santos, além de apontamentos históricos, fatos que ainda fazem parte da realidade brasileira. As autoras chamam atenção para um outro agravante, o lugar onde a difusão desses ideais jamais poderia perdurar – as instituições de ensino.

A segunda tendência de abordagem apresentada por José Rivair Macedo, com base nos estudos de Carlos Lopes, foi predominante entre os anos 1960-1980 e nasceu no processo de descolonização e de construção dos Estados contemporâneos africanos. Segundo Macedo, essa tendência, por oposição à anterior, por vezes é chamada de “corrente de superioridade africana”. Na África Ocidental, teve como principais defensores: Cheikh Anta

Diop, Théophile Obenga, Aboubacry Moussa Lam e Kapet De Bana. Nesse sentido,

[...] tratava-se de recuperar a História dos povos africanos e refletir sobre a identidade do continente, identificar os motores próprios de sua história e, em certos casos, inverter a posição de subordinação até então predominante, localizando na África a matriz civilizacional de outros povos (MACEDO, 2008, p. 16).

Ou seja, o continente africano, de acordo como essa tendência seria recolocado em seu lugar desde os primórdios da História da humanidade, tornando-se um “[...] centro de irradiação civilizacional” (MACEDO, 2008, p. 17).

Há na proposta afrocêntrica a auto-affirmação do africano por meio da produção de conhecimento advindo de sua própria cultura, não admitindo ser manipulado de fora. Na visão afrocentrista, se o arquivo estava até então nas mãos do poder, na casa de quem o detinha, a *afrocentricidade* vem para reivindicar seus direitos e buscar a parte que lhe cabe.

Segundo o pesquisador Molefi Kate Asante (2009), a *afrocentricidade* é uma questão de localização, pois os africanos vêm atuando na margem da experiência eurocêntrica. O estudioso destaca que muito do que estudamos sobre história, cultura, política, literatura, entre outras questões, foi “orquestrado” do ponto de vista dos interesses europeus. Para tanto, por esse viés de pensamento de produção de conhecimento, os africanos têm sido vistos como periféricos em relação à produção tida como “real” e “central”. Nesse sentido, é relevante frisar que uma das grandes insatisfações de parte dos povos do continente africano e que sustenta as ideias da *afrocentricidade* é a não valorização de toda e qualquer produção intelectual africana.

A terceira tendência de abordagem apontada por Macedo é resultado da produção de conhecimento por intelectuais formados no continente africano, tendo início por volta dos anos 1990. As concepções dessa tendência pretendem superar as problemáticas do “eurocentrismo” e do “afrocentrismo”. Ela se preocupa com o pluralismo, com a procura da especificidade, da originalidade e da diversidade das realidades históricas africanas.

Macedo afirma que, nesse viés de estudo, a ênfase não está numa suposta “identidade africana”, como se a África comportasse uma realidade homogênea. O que se procura é

Identificar as várias Áfricas, considerando a diversidade ambiental (a África mediterrânea, saariana, subsaariana, das savanas, da floresta) e a diversidade étnico-cultural (a África muçulmana do Egito e Magreb, a África mulçumana sudanesa, a África Oriental da cultura swahili, a África malgaxe de Madagascar, a África banto) (MACEDO, 2008, p. 19).

Após termos noção das três tendências principais de abordagem do conhecimento histórico do continente africano, passamos a compreender questionamentos como os de Mia Couto, que veremos mais à frente, em relação a concepções fechadas e cristalizadas sobre a história e a cultura de seu continente e de seu país. Ele questiona os leitores e a si próprio, a todo instante, quebrando paradigmas e (re)criando mundos.

1.1 O pluralismo na escrita de Mia Couto

Muitas vezes, o passado é tão desconhecido como o futuro. Se dele só existem ruínas, tais ruínas, no entanto, hão de servir ao apagamento de certa história, e permitir a criação de uma outra ordem. Nesse lugar imaginário de uma história acontecida e não registrada, a poesia pode construir novos *flashes* de humanidade e fazer brotar de uma experiência de esquecimento, o país com o qual muito já se sonhou (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 51).

Sabemos que durante o período de dominação europeia as produções artísticas e literárias dos países dominados eram baseadas nas tendências daquele continente. Para tanto, como forma de resistência e de valorização de suas próprias culturas, os escritores de países considerados periféricos pelos centros hegemônicos de poder passaram a realizar um rompimento no sistema literário, questionando o cânone literário e tratando de questões relacionadas à imposição do idioma do colonizador.

Nesse sentido, países que passaram pelo processo de colonização e que tiveram suas literaturas resultantes dessa experiência começaram a buscar na literatura uma forma de descolonização. Subvertendo o modo de escrita formal e a própria temática, os escritores passam a produzir de acordo com suas visões de mundo, dando lugar a uma nova escrita e priorizando temas voltados à realidade de vida de seu povo.

Para Eloína Prati dos Santos (1997), uma parte significativa dos autores de ficção contemporânea advinda de países com complexo passado colonial, que por sua vez têm uma história de hibridação cultural e identidades provisórias, vale-se de práticas pós-estruturalistas e de uma linguagem bem mais flexível para expressar sua polifonia (SANTOS, p. 27, 1997). Na perspectiva da autora, ao descentrar a voz narrativa, fragmentando e colidindo diferentes versões de fatos históricos, “[...] as narrativas contribuem para uma descolonização de nossas mentes através da apropriação do passado local tirado de nós pela história oficial” (SANTOS, p. 44, 1997).

Embora ainda haja estudos científicos e obras literárias que se esforcem para compreender o processo de colonização e pós-colonização, acreditamos que Mia Couto percorre esse caminho a fim de chegar a uma instância maior, uma compreensão plural de seu país. O ficcionista interessa-se mais pelas atitudes humanas do presente em relação às práticas diárias do que em apontar o dedo para um passado obscuro.

Em fins do século XV, Moçambique, país africano localizado na parte Oriental do continente, teve os primeiros contatos com os portugueses. A fim de encontrar uma rota para as suas expedições, Portugal aproveitou-se de disputas internas entre os chefes das etnias locais e de sua supremacia militar para dominar o comércio de marfim, ouro e pedras preciosas da região. Entretanto, a prática de exploração pelos portugueses não se limitou à apropriação das riquezas, subjugando os povos moçambicanos e impondo-lhe sua colonização. Moçambique só obteve sua independência da metrópole portuguesa em 1975. Posteriormente, os moçambicanos mergulharam em uma guerra civil, com duração até 1992, o que trouxe consequências significativas para a devastação do país.

A influência da língua portuguesa, trazida pelos colonizadores, somada às línguas locais – pelo menos treze línguas – a presença cultural híbrida dentro de uma mesma cultura e a valorização das narrativas orais fazem com que cada escritor interaja de forma particular com o texto e através dessa mistura construa sua própria identidade moçambicana – identidade essa denominada por Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007) de *moçambicanidade*.

Para Couto, a África não pode ser “[...] reduzida a uma entidade simples, fácil de entender e de caber nos compêndios de africanistas. O nosso continente é resultado de diversidades e mestiçagens” (2005, p. 60). O escritor constroi-se e reconstrói-se a todo instante, ressaltando o fazer literário e o jogo de verdade e mentira ao qual está sujeito a jogar. Para ele, “[...] o compromisso maior do escritor é com a verdade e com a liberdade. Para combater pela verdade o escritor usa a inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente” (COUTO, 2005, p. 59).

Ele afirma que, além do compromisso com a verdade e com a liberdade, o escritor africano tem outros compromissos, como o de em certas ocasiões deixar de ser escritor e o de não pensar “africano” e explica-se:

O escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades. É isso que um escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de almas. Não há escritor que não partilhe dessa condição: uma criatura de fronteira, alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade. O nosso papel é o de criarmos os pressupostos de um pensamento mais nosso, para que a avaliação do nosso lugar e do nosso tempo deixe de ser feita a partir de categorias criadas pelos outros. E passarmos a interrogar aquilo que nos parece natural e inquestionável: conceitos como os direitos humanos, a democracia, a africanidade. É esta a nossa relação com África que eu gostaria de interrogar. Porque essa “africanidade” erguida como uma identidade tem sido objecto de sucessivas mistificações (COUTO, 2005, p. 59-60).

Couto defende que não há necessidade de uma auto-afirmação no sentido de evidenciar uma África única e esquecer as influências ocidentais europeias. Para ele, esquecer a Europa não pode ser anular os conflitos interiores que moldaram as próprias identidades africanas. Em seu livro *Pensatempos: textos de opinião*, critica a “africanidade” erguida como uma

identidade, pois ela tem sido objeto de sucessivas mistificações. E ainda, para ele, quem se apressa a encontrar uma essência para o que chamam de “africanidade” está ocupado em encontrar motivos para o orgulho de ser africano. Assim, na perspectiva do escritor moçambicano, ela se assemelha à ideologia colonial se pensada como uma afirmação do que é o ser africano. É incabível, em sua visão, identificar o que seja africano, já que a África

[...] é, ao mesmo tempo, muitos continentes. Os africanos são um entrelaçar de muitos povos. A cultura africana não é uma única, mas uma rede multicultural em contínua construção. Os teóricos e analistas afligem-se com esta indefinição. Estão apressados em balizar a africanidade. Habitados ao retrato fácil, à revelação instantânea do discurso mais ideológico do que científico, eles acabam frustrados (COUTO, 2005, p. 79).

Não existe, assim, na sua perspectiva, a necessidade de caracterizar e separar o que é africano do restante do mundo, já que somos híbridos e estamos sempre na linha entre uma e outra cultura – na verdade, culturas, pois elas se mesclam, não se podendo delimitar onde uma termina para dar início à outra.

A preocupação de Mia Couto em relação ao tratamento da literatura africana vai ao encontro do incômodo de Beatriz Sarlo e de Josefina Ludmer em relação à literatura latino-americana como apontado por Diana Klingler. Segundo Klingler o que incomoda as estudiosas é o fato

[...] de a academia norte-americana de letras lançar uma espécie de ‘olhar antropológico’ sobre a literatura latino-americana, o que implica a consideração do texto literário como ‘exemplar exótico’ ou documento cultural (o que explica grande interesse pelo gênero do testemunho que existe hoje na academia norte-americana) (2007, p.94).

Couto levanta a bandeira de que seu continente é marcado pela mestiçagem, assim como qualquer outro. É necessário, pois, sair dessa armadilha e isso só poderá ser feito pelos africanos ao admitirem sem medo a sua “pertença ao mundo mestiço”. Não adiantam os ditos “africanistas” voltarem-se contra conceitos chamados europeus e continuarem prisioneiros desses mesmos conceitos. Para Couto,

De pouco vale uma atitude fetichista virada para os costumes, o folclore e as tradições. A dominação colonial inventou grande parte do passado e da tradição africana. Alguns intelectuais africanos, ironicamente, para negarem a Europa acabam abraçando conceitos coloniais europeus (2005, p. 61-62).

O discurso africanista utiliza-se, na perspectiva do autor, do mesmo pressuposto eurocêntrico: o de supervalorizar uma cultura em detrimento de outra, o que para ele não vale de nada, pois se iguala ao mesmo que se critica.

Acreditamos que o escritor moçambicano, por meio do discurso literário, muda as regras do jogo na narrativa da história de seu país, evidenciando as belezas e as riquezas da cultura moçambicana e ao mesmo tempo escrevendo de forma a expor as feridas de seu povo. O mal estar não é imediato e o horror é degustado de forma poética, metafórica. Vejamos uma passagem do conto “A saia almarrotada”:

As outras moças esperavam pelo domingo para florescer. Eu me guardava bordando, dobrando as costas para que meus seios não desabrochassem. Cresci assim, querendo que o meu peito mirrasse na sombra (COUTO, 2009. p. 29-31).

O lamento da personagem ilustra o machismo ainda forte no modo de vida de muitas famílias. A mulher deve ser criada aos modos do homem da casa, casta e guardada. Deve aprender a fazer as tarefas do lar, bordar e cozinhar para ao homem satisfazer. Couto não menciona o local onde a história se passa; sabemos que ela é universal, porém não podemos deixar de considerar o lugar de onde ele fala – Moçambique – sociedade onde ainda é bastante comum a postura patriarcal.

Nesse sentido, consideramos que a posição de Couto aproxima-se mais à tendência pluralista, na medida em que escreve de forma a superar as problemáticas do “eurocentrismo” e do “afrocentrismo”. Parece preocupar-se mais com a forma plural, com a transmissão da originalidade, da mestiçagem e da diversidade das realidades históricas africanas.

1.2 As entrelinhas – o contexto histórico, político e social de Moçambique

A vida é um colar. Eu dou o fio, as mulheres dão as missangas. São sempre tantas, as missangas... (Mia Couto em “O fio e as missangas”).

As entrelinhas dos textos nos dizem muitas coisas sem realmente dizê-las. Uma possível interpretação das entrelinhas dos contos do nosso *corpus* é a de que Mia Couto enquanto crítico de sua sociedade faz uma releitura dos aspectos sociais, históricos e culturais de Moçambique. Suas personagens lhes dão suas “missangas”, suas experiências, histórias de vida, sonhos e esperanças.

Ricardo Piglia, em “A leitura da ficção”, afirma que a realidade é tecida de ficções e tudo pode ser ficcionalizado. Para o estudioso, a ficção “[...] trabalha com a crença e neste sentido leva à ideologia, aos modelos convencionais de realidade e, naturalmente, também às convenções que tornam verdadeiro (ou fictício) um texto” (1994, p. 68). Sobre a crítica, o pensamento de Ricardo Piglia se coaduna com o que Couto pensa. Para ele, a crítica é uma das formas modernas da autobiografia. No seu entendimento,

A pessoa escreve sua vida quando pensa estar escrevendo suas leituras [...] O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta. O sujeito da crítica costuma estar disfarçado pelo método (às vezes o sujeito é o método), mas sempre está presente, e reconstruir sua história e lugar é o melhor modo de ler crítica (PIGLIA, 1994, p. 70-71).

Essa assertiva esclarece a nossa concepção em relação à postura que acreditamos ser adotada por Couto: uma postura política a partir da narrativa de temas cotidianos. Enquanto crítico, em consonância com a ideia de crítico proposta por Piglia, reconstrói, mediante as narrativas, sua vida, sua história, seu país.

Em nossa leitura, a história de Moçambique está presente em todos os cinco contos de nosso *corpus*. O trabalho literário desenvolvido por Couto não se limita a contar o que é conveniente ao seu tempo, mas convida as vozes femininas emudecidas a narrar. *O fio das missangas* é como uma roda, na qual todos podem contar suas histórias, desarmar suas alegrias e suas dores. Sendo a memória inscrita como elemento fundamental de seus escritos, Couto a utiliza para plantar interrogações sobre o presente, o passado e o futuro.

Hugo Achugar (2006) chega a uma “verdade quase óbvia” que corrobora o que vai dito nos contos do ficcionista moçambicano. O autor afirma que contar uma história ou um conto pressupõe que sempre se opera uma escolha e frisa que tal escolha é fruto de quem conta ou de quem tem o poder para contar, portanto, nunca se conta tudo:

[...] pois para poder contar uma história, alguém tem que realizar uma escolha e essa escolha supõe privilegiar, esquecer, silenciar. Escolha com múltiplos sentidos e, além disso, uma escolha significativa, pois entre outras coisas, aquele que conta tem que escolher quando que começa e quando que termina sua história. Há uma espécie de lógica, de lógica discursiva que torna impossível deixar fugir a escolha/seleção e, portanto, o silêncio ou o esquecimento (ACHUGAR, 2006, p. 159).

Por essa linha de pensamento, quando afirmamos que Mia Couto vem recontar a história moçambicana por meio das personagens femininas, é necessário considerar que houve escolha, silêncio e esquecimento. Para Achugar, uma memória democrática que tentasse contar a história de um país ou de uma passagem histórica, deveria contar uma história múltipla e, por isso, contraditória. Para tanto, deveria contar a história de todos os sujeitos sociais e suas variadas perspectivas: mulheres, iletrados, gays, prostitutas, negros, índios, loucos, mestiços, etc. E mesmo assim, seriam esquecidos outros indivíduos envolvidos no processo histórico.

Achugar explica que, se para existir uma perspectiva democrática da memória, é preciso recordar todas as histórias de todos os setores sociais, então, não parece ser possível contar a história. Não por qualquer outro fator que justifique incompetência, mas porque a própria definição de discurso histórico parece pressupor o paradoxo da inclusão-exclusão.

Para Achugar historiador é “aquele que escolhe”, aquele que tem o poder para contar a história, sendo que contar cabe

A quem tem a história, a quem possui o relato. O que supõe, de fato, um questionamento da história que um conta sobre o Outro; ou seja, uma história que o Outro, ao mesmo tempo que, supostamente – e às vezes até ‘bem-intencionalmente’ - , tenta representar (no sentido de falar por) o Outro (2006, p. 158-159).

Aponta-nos Achugar que contar uma história exige então um poder/saber, ou melhor, um poder/saber escolher. Nas palavras do estudioso, é um poder que decide a tensão entre o esquecimento e a memória. Ele afirma que ao recorrermos à historiografia nacional (política, literária, cultural, artística ou social), todos, eles e nós, escolhemos, esquecemos e silenciemos ao contar a história, esclarecendo que em qualquer recontar há também silêncios e esquecimentos (ACHUGAR, 2006, p. 159).

A literatura tem, portanto, a competência de arquivar e desarquivar a história, na medida em que se abre para o mundo, caracteriza os povos, suas linguagens e seus costumes. Tania Macêdo e Vera Maquêa tocam no que concerne à diferença entre a prática do historiador e a do contista, afirmando que “[...] o historiador, que almeja a reconstituição dos acontecimentos, precisa muitas vezes sacrificar muitas coisas pela totalidade” (MAQUÊA; MACÊDO, 2007, p.130), ou seja, a visão das autoras segue a mesma linha de pensamento de Achugar (2006), no sentido de que para contar uma história se devem operar escolhas para dar conta da totalidade. Já o contista, o romancista, embora façam escolhas, podem explicar “[...] por vias que não são as do método e a da ciência, a fragmentação do mundo pela imagem” (MAQUÊA; MACÊDO, 2007, p.130-131).

Como explicado pelo pesquisador uruguaio, onde há memória há esquecimento. Em nosso *corpus*, a memória se estabelece em fio condutor entre as personagens da ficção e o próprio intelectual. Precisamos considerar a posição ocupada por Mia Couto ao escrever suas narrativas; ele se posiciona enquanto cidadão contemporâneo – um crítico, um formador de opinião. Dessa forma, ele não apenas passa a responsabilidade de contar a história a suas personagens, já que elas são também narradoras (no caso de nosso *corpus*),

mas também por meio do discurso delas se inscreve como crítico de sua sociedade, de seu país.

Acreditamos ser pertinente esclarecer o uso termo “contemporâneo”, já que ele pode ser entendido de diversas maneiras a depender da perspectiva em que for abordado. Aqui seu uso corresponde à noção de contemporâneo estudada por Giorgio Agamben (2009), que o que seja o *contemporâneo* em seu ensaio “O que é contemporâneo?”. Ele se questiona: “De quem somos contemporâneos? E antes de tudo, o que significa contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p. 57).

A primeira indicação a uma resposta apresentada por Agamben é a afirmação de Friedrich Nietzsche, anotada nos cursos do *Collège de France* ministrados por Roland Barthes, que “[...] resume-a deste modo: ‘o contemporâneo é o intempestivo’” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Para o filósofo italiano, ao lançar *Considerações Intempestivas*, Nietzsche quis acertar contas com seu tempo, tomar posição diante do presente. Com base na leitura de Nietzsche, Agamben discorre que

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo (2009, p. 59).

Ele explica ainda que isso não significa que o contemporâneo seja um nostálgico que viva em outro tempo a não ser o que lhe foi concedido. Na verdade, mesmo não gostando de seu tempo, um homem inteligente, segundo Agamben, sabe que não há como fugir. Para tanto, a contemporaneidade é a “[...] relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Em outras palavras, quem se identifica perfeita e completamente com a sua época não é contemporâneo, pois, nesse caso, não consegue manter uma distância para vê-la e manter um olhar crítico sobre ela.

Com o poema “O século”, de Osip Mandel’štam, Agamben ilustra a relação entre o poeta e seu tempo, a contemporaneidade. Com a seguinte indagação: “Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu

século?” (2009, p. 62), Agamben propõe uma segunda definição da contemporaneidade:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’? (2009, p. 62-63).

A primeira resposta dada por Agamben é retirada dos estudos da neurofisiologia da visão, que explica o que acontece quando nos encontramos em um ambiente privado de luz ou quando fechamos os olhos. O escuro que vemos é produzido por uma série de células periféricas da retina, denominadas *off-cells*, e que são desinibidas pela ausência de luz, que em atividade produzem esta espécie particular de visão que chamamos escuro.

Isso explica que o escuro não é uma verdade, o conceito único de ausência de luz, uma não-visão, mas a produção das *off-cells*. Para tanto, o escuro da contemporaneidade significa que o percebermos implica uma atividade e uma habilidade particular que, nesse caso, “[...] equivalem a neutralizar as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Dessa forma, diz-se contemporâneo “[...] quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Salienta Agamben que contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo seu e não para de interpretá-lo, assim como o escuro do céu se faz também pelas luzes de galáxias que viajam até nós e não podem nos alcançar, porque se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz. Da mesma forma a noção de contemporâneo é posta pelo autor no sentido de que no escuro do presente há uma luz que tenta nos alcançar e não consegue, justificando, assim, o motivo dos contemporâneos serem raros.

Agamben esclarece uma relação da contemporaneidade com a moda, assim como a relação do presente com o passado, o arcaico. Para o autor, ser contemporâneo significa “[...] voltar a um passado em que nunca estivemos”

(2009, p. 70). E pensar na contemporaneidade requer a condição de separá-la em mais tempos. Dessa forma, ele nos aponta que o contemporâneo coloca em ação uma relação entre os tempos. O contemporâneo é então não apenas aquele que percebe o escuro do presente e apreende a luz, mas é

[...] também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Nesse caso, o que está sendo posto em xeque no conceito de contemporaneidade estudado por Agamben é a noção cristalizada, que a maioria de nós aprendeu, de que o contemporâneo é algo pertencente exclusivamente ao nosso tempo. Vimos que, na perspectiva do filósofo italiano, não se trata apenas do tempo em questão, mas de outras capacidades, inclusive a de ser contemporâneo não somente no século no qual estamos inseridos, mas também nas figuras presentes nos textos e nos documentos do passado.

As personagens de nosso *corpus* são inscritas contemporaneamente, de maneira a criticar seus contextos sociais e a serem criticadas pelas atitudes por elas tomadas. É necessário que o autor distancie-se de seu lugar, enquanto moçambicano, para pensar as miçangas que compõem o colar de seu país. Ao construir e reconstruir verdades ficcionais, Couto lança-nos para o interior de suas narrativas, preenchendo, por meio de nossas interpretações, as lacunas dos textos. No capítulo seguinte, faremos a apresentação e a análise dos cinco contos escolhidos para este estudo.

CAPÍTULO 2

SEM CHORO NEM VELA

As narrativas que tomamos para matéria de análise são contos pertencentes ao livro *O fio das missangas*, de Mia Couto, publicado pela Companhia das Letras em 2009. Neste capítulo, faremos inicialmente a análise individual dos cinco contos: “Meia Culpa, meia própria culpa”, “O cesto”, “Os olhos dos mortos”, “A despedideira” e “A Saia Almarrotada” e, posteriormente, uma leitura mais ampla, na qual seja possível estabelecermos relações entre as cinco personagens-narradoras protagonistas e os seus (des) viveres.

2.1 Entre as (nossas) meias culpas e todas as culpas

Saudade do que era, do que poderia ter sido ou do que não foi: no conto “Meia culpa, meia própria culpa”, a personagem protagonista e também narradora Maria Metade conta vantagem de estar na prisão, pois, além de não sofrer o quanto sofria antes, pode sair mais do que em sua “casa natal” (COUTO, 2009, p. 41). Após matar seu marido, Seis, reganha acesso às suas lembranças. A personagem, assim como Moçambique, retorna por meio do sonho ao lugar onde ela almejava estar – o Cinema Olympia – e apenas “assiste ao riso dos alheios”, pois não entrava no cinema que a ela era interdito, já que “[...] tinha a raça errada, a idade errada, a vida errada” (COUTO, 2009, p. 41).

Em nosso *corpus*, as personagens femininas narram o sucedido e contam ao mesmo tempo duas histórias, de acordo com a proposição de Piglia (1994). Uma delas é a narrativa que aparece em primeiro plano: o enredo contado pelas narradoras-personagens sobre suas vidas, as dores pelas desigualdades proporcionadas, segundo elas, pelo viver e pela presença

autoritária da personagem masculina. A outra história seria aquela em que nas entrelinhas lemos o contexto histórico e social de Moçambique e suas consequências: o analfabetismo, a miséria, o abandono, o descaso por parte dos representantes políticos, preconceito, entre outros.

As cinco personagens femininas relatam as suas histórias, demonstrando ao mesmo tempo superação/esperança como também as dores/traumas de Moçambique. A personagem-narradora Maria Metade apresenta traumas no sentido de não poder usufruir da vida como as outras mulheres de sua comunidade, não vivendo nada por inteiro, como ela afirma no conto, estando sempre entre o meio e a metade. Ela passa a vida a observar a felicidade dos alheios: o riso, o penteado.

A personagem volta para onde desejava estar por meio de sonhos, assim como a África é passível de retorno à sua casa, que foi invadida pela colonização, por meio do autoconhecimento. Maria Metade vale-se dos sonhos para voltar à sua cidade de outro tempo, à matinê das quatro de sua meninice. Sonhava não para ser feliz, como ela própria afirma, que isso era demasiado para si, mas para se sentir “longínqua, distante até de seu cheiro”:

Vantagem da prisão é que todo o dia é domingo, toda a hora é de matinê das quatro. É só meu sonho dar um passo e eu já vou sentando minha privada tristeza no passeio público. Volto onde eu não amei, mas sonhei ser amada. É só um passo e eu atravesso o passeio público. E não mais precisarei de injejar o sorvete, o riso, a risca no penteado (COUTO, 2009, p. 41).

Entretanto, o sonho lhe proporciona o “faz de conta”, lhe traz a esperança, como Maria Metade afirma, a vantagem da prisão é que não faz diferença entre os dias, qualquer dia pode ser domingo, basta sonhar. Em seu fazer de conta, ela pode ser amada e ter acesso a coisas simples, como um sorriso ou um sorvete.

Couto reconta-se para reler Moçambique, agora por via dos próprios olhos do colonizado. O autor nos conduz aos “Cines” e a tantos outros lugares que ao seu povo foram negados durante a colonização. Dentre tantas coisas não recuperáveis pós-colônia; ele recupera o direito de sonhar. Maria Metade estava para Seis como Moçambique estava para Portugal. Couto em momento algum fala especificamente de seu país no conto em questão, contudo essa é

uma possibilidade de leitura e a nosso entender é possível estabelecer relação entre o enredo dos contos e o contexto moçambicano.

Moçambique teve sua independência oficial em 25 de junho de 1975, porém a visão colonial de superioridade de raça e cultura foi um dos legados deixados pelo colonizador. Fica claro na fala de Maria Metade a visão cristalizada de inferioridade racial: “Eu tinha a raça errada, a idade errada, a vida errada. Mas ficava no outro lado do passeio, a assistir ao riso dos alheios. Ali passavam as moças belas, brancas, mulatas algumas. Era lá que eu sonhava” (COUTO, 2009, p. 41).

2.2 O cesto, a sétima e a milésima visita hospitalar

O conto “O cesto” abre com a seguinte declaração da personagem protagonista: “Pela milésima vez me preparo para ir visitar meu marido ao hospital”. A declaração pode ser considerada, formalmente, correspondente a um mote, ao motivo do conto, que de acordo com Massaud Moisés (1991) atende a uma característica tradicional dessa forma literária. O mote percorre todo desenrolar da história, sendo coerente com a ação narrada e dando ênfase ao epílogo.

Do prisma formal, vemos que o conto em análise principia rompendo à narrativa de “era uma vez”, trocada pela expressão “pela milésima vez” e indicando que de final feliz a história não tem nada. O primeiro parágrafo encarrega-se de introduzir o enredo de forma geral: a personagem prepara-se para uma visita hospitalar ao seu marido e ao mesmo tempo desabafa, descrevendo algumas infelicidades, o que aguça a curiosidade do leitor para o desenvolvimento da história.

Em “O cesto”, a personagem não recebe nome, sente-se recusada e prepara o cesto para visitar seu marido no hospital diariamente. Veste seu “eterno vestido” e penteia os cabelos com os dedos, também esperando ansiosa pela morte de seu esposo, pois já não suporta a ideia de ter abdicado da vida em função de um homem que antes de adoecer já não lhe dava

importância e, depois, menos ainda. No segundo parágrafo, a personagem dá continuidade à introdução e passa a descrever sua rotina de visitas hospitalares e seus sentimentos em relação à sua vida, ao marido e aos objetos que a rodeiam. A protagonista narra não por afirmar o que é, mas por oposição: quase sempre afirma o que não é, ou o que não foi:

Hoje será como todos os dias: lhe falarei, junto ao leito, mas ele não me escutará. Não será essa a diferença. Ele nunca me escutou. Diferença está na marmita que adormecerá, sem préstimo, na sua cabeceira. Antes, ele devorava os meus preparados. A comida era onde eu não me via recusada (COUTO, 2009, p. 21).

Quando a personagem fala sobre o seu dia, diz que é como todos os outros, não descrevendo com minúcia sua casa ou o hospital no qual o marido se encontra. Também não diz o seu nome, nem o do marido. Há uma constante negação, fruto da caracterização psicológica da personagem narradora. Ao relermos o excerto acima, verificamos que os advérbios de negação “não” e “nunca” e a preposição “sem” indicam e reforçam a sua autonegação.

Com exceção do conto “Meia culpa, meia própria culpa”, a ausência dos nomes das personagens é uma característica comum entre os contos de nosso *corpus*, o que da nossa interpretação delineia uma universalização das ficções miacoutianas. Ou seja, não possuindo nomes que as marquem individualmente, as personagens ampliam as possibilidades de serem identificadas em qualquer outro contexto para além do moçambicano.

Observamos que, juntamente ao anonimato da moça, desconhecemos-lhe qualquer característica física que não aquela raríssima informação que nos foi concedida no décimo segundo parágrafo: “No instante, confirmo: o luto me vai bem com meus olhos escuros. Agora, reparo: afinal, nem envelheci.” Pois bem, um dos pontos em comum entre os contos de nosso *corpus* é a ausência de características físicas das personagens, entretanto, as moças aparecem em nosso imaginário sem nenhuma dificuldade. A não caracterização de seu corpo físico são lacunas propositais deixadas pelo autor, sendo essas supridas por todo contato psicológico, mental e emocional que temos com elas.

Ao considerarmos que o conto é narrado em primeira pessoa do singular, devemos levar em conta o olhar subjetivo da personagem-narradora. Para tanto, como em qualquer outra história, somos influenciados pelos interesses de quem a narra. Assim, o caráter psicológico é construído a partir da própria experiência da personagem, que também é narradora, não existindo outra voz (além do leitor) para concordar ou discordar. A narradora é colocada a falar de seu (des)viver, estabelecendo um monólogo, que ora dialoga com os mandos do adoecido marido:

Já me ocorreu trocar fala por escrita. No lugar desse monólogo, eu lhe escreveria cartas. Assim, eu descontinuari no sofrer. Nas cartas, o meu homem ganharia distância. Mais que distância: ausência. No papel, eu me permitiria dizer tudo o que nunca ousei (COUTO, 2009, p. 22).

Ora dialoga com o próprio leitor ao indagar a si mesma: “O pedido me surpreende, como se fosse outra que falasse. Poderia eu proferir tão terrível desejo?” (COUTO, 2009, p. 23). O tom rememorativo de sua fala possibilita-lhe monologar e, ao mesmo tempo, estabelecer um diálogo com o possível modo de pensar do marido - a ideia de se comunicar por cartas e se permitir dizer o que nunca ousou. Sendo a carta o seu lugar de confissão, partilha o seu momento e constroi uma relação entre o “eu” e o “outro”, entre o público e privado - e com o leitor – nos casos em que, simultaneamente, indaga a si e ao leitor.

De acordo com Júlio Cortázar (2006), o conto, tal qual a fotografia, caracteriza-se por seu teor fragmentário, uma vez que capta o instante temporário, o momentâneo. Em “O Cesto” não nos são dadas referências acerca do tempo cronológico da história. Ainda com base em Cortázar, ao contrário do romance, o conto não tem nenhum compromisso em situar cronologicamente os fatos.

A estrutura do texto é marcada por parágrafos que ao mesmo tempo em que tecem o enredo abrem parênteses para a descrição dos sentimentos da protagonista em relação ao que ela conta sobre o marido:

2º § Hoje será como todos os dias: lhe falarei, junto ao leito, mas ele não me escutará. Não será essa a diferença. Ele nunca me escutou.

Diferença está na marmita que adormecerá, sem préstimo, na sua cabeceira. Antes, ele devorava os meus preparados. A comida era onde eu não me via recusada (COUTO, 2009, p. 21).

3º § Olho em redor: não mais a mesa posta o aguarda, pontual e perfumosa. Antes, eu não tinha hora. Agora perdi o tempo. Qualquer momento é de meu debicar, encostada a um canto, sem toalha nem talheres. Onde eu vivo não é na sombra. É por detrás do sol, onde toda a luz há muito se pôs (COUTO, 2009, p. 22).

No segundo parágrafo, inicialmente a personagem-narradora afirma que aquele dia será como todos os outros, mas antes de prosseguir expõe o que sente em relação ao contexto descrito: Ela lhe falará junto ao leito, seu esposo não a escutará, mas a verdade é que ele nunca a escutou. A comida era onde ela não se via recusada e a marmita adormecerá na cabeceira.

Do primeiro ao oitavo parágrafo notamos que a personagem prepara-se para a visita hospitalar e, na medida em que avança a ação, ela rememora sua vida conjugal, estabelecendo um jogo entre o narrar da história e o contar do desgosto pelo esposo moribundo: “A meu homem deram transfusão de sangue. Para mim, o que eu queria era transfusão de vida [...]” (COUTO, 2009, p. 22).

O silêncio (5§), a escrita (6§) e a ausência (6§) são pensados pela protagonista como formas de amenizar o sofrer ao lado desse homem e não mais gastar a vida por viver de acordo com suas inclinações. Afirma preferir o silêncio, pois além de combinar melhor com sua alma, pelo menos, não é mais corrigida. Já não recebe enxovalho, ordem de calar, de abafar o riso (COUTO, 2009, p. 22). Já lhe ocorrera trocar a fala pela escrita, assim, ela se permitiria dizer tudo que nunca ousou, escreveria uma carta feita “só de desabotoada gargalhada, decote descaído”, feita de tudo que ele nunca a autorizou (COUTO, 2009, p. 22). E a ausência obtida pela distância não a impediria mais de viver.

A narrativa dura do momento em que ela prepara o fatídico cesto até a sua ida ao hospital quando recebe a notícia da morte do marido. Enquanto narra sua rotina, abre espaço para lembranças que a transportam para sua imaginação: “Regresso a mim, ajeito no fatídico cesto o farnel do dia [...]” (COUTO, 2009, p. 22). No nono parágrafo, a moça regressa a si após transplantar-se por meio do sonho a um mundo por ela desejado e simular o que proclamaria na carta ao marido.

Lembramos que a ficção, por tudo acontecer ligado à veia principal que é a personagem, envolve problemas sociais, individuais e psicológicos. Dessa forma, as recordações da personagem feminina colaboram para o conhecimento de seu perfil psíquico e, também, de sua forma de enxergar o mundo. Primeiro, percebemos a predileção por lembranças tristes. Depois, a referência ao marido autoritário, como o responsável por sua vida de amargura, estabelecendo uma relação de poder permitida pela visão machista da sociedade na qual as personagens estão inseridas.

Ainda no nono parágrafo, temos três acontecimentos importantes: 1) de passagem pelo corredor de sua casa, a personagem percebe que o pano que cobria o espelho havia tombado; 2) sem querer, nota seu reflexo; e 3) o cesto cai-lhe da mão, como se tivesse ganhado alma. São ações importantes no conto, pois saber que o espelho é tapado com um lençol reforça o caráter imperioso do marido; a personagem feminina contemplar-se como nunca antes, descobrindo “as curvas de seu corpo e seu busto ainda hasteando” (COUTO, 2009, p. 23), revela o seu amor próprio, descoberto apenas em função de acidente – o pano que do espelho tomba; e por fim, o cesto cair no mesmo momento em que ela, longe do marido hospitalizado, sugere uma possível libertação do indivíduo que ela aponta como o responsável por esgotar seu viver.

Os três acontecimentos foram citados, pois, a nosso ver, eles dão suporte para as próximas ações da personagem protagonista, que se estendem do décimo ao décimo terceiro parágrafo. Ao passo que o cesto cai-lhe da mão, o objeto responsável pela ligação entre ela e o marido ganha alma e a liberta, possibilitando, por um espaço de tempo – durante a preparação para a rotina de visitadora – que o espelho lhe devolva sua “antiquíssima vaidade de mulher”.

Assim, todas as passagens citadas corroboram a pseudo-sensação de liberdade daquela mulher, ganhando forças para retirar o vestido preto oferecido há vinte cinco anos pelo próprio marido e requebrar-se em imóvel dança em frente ao espelho. As palavras desprendem-se de si, fazendo com que almeje a morte do moribundo: “– Só peço um oxalá: que eu fique viúva o quanto antes!” (COUTO, 2009, p. 23). O que vai bem com seus olhos não são

brincos ou colares, mas o luto. Neste momento, para ela é a liberdade que combina consigo, que lhe devolve a vaidade à qual nunca pôde dar brilho: “- Estou ansiosa que você morra, marido, para estrear este vestido preto” (COUTO, 2009, p. 23).

Nos dois desejos proferidos pela personagem é possível identificar duas recorrências nos contos miacoutianos, que são: a presença da religiosidade – marcada nesse conto pela crença da personagem feminina em Oxalá - e a abordagem sobre a morte – marcada pelo desejo de estrear seu vestido preto e, posteriormente, pela morte do esposo.

A morte e a viuvez foram temas de uma pesquisa apresentada no âmbito de um debate sobre a situação das viúvas, organizado pela AMMCJ (Associação das Mulheres Moçambicanas de Carreira Jurídica). A autora do texto, Eulália Temba, publicou-o em novembro de 2004 no boletim *Outras Vozes*.

Em seu estudo, Temba observa que nas práticas tradicionais relativas à viuvez a morte é um fenômeno associado a implicações malignas que exige um tratamento especial para a pessoa diretamente atingida ou para a família inteira, tendo essa crença o fundamento de que

A morte produz uma situação de perigosa impureza que afecta a comunidade e que põe em estado negro a viúva e o viúvo. A/o viúva/o têm que ser purificados para evitar que o estado negro criado pela morte venha a provocar infortúnios na sua vida futura como, por exemplo, doença dos filhos, esterilidade da viúva depois de contrair novo casamento e instabilidade no novo lar (TEMBA, 2011, p. 2).

A investigação, segundo Temba, demonstra que na maior parte das vezes os rituais de purificação são utilizados como testes para legitimar a “culpabilidade” da mulher na morte do marido. A autora ressalta que a viuvez é “[...] mais pesada para a mulher do que para o homem, sendo muitas vezes a morte do marido associada a um feitiço feito pela mulher para o matar e ficar com os bens” (TEMBA, 2011, p. 2).

Assim, na perspectiva do estudo de Temba, mais uma vez fica patente o raciocínio de que as bruxas e as feiticeiras são mulheres, tendo que “[...] ser viúva para toda a vida, o modelo cultural patriarcal cria vários constrangimentos

com o intuito de evitar que a viúva volte a casar e tenha uma vida normal” (TEMBA, 2011, p. 2). O ponto de vista da pesquisadora colabora na interpretação do sentimento da personagem protagonista no desfecho do conto “O cesto”, pois ela não sente-se liberta da forma prevista, talvez pelo costume de ser subordinada aos mandos do marido, talvez pela condição de viúva e o significado disso na organização de sua sociedade.

Na sequência, o décimo terceiro e o décimo quarto parágrafos, além de confirmarem as notações sugeridas anteriormente, contemplam a esperança da moça pela liberdade, alimentada pelo sentimento de desejo de morte do marido e pelo culto do seu próprio eu. As atitudes são transformadas juntamente com o sentimento que nela floresce. E elas não se assemelham às do início do conto: “[...] lhe falarei, junto ao leito, mas ele não me escutará. Não será essa a diferença. Ele nunca mês escutou” (COUTO, 2009, p. 21); “Desde o mês passado que evito falar. Prefiro o silêncio, que condiz melhor com minha alma” (COUTO, 2009, p. 22).

Nesse intervalo de expectativas (§13 e §14), seu comportamento é outro: além de a protagonista ensaiar “pose e lágrima” para o dia do funeral do marido, sai de casa e bate a porta rumo ao hospital; hesita perante o cesto; durante o caminho, sente o aroma dos franjipanis; e pela primeira vez acredita ter céu sobre a sua casa. Nessa evolução psicológica da personagem a caminho do hospital, seu comportamento demonstra essa nova mulher que ela sente habitar em si. Diferente de viver “num rio sem fundo”, percebe-se viva por conseguir dar-se conta do que está ao seu redor - aromas e sensações ainda por ela não experimentados.

O décimo quinto parágrafo prepara-nos para o desfecho da história, relacionando a expressão “milesimamente mesmo enfermeiro” (COUTO, 2009, p. 24) com a expressão “pela milésima vez me preparo para ir visitar meu marido ao hospital” (COUTO, 2009, p. 21) do início do conto. Notamos que o contista, seguindo a sensação psicológica e dramática da personagem, conduz o desfecho da narrativa para o inesperado. Após a notícia do falecimento do marido, a personagem que tanto almejava que isso sucedesse, ainda mais após “[...] descobrir no espelho essa luz que, toda a vida, se sepultara nela”

(COUTO, 2009, p.24), sai do hospital à espera de ser tomada por aquela nova mulher que nela se anunciava, entretanto,

Ao contrário de um alívio, porém, me acontece o desabar do relâmpago sem chão onde tombar. Em lugar do queixo altivo, do passo estudado, eu me desalinho em pranto. Regresso a casa, passo desgrenhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, mais vivo que eu (COUTO, 2009, p. 24).

Ao contrário do alívio, é o desabar do relâmpago que marca a morte do sujeito repressor. A protagonista volta para casa, tapa com lençóis o espelho que a fizera sentir-se mulher. Mia Couto finda a história apresentando a condição patriarcal ainda vivida pelas mulheres, em especial, as moçambicanas. Citada por Eulália Temba (2011), essa condição coloca em xeque o caráter da mulher, fazendo com que, na maioria das vezes, a morte do marido seja na verdade um problema a ser enfrentado diante da sociedade moçambicana.

Temba em poucas palavras sintetiza o efeito de sentido do conto “O cesto” para nós. Para ela, infelizmente ser mulher em Moçambique, em algumas circunstâncias, ainda é ser subordinada, um objeto pertencente à figura masculina.

2.3 Nos “olhos dos mortos” ou dos vivos: a identidade subtraída da mulher

O cão se habitua a comer sobras. Como eu me habituei a restos de vida (Mia Couto em “Os olhos dos mortos”).

Assim como no conto “Meia culpa, meia própria culpa”, a personagem do conto “Os olhos dos mortos” encontra-se em uma relação de dependência com seu marido, uma dependência não apenas física, mas especialmente emocional:

Venâncio estava na violência como quem não sai do seu idioma. Eu estava no pranto como quem sustenta a sua própria raiz. Chorando sem direito a soluço; rindo sem acesso a gargalhada. O cão se habitua a comer sobras. Como eu me habituei a restos de vida (COUTO, 2009, p.70).

A personagem relata em seus desabafos a relação com seu marido Venâncio e com a própria vida, apostando na esperança para o seu sobreviver e descrevendo sem ilusão o seu próprio caminho. Descreve seu amor e desamor, sem pudor de julgamentos, assim como relatasse sua vida íntima a um diário ou como se estabelecesse um monólogo como uma amiga.

Um aspecto relevante nesse conto é o contato da personagem com a gravidez: ela engravida, aparentemente deseja a gravidez, como se por meio dela surgisse esperança e vida em meio ao caminho árido da relação “amorosa” vivida. Seu parceiro não se importa com o filho que há de vir (conforme a versão apresentada pela narradora) e, além disso, a maltrata por ela sentir-se feliz em gerar uma vida.

A personagem de “Os olhos dos mortos”, assumindo “fechar” os olhos de Venâncio, apresenta a lição que aprendeu:

Lição que aprendi: a Vida é tão cheia de luz, que olhar é demasiado e ver é pouco. É por isso que fecham os olhos aos mortos. E é o que faço ao meu marido. Lhe fecho os olhos, agora que o seu sangue se espalha, avermelhando os lençóis (COUTO, 2009, p. 72).

Por outro lado, a personagem Maria Metade, do conto “Meia culpa, meia própria culpa”, atribui a responsabilidade da morte de seu esposo à própria vida, dizendo ter tido a intenção de matá-lo, mas, na verdade, a vida já não estava mais nele:

Relatei o sucedido, tudo de minha autoria. Mas não confesso crime, senhor. Não. Afinal, não fui eu que lhe tirei vida. A vida, a bem dizer, já não estava nele. O que sucedeu, sim, foi ele tombar sobre o punhal, tropeçado em sua bebedeira (COUTO, 2009, p. 43).

Nesse sentido, no conto “Os olhos dos mortos” a protagonista, semelhantemente às mulheres dos demais contos, é aniquilada de todas as formas pelo marido. Ela vê na morte dele sua libertação. Ela julga, mesmo tendo o matado com um pedaço de vidro do estilhaçado retrato, que após

todos os desprazeres que ele lhe proporcionara, a vida já não a habitava e por isso ela não teria culpa pelo sucedido.

Situações corriqueiras e experiências vividas em Moçambique são narradas por Couto de forma a encantar o leitor. O estudioso Denilson Lopes (2009), em “Por uma estética da comunicação”², argumenta sobre a relação entre a experiência e a relação com a obra artística literária:

A experiência é o que resta quando as grandes ideias, os grandes não satisfazem mais, é brechas abertas em sistemas demasiado acabados, fechados ou que se tornam fechados, ortodoxias para crentes, cacoetes para epígonos. [...] A experiência é instável, impressão, rastro, vestígio, não é de um sujeito isolado, nem da linguagem sem sujeito, mas das coisas, da matéria, do encontro. A palavra solidária, compartilhada, mesmo quando só possa ser narrada com muita dificuldade (2009, p. 27).

Nesse sentido, a experiência traz não a verdade, mas uma história, verdade que é mediada por discursos sociais. Assim, “[...] a experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças” (LOPES, 2009, p. 26).

De acordo com Couto (2005), escrever só é possível devido ao lugar onde se encontra e pelas experiências vividas e trocadas. Para ele a condição do escritor se dá na troca entre culturas, como vimos anteriormente, o escritor deve viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas (p. 59).

Couto corrobora nossa perspectiva em relação à presença de suas experiências no texto de ficção, ressaltando a importância do experimento de outras identidades e a troca entre as culturas. De acordo com o historiador Eric Hobsbawm (2010), as identidades, na vida real, são “[...] tal como as peças de vestuário, podem ser substituíveis ou utilizáveis em combinação, não são únicas nem estão, por assim dizer, coladas ao corpo” (2010, p. 344-345).

Dessa forma, destacamos as três lições cruciais sobre a identidade apresentada por Kwame Anthony Appiah (1997). Em primeiro lugar, as identidades são complexas e múltiplas, “[...] brotam de uma história de respostas mutáveis às forças econômicas, políticas e culturais, quase sempre

² Capítulo que compõe o livro *Delicadeza: estética, experiência e paisagens*, de Denilson Lopes (2009).

em oposição a outras identidades”. Em segundo lugar, elas florescem “[...] a despeito de terem suas raízes em mitos e mentiras”. E por último, “que não há, por conseguinte, muito espaço para a razão na construção – contraste com estudo e administração – das identidades” (APPIAH, 1997, p. 248). Sendo assim, para o autor, tal qual como para Mia Couto, não há razão na construção das identidades, há razão, sim, no estudo delas; na atitude de silenciar sobre as mentiras e mitos, sendo “[...] importante que continuemos procurando dizer nossas verdades” (APPIAH, 1997, p. 248).

2.4 A despedideira: à espera do retorno

“A despedideira” nos faz lembrar de uma expressão: “Ele vai voltar... um dia, mas volta”. A personagem alimenta ao máximo o amor pelo marido, tanto que não cessa de esperá-lo após tê-la abandonado. O conto inicia-se com a personagem protagonista e também narradora, descrevendo como deseja que seu homem seja: “Há mulheres que querem que o seu homem seja o Sol. O meu quero-o nuvem” (COUTO, 2009, p. 51). Os dois primeiros parágrafos marcam a contradição entre os anseios da personagem feminina pelo homem “que seja em breves doses” (COUTO, 2009, p.51) e a história de amor com um alguém que, ao contrário, a deixa: “Há muito tempo, me casei, também eu. Dispensei uma vida com esse alguém. Até que ele foi. Quando me deixou, já não me deixou a mim. Que eu já era outra, habitada a ser ninguém” (COUTO, 2009, p. 51).

O nome do conto, “despedideira”, explica-se pela caracterização da personagem feminina que vive uma constante despedida por existir “[...] reflectida, ardível em paixão” (COUTO, 2009, p. 53), na ânsia de que seu esposo volte. O jogo que se faz entre a personagem e seu marido ora se afasta, ora se aproxima das outras personagens narradoras de nosso *corpus*. Afasta-se na medida em que a despedideira demonstra ternura ao se dirigir à figura de seu homem: “Dessa vez, com esse homem, na palavra eu me divinizei. Como perfume em que perdesse minha própria aparência” (COUTO,

2009, p. 52), e ao lembrar do seu primeiro encontro com ele: “Lembro desse encontro, dessa primogénita primeira vez. Como se aquele momento fosse, afinal, toda minha vida” (COUTO, 2009, p. 52). Aproxima-se das outras protagonistas por demonstrar a espera em ser desejada, aguardando o retorno de seu marido e articulando as palavras a convencer o leitor de que é válida a espera: “Às vezes, contudo, ainda me adoece uma saudade desse homem. Lembro o tempo em que me encantei, tudo era um princípio. Eu era nova, dezanovinha” (COUTO, 2009, p. 51).

Entre o terceiro e O quinto parágrafos, temos a narração do momento em que a personagem masculina e a feminina se conhecem. Na perspectiva romantizada da personagem, pouco sabemos em que circunstâncias eles se conhecem. A única informação que nos é concedida é que o primeiro encontro deles acontece no mesmo pátio onde ela continua aguardar seu retorno, numa tarde “[...] boa a gente existir” (COUTO, 2009, p.52).

Embora sofra a dor do amor partido, ela sente na despedida do homem amado sua presença. Sonha e almeja seu retorno para uma última despedida, pois retoma momentos descritos com paixão. A personagem principal, assim como as dos outros contos, apenas se enxerga em relação à presença da figura masculina:

Quando me deixou, já não me deixou a mim. Que eu já era outra, habilitada a ser ninguém. [...] Porque eu não sou por mim. Existo reflectida, ardível em paixão. Como a lua: o que brilho é por luz de outro. A luz desse amante, luz dançando na água. Mesmo que surja assim, agora, distante e fria. Cinza de um cigarro nunca fumado. (COUTO, 2009, p. 51-53).

Percebemos ironia na fala da personagem, marcada pela mescla do desejo do retorno de seu homem e o rancor por ele a ter abandonado. A ironia manifesta-se na medida em que a mulher sofre pela perda do homem amado e declara seu amor por quem a abandonou. O tempo passa, porém ela continua a esperar a luz de seu amante, para poder voltar a se enxergar, já que existe apenas refletida. Aguarda por essa luz, mesmo que distante e fria.

A “despedideira” carrega o sentimento de ser “habitada a ser ninguém” assim como as outras três personagens dos contos anteriores, vivendo com o que lhe resta - sonhar como uma nova despedida. Ela vive do passado, não

conseguindo dar um passo à frente. Em Couto, o sentimento nostálgico toca o leitor e, por vezes, sentimos compaixão da personagem que consigo mesma suplica a volta de seu amor. A “despedideira” é sonhadora, como Moçambique, que após a experiência da colonização e da guerra civil continua em busca de uma personalidade como nação.

Nos parágrafos seis, sete e oito, está a lembrança da “despedideira” sobre o momento em que seu esposo anuncia a partida. Desde o instante em que ela o conhece, percebe que “[...] algo nele aparentava distância” (COUTO, 2009, p. 52). Vale ressaltar a maneira como a personagem se compara ao cigarro por ele fumado, indicando a distância por ele imposta: “Ele gostava assim: a inteira cinza tombando intacta no chão. Pois eu tombei igualzinha àquela cinza. Desabei inteirinha sobre o corpo dele” (COUTO, 2009, p. 52). Na sequência, demonstra a semelhança entre ela e um objeto qualquer, como o cigarro, manuseado por ele: “Depois me desfiz em poeira, toda estrelada no chão. As mãos dele: o vento espalhando cinzas. Eu” (COUTO, 2009, p. 52).

A sensação de sentir-se desfeita como um cigarro que não foi tragado, mas consumido por si só e, após tombar intacto no chão, ser desfeita em poeira espalhada pelas mãos de seu homem, faz com que a personagem reforce a sua vulnerabilidade e a sua dependência diante do outro. No mesmo pátio onde acontece o encontro, ele anuncia que a paixão dele desbrilhara: “Nesse mesmo pátio que estreava meu coração tudo iria afinal, acabar. Porque ele anunciou tudo nesse poente. Sem mais nada, nem outra mulher havendo. A murchidão do que antes, florescia” (COUTO, 2009, p. 52).

O oitavo parágrafo é marcado por uma profunda poeticidade: o contista, por via da voz feminina, expressa uma concepção poética do tempo. Compara cada período do dia – manhã, tarde e noite – a um bicho, fazendo-nos perceber a presença do poeta brasileiro Manoel de Barros em seu processo criativo.

As semelhanças entre Mia Couto e Manoel de Barros estão na reconstrução do idioma, na abordagem de coisas simples do dia-a-dia, no trato e na (re)significação das palavras: misturam-se palavras, transformam-se substantivos em verbos, ampliam-se os significados das expressões a partir das experiências linguísticas de cada povo, o moçambicano em prosa, o brasileiro em versos. O tempo da “despedideira” é assim:

Diz-se que a tarde cai. Diz-se que a noite também cai. Mas eu encontro o contrário: a manhã é que cai. Por um cansaço de luz, um suicídio da sombra. Lhe explico. São três os bichos que o tempo tem: manhã, tarde e noite. A noite é quem tem asas. Mas são asas de avestruz. Porque a noite as usa fechadas, ao serviço de nada. A tarde é a felina criatura. Espreguiçando, mandriosa, inventadora de sombras. A manhã, essa, é um caracol, em adolescente espiral. Sobe pelos muros, desenrodilha-se vagarosa. E tomba, no desamparo do meio-dia (COUTO, 2009, p. 53).

A prosa poética de Mia Couto em vários estudos é relacionada a outros escritores brasileiros, especialmente a Guimarães Rosa, entre outros motivos, pelos neologismos, pela brincadeira com a língua portuguesa e pelo diálogo das narrativas de Couto com as de Rosa. Macêdo e Maquêa exemplificam essa relação entre as obras, citando a voz perceptível de “A terceira margem do rio” no conto “Nas águas do tempo”, contido no livro *Estórias abensonhadas* (1994) de Couto. O próprio escritor confirma a presença do brasileiro e afirma que seu contato com a obra de Rosa deu-se por via do escritor angolano Luandino Vieira.

Essa mesma voz rosiana, que pode ser escutada em “Nas águas do tempo”, escutamos em “A despedideira”, só que ao invés dessa semelhança ser obtida pela presença de motivos como a construção de canoa, a nosso ver, “A terceira margem do rio” e “A despedideira” dialogam no ponto em que ambas as personagens protagonistas e também narradoras passam a vida aguardando o retorno de alguém. No primeiro, o pai, após construir uma canoa, despediu-se da família e “[...] entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo” (ROSA, 2001, p. 80). Ele vai para o meio do rio e não volta, contudo o filho faz da espera pelo retorno do pai seu motivo de viver:

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei — na vagação, no rio no ermo — sem dar razão de seu feito (ROSA, 2001, p. 83-84).

A “despedideira”, por sua vez, aguarda a volta de seu esposo. A esperança de seu retorno é alimentada pelos “goles de lembrança” e por uma

eterna despedida, feita no mesmo pátio onde ela o conhecera e que também o viu partir:

Assim ele virá para renovar despedidas. Quando a lágrima escorrer no meu rosto eu a sorverei, como quem bebe o tempo. Essa água é, agora, meu único alimento. Meu último alento. [...] Por isso, refaço a despedida. Seja esse o modo de o meu amor se fazer eternamente nosso (COUTO, 2009, p. 53-54).

Embora sejam muitas as características entre o estilo literário dos autores, “[...] as diferenças que os singularizam habitam os delírios da leitura” (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 130) e por via de uma “solidariedade literária” compartilham o que há de comum entre as culturas moçambicana e brasileira, como se “[...] partissem da mesma matéria e da mesma plasticidade, mas que ao cabo de uma missão humanizadora significassem, perante suas civilizações, uma ordem e um espírito próprio e particular” (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 130).

Voltando ao conto de Mia Couto, no nono e no décimo parágrafos, a narradora enfatiza a sua dependência e seu sofrimento pela ausência do esposo. Enquanto o aguarda, recorre “aos goles de lembrança” (COUTO, 2009, p. 53): “Recordar tudo, de uma vez, me dá sofrimento. Por isso, vou lembrando aos poucos” (COUTO, 2009, p.53), assim como Maria Metade, que sonha aos poucos sob recomendação da mãe: “Sob vigilância da minha velha mãe eu cuidava de não sonhar tudo, nem depressa” (COUTO, 2009, p.42).

A “despedideira” afirma ser como a lua, existe refletida: “o que brilho é por luz de outro” (COUTO, 2009, p. 53). A contemplação de temas que envolvem a natureza e a importância dela na vida do ser humano é constantemente exaltada nas narrativas miacoutianas. Nesse conto temos: o sol, a lua, o ciclo das águas e dos ventos, o ar, a brisa, o rio e o tempo.

A inscrição da personagem no texto é quase sempre relacionada a elementos naturais que são fundamentais para a vida terrestre – lua, sol, nuvem, ciclo das águas e dos ventos, marés, ar, brisa, rio, água: “Há mulheres que querem que seu homem seja o sol. O meu quero-o nuvem” (COUTO, 2009, p. 51); “[...] Meu peito era um rio lavado, escoado no estuário do choro” (COUTO, 2009, p. 53); “Que minha alma é feita de água. Não posso me

debruçar tanto. Senão me entorno e ainda morro vazia, sem gota” (COUTO, 2009, p. 53).

De acordo com Macêdo e Maquêa, a escrita fortemente ligada à terra nas obras de Mia Couto colaboram na inscrição do cenário de seu país de forma universal e ao mesmo tempo particular, presos ao solo moçambicano. As pesquisadoras explicam que

Com uma escrita ligada fortemente à terra, as obras de Mia Couto auxiliaram a inscrever no cenário do macrosistema das literaturas de língua portuguesa, os territórios das savanas e florestas do Moçambique interior, como paragens singulares de seu país, em um duplo movimento de regionalização e universalização, na medida em que, aspirando à universalidade, seus textos, ao mesmo tempo, prendem-se fortemente ao solo moçambicano (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 40).

Dessa forma, as terras de Moçambique são poetizadas em seus textos: “[...] a geografia e a história comparecem significativamente integradas nos espaço literário”, fazendo com que rios, espaços, animais ou plantas, pela palavra, marquem “[...] utopias verdes de esperança em um mundo ‘à revelia’ em que predominam a guerra e os desmandos” (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 40).

A universalidade do enredo das obras de Couto faz com que o contato do leitor com elas seja marcado pela identificação. A personagem faz de sua vida uma eterna espera, sendo o décimo primeiro e décimo segundo parágrafos marcados pela esperança do retorno de seu marido: “Assim, ele virá para renovar despedidas” (COUTO, 2009, p.53). Ao refazer a despedida, a esperança em concretizar o amor é alimentada em si, um amor correspondido: “Por isso, refaço a despedida. Seja esse o modo de o meu amor se fazer eternamente nosso” (COUTO, 2009, p.54).

Nessa perspectiva, a “despedideira” pode ser tantas outras mulheres como pode ser Moçambique. Mia Couto (2005) pontua que não há sentido em viver de passado e atribuir culpa a terceiros – assim como a personagem faz. A atitude que ela não toma para sair dessa condição é o que ele incansavelmente discute em seus textos de opinião sobre a África – atribuir culpas aos outros

enquanto poucas atitudes são tomadas para a mudança do cenário atual moçambicano. De acordo com Couto,

Fomos ensinados a atribuir culpas aos outros, a encontrar a explicação das adversidades em inimigos exteriores. Os culpados são os outros, os do Sul, os do Norte, os brancos, os pretos, os cristãos, os mulçumanos. Embarcamos facilmente num discurso que atira pedras aos outros e promete a purificação do mundo. Extirpando os outros que são diferentes de nós (2005, p. 95).

A leitura de Couto não nos lembra só de um passado, porém nos impulsiona para um futuro, para um “depois de tudo isso”. Os arquivos construídos e desconstruídos por ele vão além de uma leitura simplista teórica do estabelecimento de uma nacionalidade. O autor considera a desconstrução como a própria construção de suas personagens. Jacques Derrida afirma que a questão do arquivo não é uma questão do passado:

Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos já sobre o tema do *passado*, um *conceito arquivável de arquivo*. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca (2001, p. 50-51).

Para Derrida, o arquivo trata da própria questão do futuro, assim como, para Couto, nosso olhar deve estar lançado adiante. A memória é uma das características pontuais nos contos de Mia Couto, sendo explorada ao máximo tanto na esteira do presente como do passado e também do futuro.

Para reiterar o arquivo enquanto desarquivamento e recriação da memória cultural de Moçambique na escrita de Couto, valemo-nos da assertiva de Macêdo e Maquêa de que sua literatura não seria o resgate do passado, nem o lamento de suas soluções: “[...] o passado seria um motivo que faria da memória de Moçambique uma edificação poética, que não distanciada da guerra e da destruição, pode propor o seu reverso” (2007, p. 51). Assim, a partir da construção literária e intelectual, o país pode se soltar das amarras do passado e avançar no presente, retomando seus vestígios como motivação para a construção literária.

Assim como se fotografasse cenas do cotidiano de seu país e as recriasse para compartilhá-las com o leitor, Couto faz escolhas e as narra com muita naturalidade. Julio Cortázar, ao escrever sobre os contos de sua autoria, em *Valise de cronópio*, faz uma comparação paralela do romance e do conto com o cinema e a fotografia. E mais, discorre que o fotógrafo e o contista “[...] sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*” (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

Os contos de Couto, assim como propõe o escritor argentino, valem por si e são “[...] capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto” (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152).

Cortázar trata no mesmo texto do tempo e frisa que o conto não o tem enquanto aliado. Sendo assim, o contista não pode proceder cumulativamente e o seu único recurso é trabalhar em profundidade. Para tanto, o efeito do conto é mais ligeiro se comparado ao do romance: “[...] o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). O tempo e o espaço devem então estar condensados e o que define a qualidade de um conto é a tensão que ele manifesta desde as primeiras palavras, desde as primeiras cenas.

O que faz de um conto bom ou ruim está não somente no seu tema, mas na relação entre a sua significação, a intensidade e a tensão. Assim, o que está em jogo é como o tema em um conto recebe o tratamento literário e qual é a técnica utilizada para desenvolvê-lo. Nesse percurso, Cortázar justifica o motivo pelo qual contos de tema semelhantes diferem-se entre bons e ruins, assim como alguns se perpetuam e outros não passam de “tinta sobre o papel”.

Outro caráter que qualifica um conto como sendo bom apontado por Cortázar vale-se da prerrogativa de que esse, independente do tema, constroi um sistema de relações. Um bom tema “[...] é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência” (CORTÁZAR, 2006, p. 154).

Couto tem se mostrado em suas produções literárias um “astrônomo de palavras”, tratando de temas corriqueiros de forma a atrair conexões e provocando a sensação no leitor de já ter feito outras leituras sobre o mesmo tema, mas nunca daquela forma como por ele foi tratado.

A explicação tecida por Cortázar esclarece o encantamento que as narrativas de Couto proporcionam e vai ao encontro da fala do escritor moçambicano quando afirma só escrever dessa forma, pois nasceu, cresceu e ainda vive em Moçambique. O autor funde o comprometimento com a realidade nacional e mundial e é seguro do seu ofício enquanto escritor.

2.5 Entre conto e conta, entre “pano e pranto”

O conto “A saia almorrotada” engloba quase que por inteiro todos os aspectos contidos nos contos anteriores. Narra o percurso de opressão de uma mulher, anônima, e os mecanismos utilizados por ela em sua tentativa de libertação. Em primeira pessoa, o texto atua como um testemunho da condição feminina, marginal e discriminada, assinalando a exclusão da personagem em relação ao seu grupo social. Para tanto, o anonimato da personagem protagonista caracteriza, assim como nos outros casos, o descaso e a falta de importância que ela representa em relação às pessoas que a cercam. A única denominação que lhe dão é de “miúda”. A condição de pobreza e miséria é uma das constantes do texto:

- Filha, venha sentar.

Não diziam “comer” que era palavra dispendiosa. Diziam “sentar”. E apontavam uma estreiteza entre cotovelos em redor da mesa. Os braços se atropelavam, disputando as magras migalhas. Em casa de pobre ser o último é ser nenhum. Assim eu não me servia. Meu coração já me tinha expulso de mim. Estava desalojada das vontades. E esperava ser a última, arriscando nada mais sobrar. Mas havia essa voz que sobrepunha minha existência:

- Deixem um pouco para a miúda (COUTO, 2009, p. 30-31).

Se entendermos o conto na perspectiva de Piglia, na qual “todo conto conta duas histórias”, leremos “Saia almarrotada” como a alegoria da recriação da história de Moçambique e sua condição de colônia portuguesa até 1975. A submissão às personagens masculinas (tio, pai, avô, marido, etc.) marca a situação do país antes da guerra colonial. E, por conseguinte, a dúvida, a dispersão, a pobreza, a miséria, entre outros problemas sociais, como o resultado do colonialismo devastador.

Na maioria dos casos, as personagens femininas encontram-se enclausuradas a uma personagem masculina numa relação de amor / ódio, dominação / dependência, sofrimento / esperança, vida / morte. Embora elas se libertem de alguma forma em certo ponto de suas vidas, seja por meio da morte, ou do abandono, ainda assim não encontram a felicidade almejada.

Sentem-se impotentes, como a personagem de “O cesto”, que volta para casa e recobre o espelho, ou negadas, como Maria Metade, que na prisão clama por ser condenada por completo e ter ao menos uma vez algo inteiro em sua vida. Também habituadas a restos de vida, como a personagem de “Os olhos dos mortos”, que, distraída, sua mão recolhe um vidro e mata seu amor Venâncio, deita ao seu lado e vê o sangue avermelhando os lençóis. Sentem-se abandonadas como em “A despedideira”, que fica à mercê da volta do marido que a deixou, valendo-se apenas de constantemente refazer a tal despedida como se fosse o modo de fazer o amor eterno. Ou então, esquecida pelo mundo, casta e guardada, nascida para “cozinha, pano e pranto” como a personagem de “A saia almarrotada”.

As personagens femininas dos cinco contos tratados neste trabalho narram suas trajetórias, a fim de convencerem seus leitores de seus sofreres: injustiça, desamor, abandono, miséria, etc. Nossa análise nos conduziu à

atribuição de um estado de vulnerabilidade a todas as personagens, a ponto de elas não serem capazes de estabelecer certezas e limites para si mesmas.

Em outro contexto, Macêdo e Maquêa discorrem que na literatura de Mia Couto “[...] não há luta do bem contra o mal, uma vez que o que está no horizonte de sua arte é uma profunda compreensão sobre os limites e as possibilidades do seu país, sem lamentos” (2007, p. 57). Sendo assim, para as autoras nos textos literários do escritor moçambicano o bem e o mal não ocupam polos opostos; eles estão em toda parte.

Suas personagens engendram fraquezas e determinações, sensibilidades e fraquezas mediante uma história interrompida. E no recorte do descontínuo e de fugidias temporalidades que tais forças se espreitam (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 57-58).

Os limites são estreitos, entretanto, as personagens convidam-nos a percorrer caminhos, sonhar e adentrar em seus mundos. Desarquivamos histórias, partes das culturas moçambicanas e sua pluralidade ao ler e reler Couto, recriando nossas próprias histórias e vivendo em outros mundos. As realidades ficcionais são apresentadas a partir da criação dessas personagens e ao mesmo tempo em que Couto descortina Moçambique para seus leitores, com o auxílio de sua prosa poética, quebra estereótipos cristalizados em relação ao seu país.

Tais considerações não visam informar sobre as obras de Couto enquanto caráter prático, contudo evidenciar o leque de interpretações e de leituras que elas possibilitam. Macêdo e Maquêa salientam que sua escrita desmistifica a realidade moçambicana ao mesmo tempo em que interagimos poeticamente com ela. Para elas, o compromisso da literatura miacoutiana é com transformação da vida contemporânea.

O que está no horizonte dessa literatura é a sua forma de perceber a realidade sem máscaras, mas de encará-la com poesia, com esperança e vigor. Mesmo no desespero, as personagens se entregam aos fiapos de humanismo que lhes restam. E o comprometimento da literatura feita por Mia Couto é com possibilidades criativas e reais de transformar a vida contemporânea, que tem sido tão banalizada pelos governos autoritários e suas políticas, e, sobretudo comprometido com as verdades humanas universais que só a literatura pode expressar (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 72-73).

O excerto do estudo de Macêdo e Maquêa engloba em grande parte as ideias propostas neste trabalho em relação à literatura de Mia Couto e, mais especificamente, aos contos em questão. A pesquisa de ambas nos proporciona base para futuras reflexões, como: o compromisso do escritor com a obra literária, a percepção da realidade de forma poética e o compromisso com a construção de uma postura política e contemporânea por meio da literatura.

2.6 Sem choro nem vela

Na história das mulheres africanas, a literatura delineia a opressão histórica que sofreram e suas respostas aos ataques maliciosamente agressivos contra sua mente, seu corpo e seu espírito (BANKOLE, 2009, p. 256).

A opressão e o sofrimento das personagens femininas são características preponderantes em todos os cinco contos de nosso corpo de estudo. Paulatinamente, as narrativas demonstram-nos que são universais, podendo ser lidas e apreciadas em qualquer parte do mundo e, paralelamente, têm suas raízes fixadas em solo moçambicano, por retratar o contexto do país de forma poética.

As cinco personagens narradoras e protagonistas utilizam a língua do colonizador para descortinar suas angústias. Entretanto, valem-se de uma linguagem despreocupada de formalidades, voltada à oralidade - recurso utilizado entre as culturas africanas na contação de histórias e na transmissão de conhecimento -, fazendo do leitor peça fundamental no jogo da narrativa literária. As metáforas e a desconstrução de expressões populares e frases prontas contribuem para que o leitor teça uma relação de proximidade com o texto, sendo possível adentrar com intimidade no mundo ficcional de Couto e mesmo fazer as vezes das personagens.

Após a análise dos cinco contos, preparamos um quadro comparativo com algumas características, a partir do qual notamos com maior nitidez os pontos que entre eles confluem e divergem.

Quadro 1 – Confluências e divergências de características nos contos de Mia Couto

	“Maia culpa meia própria culpa”	“O cesto”	“Os olhos dos mortos”	“A despedideira”	“A saia almarrotada”
1. Narradora	Personagem protagonista	Personagem protagonista	Personagem protagonista	Personagem protagonista	Personagem protagonista
2. Nome das personagens	Protagonista: Maria Metade Masculina: Seis.	Protagonista: não tem Masculina: não tem.	Protagonista: não tem Masculina: Venâncio	Protagonista: não tem Masculina: não tem.	Protagonista: não tem Masculinas: não tem.
3. Personagens masculinas	Marido. 8§: “[...] Deus me trata como meu marido: um nunca me olha, o Outro nunca me vê” (p. 40).	Marido adoecido. 7§: “- Você, marido, enquanto vivo me impediu de viver[...]” (p. 22).	Marido. 4§: “Durante anos, porém, os passos do meu marido ecoaram como a mais sombria ameaça” (p.70).	Marido que a abandona. 3§: “Dispensei uma vida com esse alguém. Até que ele foi” (p. 51).	Pai e tio. 3§: “[...] Eles me quiseram casta e guardada. Para tratar deles segundo a inclinação de suas idades” (p.30).
4. Tempo predominante	Presente	Presente	Presente	Presente	Presente
5. Espaços	Prisão	Casa e hospital	Casa e hospital	Pátio	Casa
6. Filhos	Engravidada, mas perde o bebê. 5§: “Engravidei certa vez, mas foi semiprenhez. Desconcebi, em meio tempo, meio sonho, meia esperança” (p. 40).	Não há relato.	Pensa estar grávida e perder o bebê após ser agredida pelo marido Venâncio. 9§: “Mais uma vez era falsa esperança. Esse vazio de mim, [...], o não poder dar descendência a Venâncio, isso dóia mais que perder um filho” (p. 71).	Não há relato.	Não há relato.
7. Presença da personagem masculina	Seis: marido que a trata com indiferença. A	Marido moribundo. Impede a personagem	Marido violento. Agride com socos e chutes a personagem	Marido que abandona a esposa.	Pai e tio autoritários. Quiseram-lhe casta e guardada.

	personagem Maria Metade é acusada de matá-lo.	feminina de viver	feminina. Ela o mata com um estilhaço de vidro do retrato da sala enquanto ele dorme.		
8. Auto-imagem da personagem feminina protagonista	“O que eu era: um gasto, um extravio de coisa nenhuma” (5§).	“Onde eu vivo não é na sobra. É por detrás do sol, onde toda luz há mto se pôs” (3§)	“Minha alegria, assim tanta, só pode ser errada” (1§).	“Habitada a ser ninguém” (3§)	“Nasci para cozinha, pano e pranto. Ensinaram-me tanta vergonha em sentir prazer, que acabei sentindo prazer em ter vergonha” (1§).
9. Elementos relevantes	Cine Olympia, punhal.	Cesto, espelho, vestido preto.	Fotografia emoldurada.	Cigarro, água.	Saia de rodar, barco do Tio Jonjão, mesa, sofá, fogo.
10. Neologismos	Semimacho, semiprenhez, alegriazita	Milesimamente	Crianceiras	Dezanovinha, insubstanciada, desbrilhara, ardível, mandriosa, inventadora	Maravilhações, amarfanhosa, almarrotada, piri-pirilampejava m
11. Expressões	“Casa natal” (p. 41), “desembrulho sem prenda” (p. 41), “onde era terra sem gente ficou gente sem terra” (p. 41-42).	“Tanta vez já fui em visita hospitalar, que eu mesma adoeci” (p. 21); “O luto vai bem com meus olhos escuros” (p. 23).	“O cão se habitua a comer sobras. Como eu me habituei a comer restos de vida” (p. 70).	“Era uma tarde boa para a gente existir. O mundo cheirava a casa” (p. 52).	“As outras moças, das vizinhanças, comiam para não ter fome. Eu comi a própria fome” (p. 30).
12. Marcas de religiosidade	“[...] eu minto até a Deus. [...] Afinal, Deus me trata como meu marido: um nunca me olha, o Outro nunca me vê” (p. 40).	“Só peço um oxalá: que eu fique viúva o quanto antes” (p. 23).	“Desculpe-me Cristo [...]” (p. 69); “Se errei, foi Deus que pecou em mim” (p. 72).	“Para que ele seja a minha voz quando Deus me pedir contas” (p. 51).	“Chega-me ainda a voz de meu velho pai como se ele estivesse vivo. Era essa voz que fazia Deus existir” (p. 31).
13. Passagem do conto que marca o desfecho da	“Não o matei. E disso tenho pena. Porque esse	Na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis,	“E é o que faço ao meu marido. Lhe fecho os olhos, agora que o sangue	“Ambiciono, sim, ser o múltiplo de nada. Ninguém	Atravesso o quintal em direção à fogueira. Algum

história	assassinato me faria sentir inteira. Por agora, prossigo metade, meia culpada, meia desculpada” (p. 43).	enquanto vou decependo às tiras o vestido escuro” (p. 24).	se espalha avermelhando os lençóis” (p. 72).	no plural. Ninguéns” (p. 54).	homem me visse, a lágrima tombando com o vestido sobre as chamas: meu coração depois de tudo, ainda teimava? (p. 32).
-----------------	--	--	--	-------------------------------	---

Mia Couto afirma em uma entrevista concedida ao programa português *Entre Nós* que talvez ele seja daqueles escritores que está escrevendo sempre o mesmo livro, mas eles são sempre versões diferentes por terem individualidade, por funcionarem por si. No fundo, também sentimos que as histórias entrelaçadas, que estão no interdito e nas lacunas, são as mesmas - o cigarro não tragado (“A despedideira”), o baile que nunca houve (“A saia almarrotada”), voltar ao cinema onde nunca se assistiu a um filme (“Meia culpa, meia própria culpa”) – porém a cada leitura são renovadas as interpretações. Vejamos em que medida os contos se aproximam e se assemelham, quais os pontos marcantes e comuns entre eles.

De acordo com o quadro comparativo, faremos uma abordagem geral dos cinco contos analisados. Em primeiro lugar, destacamos que as narrativas são embaladas pelas vozes das personagens femininas. Suas próprias histórias de vida são contadas em primeira pessoa, sendo elas vítimas do contexto político, sociocultural e histórico no qual estão inseridas, lamentando os seus (des)viveres.

Consideramos a inominação das personagens parte fundamental para a interpretação da prosa poética de Mia Couto: ela funciona como um elemento textual que contribui para a significação da obra. Nomear pessoas ou objetos é algo importante na literatura ou no mundo real, pois o nome é a primeira atitude social com relação ao indivíduo e “[...] é a partir do nome que a pessoa passa a existir [...] A cidadania será exercida sob um nome e um grupo social, e o cidadão será parte do mundo nomeado” (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 113). Para tanto, na literatura a nomeação é importante também, pois, assim como

na vida, a partir dela se torna possível a construção da história das personagens.

No caso dos contos de Mia Couto, em grande parte, as personagens não são nomeadas e, nos casos em que o são, por contradição aos costumes de dar nomes que representem desejos prósperos e qualidades positivas, a nomeação é feita em negativo, pela condição de marginalidade em que elas comumente se encontram. É caso, entre os contos desta dissertação, do nome “Maria Metade” e de seu marido “Seis”, do conto “Meia culpa, meia própria culpa”: “Nunca passei de meios caminhos, meios desejos, meia saudade. Daí o meu nome: Maria Metade [...] A meu esposo chamavam de Seis. Desde nascença ele nunca ascendeu a pessoa. Em vez de nome lhe puseram um número” (COUTO, 2009, p.39).

De acordo com Macêdo e Maquêa, o nome é relacionado na maioria das vezes à natureza das personagens. Sendo assim, “[...] a negação do nome é uma maneira de nomear, de referir a personagem o seu caráter, ou a falta de caráter” (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 114), como é o caso do nome Seis, atribuído pela falta de caráter da personagem masculina: “O algarismo dizia toda a sua vida: despegava às seis, retornava às seis. Seis irmãos, todos falecidos. Seis empregos, todos perdidos. E acrescento um segredo: seis amantes, todas actuais” (COUTO, 2009, p. 39). E o nome Maria Metade pelo caráter: “Nunca quis. Nem muito, nem parte. Nunca fui eu, nem dona, nem senhora. Sempre fiquei entre o meio e a metade” (COUTO, 2009, p. 39).

Podemos citar outros contos do mesmo livro, *O fio das missangas*, no qual o nome das personagens retoma a sua personalidade: “O mendigo Sexta-Feira jogando no mundial”, “Mana Celulina, a esferográfica” e “Maria Pedra no cruzar dos caminhos”, por exemplo. A brincadeira com o nome das personagens relaciona-se com o enredo e, como vimos, o título introduz a trama a ser narrada e o jogo com a linguagem em seus múltiplos significados. Eis alguns títulos de narrativas de *Contos do nascer da terra*, publicado em 1998: “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” – o nome remete à personalidade e ao destino da personagem; “A viagem da cozinheira lagrimosa” – o protagonista é Antunes Correia e Correia, um nome redundante e contraposto à sua representação no conto; “Lágrima para os irmãos

siameses” – os protagonistas são os irmãos siameses, Osório e Irrisório, nomes ligados às personalidades das personagens.

Observando o quadro, no tópico quinto, percebemos que as histórias se passam em ambientes domésticos, com exceção de “Os olhos dos mortos”, que embora tenha cenas do lar, elas apareçam nas recordações da personagem aprisionada, sendo narrado dentro de uma prisão. O cenário doméstico aproxima o leitor da ficção, promovendo uma interação entre os dois, já que é no ceio do lar onde construímos parte das relações que carregamos para o resto da vida. A casa representa a personalidade de quem a habita.

No tópico sexto, temos a relação das personagens com a formação da família. Embora duas das cinco apresentem vontade de ser mãe, não obtêm êxito – uma “desconcebe” em meio tempo e a outra tem, mais uma vez, falsas esperanças. Nos dois casos, as personagens femininas são marcadas pelo descaso dos maridos.

Os tópicos sétimo e oitavo se complementam, pois a auto-imagem das personagens femininas é obtida a partir da presença autoritária masculina. Os elementos relevantes, apresentados no nono tópico, metaforicamente representam passagens da narrativa e da personalidade dos protagonistas.

O aspecto dez caracteriza o labor com a linguagem, por via dos neologismos, que marca a presença da oralidade, quebrando com a formalidade da língua advinda do colonizador e estabelecendo a inversão e/ou a contradição nas expressões. Trazemos alguns exemplos relevantes:

- “O cesto”: “Tanta vez já fui em visita hospitalar, que eu mesma adoeci” (COUTO, 2009, p. 21), em oposição a sarar, melhorar curar.
- “A saia almarrotada”: “As outras moças, das vizinhanças, comiam para não ter fome. Eu comi a própria fome” (COUTO, 2009, p. 30), com ênfase à miséria e às condições subumanas de existência.
- “Meia culpa meia própria culpa”: “Onde era terra sem gente ficou gente sem terra” (COUTO, 2009, p. 41 - 42), uma referência à

cidade que sofre com o crescimento populacional e a falta infraestrutura básica, pelo descaso das autoridades públicas.

- “A despedideira”: “O mundo cheirava a casa” (COUTO, 2009, p. 52), uma referência poética ao aconchego e à importância do lar.
- “Os olhos dos mortos”: “O cão se habitua a comer sobras. Como eu me habituei a comer restos de vida” (COUTO, 2009, p.70): além de comparar-se ao cão, a personagem demonstra viver sem escolha, com as sobras, com que lhe é imposto.

No décimo segundo aspecto, temos a presença das marcas religiosa que por vezes simboliza a descrença. Deus não aparece relacionado à prosperidade, nem é em função dele que a história ganha o sopro de vida e esperança na vida das personagens femininas. Se voltarmos aos exemplos do quadro, é possível perceber que, de acordo com o discurso das personagens, Deus aparenta estar em dívida com elas.

Finalmente, destacamos o desfecho das narrativas: ao contrário do “foram felizes para sempre” ou do enredo que começa com a infelicidade das protagonistas e caminha para o seu sucesso, os cinco contos aproximam-se do realismo, na medida em que narram e finalizam a narrativa, tecendo algo semelhante à realidade empírica do ser humano marginalizado. Os enredos iniciam-se com a dor e com o sofrimento pela condição feminina das personagens, marginalizadas, oprimidas e subjugadas, terminando na mesma condição, com a diferença das moças que por via dos sonhos demonstram uma tentativa de libertação.

“Sem choro nem vela”, as personagens de três dos cinco contos almejam a morte de seus maridos como instância para a libertação e o resgate da vontade de viver. As personagens persuadem os leitores de tal forma a fazer-nos acreditar que não possuem (mesmo quando sim) a menor culpa do ocorrido. Maria Metade, do conto “Meia culpa, meia própria culpa”, clama por ser condenada pela morte do esposo, segundo ela, para ser digna de ter algo inteiro, pelo menos uma vez na vida: “Por isso lhe peço, doutor escritor. Me ajude numa mentira que me dê autoria da culpa. Uma inteira culpa, uma inteira razão de ser condenada” (COUTO, 2009, p. 43).

Em “Os olhos dos mortos”, a personagem apresenta-se como a autora da morte de seu marido, porém a forma como narra e articula os fatos faz com que a vejamos como a vítima da história. O ocorrido quase sempre é sem querer: segundo os relatos da personagem, aconteceu por distração:

Quando entro em casa, os estilhaços do retrato rebrilham no chão da sala. O fotografado olhar de Venâncio pousa sobre mim, assegurando os seus direitos de proprietário. Distraída, a minha mão recolhe um vidro. Na cama de casal, meu marido está enroscado, em fundo sono. Deito-me a seu lado e revejo a minha vida. Se erre, foi Deus que pecou em mim. Eu semeiei, sim, mas para decepar. Se recolhi os grãos, foi para os deitar no moinho. Há quem chame isto de amor. Eu chamo a cruel dança do tempo. Nessa dança, quem bate o tambor é a mão da morte (COUTO, 2009, p. 72).

A “distração” da personagem marca a ironia presente em seu discurso, pois o sofrimento, em seu entendimento, justifica o assassinato de seu marido. Embora confesse sua culpa, atribui responsabilidade aos sofreres ao lado de um homem que nunca lhe deu valor. Sem saída, o leitor a absolve e dá credibilidade ao discurso da personagem narradora.

Em “O cesto”, a moça chega a planejar como seria sua vida, sua postura e suas atitudes após a morte de quem a reprimia, contudo quando chega o momento, aquilo/aquele que a censurou por toda vida é mais forte: “Ao contrário de um alívio, porém, me acontece o desabar do relâmpago sem chão onde tombar (COUTO, 2009, p. 24).

Interpretamos, portanto, as personagens-narradoras como uma alegoria de Moçambique: assim como Moçambique, vimos que as personagens protagonistas são oprimidas, silenciadas e quase levadas a não-existência, contudo, no fundo ainda alimentam uma esperança de retorno a um passado nem sempre ocorrido e buscam a redenção pelo sonho. Tanto as mulheres quanto a pátria moçambicana mesmo após a libertação de seus opressores, não conseguem se desvencilhar de sua presença.

A personagem de “O cesto” que desnuda o espelho por um instante e olha-se depois de muitos anos, conseguindo enxergar-se sem a sombra do marido ao seu redor, diferentemente do que imaginava, não se liberta ao receber a notícia da morte do esposo. Ao contrário, volta para casa, recoloca

tudo em seus devidos lugares, “corrige” o espelho, tapando-o com lençóis, e preocupa-se em lembrar-se de não mais preparar o cesto.

Embora seu sonho houvesse se realizado na forma pragmática, isso não a satisfaz. Vale lembrar que a única referência do viver era ao lado de seu marido: “Só tenho um caminho: a rua do hospital. Vivo só para um tempo: a visita. Minha única ocupação é o quotidiano cesto onde embalo os presentes para o meu adoecido esposo” (COUTO, 2009, p. 22). E quando a morte do adoecido é anunciada, o clímax da história acontece: ao contrário do alívio, “[...] acontece o desabar do relâmpago sem chão onde tombar” (COUTO, 2009, p. 23).

Os paradoxos da vida são apresentados de forma sutil, mas ao mesmo tempo intensos nos contos de Couto. Seus desarquivamentos instigam as lembranças das culturas e dos comportamentos sociais humanos. Ocorrem-nos sensações de que “eu já passei por isso” ou “eu já vi ou vivenciei isso”. Essa auto-identificação nos leva a perceber o quanto os limites entre o global e o local são estreitos, pois ao mesmo tempo em que identificamos o olhar do autor voltado para as realidades moçambicanas, o compreendemos também como universal, pois qualquer pessoa, de qualquer canto do mundo tem a possibilidade de ler seus livros e, mesmo desconhecendo o contexto africano, pode desfrutar de sua poeticidade e identificar-se nas narrativas.

A personagem do conto “A despedideira” é a que mais se distancia das três outras, de “O cesto”; “Meia culpa meia, própria culpa” e “Os olhos dos mortos”: todas nutrem o desejo, por serem desejadas, assim como a despedideira, entretanto, esta última mesmo diante do sentimento de frustração e da dor pelo abandono anseia pelo retorno e não pela morte do amado.

Assim, ele virá para renovar despedidas. Quando a lágrima escorrer no meu rosto eu a sorverei, como quem bebe o tempo. Essa água é, agora, meu único alimento. Meu último alento. Já não tenho mais desse amor que a sua própria conclusão. Como quem tem um corpo apenas pela ferida de o perder. Por isso, refaço a despedida. Seja esse o modo de meu amor se fazer eternamente nosso (COUTO, 2009, p. 53-54).

Mesmo com a dor da perda, é possível identificar um discurso romantizado, no qual há, mesmo diante da impossibilidade, o desejo de retorno

do homem amado, o que a distancia das demais personagens. Sendo assim, consideramos que Couto ilustra a perspectiva histórica pluralista proposta por Lopes (1994), criando personagens que não podem ser resumidos de maneira simplista, já que o continente africano é “um mosaico de diferenças” (COUTO, 2005, p. 19).

CAPÍTULO 3

ÁFRICA: “UM MOSAICO DE DIFERENÇAS”³

Regresso a casa, passo desgrenhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, mais vivo que eu.

Na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decepando às tiras o vestido escuro. Amanhã, tenho que me lembrar para não preparar o cesto da visita (Mia Couto em “O cesto”).

A personagem feminina do conto “O cesto”, de Mia Couto, volta para casa depois de receber a notícia do falecimento do marido, não da forma que por tempos almejava e antes ensaiara: “queixo altivo, passo estudado”. Ao contrário: “ela desalinha-se em pranto” (COUTO, 2009, p. 24). A epígrafe deste capítulo compõe o último parágrafo do conto, retomando o início da história da própria personagem e, simultaneamente, de nossa perspectiva, referindo-se à história da Guerra de Libertação de Moçambique e à Diáspora africana.

Couto traça um cenário tenso. Poderíamos pensar em um contexto diaspórico no qual a personagem está inserida. Ela sobrevive nesse contexto por habitar um mundo que ela sente não ser o dela, vivendo conforme as ordens e os costumes de seu marido. A epígrafe ilustra um momento fúnebre: alguém/algo morreu: o marido ou sua esperança? Pois, enquanto ele era vivo, ela alimentava o desejo de retorno ao seu próprio eu.

Na saída para sua rotina de visita hospitalar ao “seu homem”, a personagem passa pelo corredor e nota que o pano que cobria o espelho havia tombado. Sem querer, ela se vê refletida. Recua e contempla-se como nunca antes o fizera, descobrindo as curvas de seu corpo. Beija-se como uma antiga amante de si. Afastada dela mesma, no mundo que o marido lhe impôs, passa a vida a desejar sua morte para ter sua liberdade, sua identidade e sua beleza.

Uma força aproxima-a do armário e, ao retirar o vestido preto que seu marido lhe oferecera há vinte cinco anos, vai até o espelho e cobre-se,

³ Conferir COUTO, 2005, p. 19.

requebrando-se em “imóvel dança”. Almeja a viuvez para “estrear seu vestido preto”, estreirar sua vida sem a intervenção das vontades do homem que a impediu de viver:

As palavras desprendem-se de mim, claras e nítidas:
- Só peço um oxalá; que eu fique viúva o quanto antes!
O pedido me surpreende, como se fosse outra que falasse. Poderia eu proferir tão terrível desejo? E, de novo, a minha voz afirma, certa:
- Estou ansiosa que você morra, marido, para estreirar este vestido preto (COUTO, 2009, p. 23).

Sai do hospital após o anúncio do falecimento do marido “à espera de ser tomada por essa nova mulher” que nela se anunciava. Ao contrário do alívio, a personagem regressa à casa com

[...] passo desganhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. [...] Na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decepando às tiras o vestido escuro. Amanhã tenho que me lembrar para não preparar o cesto da visita (COUTO, 2009, p. 24).

A personagem decepa - mutila, amputa, abate – o vestido escuro. o excerto acima vai ao encontro do que Stuart Hall discorre sobre o sentimento de muitos indivíduos que viveram em situação de diáspora e, ao retornarem para “casa”, têm a sensação de deslocamento. Segundo Hall, não precisamos viajar muito longe para experimentar isso: “[...] talvez todos nós sejamos, nos tempos modernos – após a expulsão do paraíso, digamos – o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit* – literalmente, ‘não estamos em casa’” (2009, p. 27).

Stuart Hall afirma que na “[...] situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2009, p. 26). Ele acredita que há dificuldade da parte de muitos dos que retornam em se religar às suas sociedades de origem, pois o retorno, para ele, nunca é a “[...] volta ao lugar onde estávamos antes” (HALL, 2009, p. 34). Para sustentar sua ideia, Hall cita como exemplo as histórias de vida dos migrantes barbadianos para o Reino Unido, contidas no livro *Narratives of Exile and Return*, de Mary Chamberlain.

O autor baseia-se nos exemplos dos entrevistados de Chamberlain para colocar essa “volta para casa” em questão, tratando do sentimento de

deslocamento e da falta dos ritmos de vida a que tinham se aclimatado. Conforme Hall,

Muitos sentem que a 'terra' tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente (2009, p. 27).

A Guerra de Independência de Moçambique gerou a libertação da antiga colônia portuguesa em 25 de junho de 1975, numa luta de guerrilha contra o exército metropolitano também conhecida como Luta Armada de Libertação Nacional. O levante armado foi lançado oficialmente em 25 de setembro de 1964, com um ataque ao posto administrativo de Chai no então distrito (atualmente província) de Cabo Delgado. Essa luta foi organizada pela FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique – da qual Mia Couto também fazia parte, formada em 25 de junho de 1962 pela fusão de três movimentos já existentes.

O número vinte e cinco aparece no conto “O cesto”, assim como em outras obras de Mia Couto, como em *Vinte e zinco*, romance publicado pela primeira vez em Portugal no ano de 1999, no âmbito das comemorações dos 25 anos do 25 de abril de 1974 (conhecido como Revolução dos Cravos), e tem sua temática voltada para a condição psicológica dos sujeitos em um período de intensas convulsões políticas. Ao mesmo tempo em que Couto evidencia momentos e datas que marcaram a história de libertação e o contexto atual moçambicano, coloca em xeque os paradoxos dessa liberdade. Há vinte cinco anos o vestido preto, ou a “liberdade”, foi oferecido(a) à personagem feminina da história por seu marido, porém este/esta ainda não pode ser por ela estreado(a).

A narradora-personagem de “O cesto” acredita que, com o falecimento do marido, ela teria de volta a sua “[...] antiquíssima vaidade de mulher, essa que nasceu antes de mim e que na verdade eu nunca pude dar brilho” (COUTO, 2009, p. 23). Entretanto, ao invés de ter de volta seu brilho, ela parece ter o mesmo sentimento daqueles que estiveram em situação de diáspora – como exposto por Stuart Hall –, um sentimento de deslocamento, de

não reconhecimento do lugar de origem. Ela já havia se habituado a viver da forma como seu marido lhe impunha; não pertencia mais ao mundo de sua “antiquíssima vaidade de mulher”, sentindo-se “[...] feliz por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente” (HALL, 2009, p. 27).

Couto é incansável em defender de diversas formas as pluralidades que compõem o continente africano. Embora seja límpida essa característica em seus textos literários, uma passagem dos *Pensatempos* é pontual:

África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens. Longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimônios do nosso continente. Quando mencionamos essas mestiçagens falamos com algum receio como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos pura. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana. Os senhores dizem que não há economia atual que não se alicerce em trocas. Pois não há cultura humana que não se fundamente em profundas trocas de alma (COUTO, 2005, p19).

Sua postura aproxima-se da tendência pluralista, considerando o significado de pluralismo como o desejo pelo respeito das particularidades e das diversidades africanas.

3.1 Das mãos de dentro aos monstros internos: outras abordagens de Moçambique

Não seria pertinente a este trabalho desenvolver um estudo extenso sobre a história do continente africano e analisar qual versão estaria melhor contada de acordo com os fatos que lá ocorreram. Todavia, é relevante compreendermos que, independente da ótica selecionada, o resultado do tráfico de escravos e da exploração dos países africanos não foi o dos mais almejados para o futuro de um continente.

A maioria dos africanos, antes de servirem como escravos, eram cidadãos, exerciam funções em suas sociedades e trabalhavam. Sem apontar culpados, nem tratar dos mais cruéis crimes cometidos contra diversas

comunidades africanas dentro de suas próprias terras, mencionamos que povos de diversas línguas e costumes foram retirados à força de suas bases familiares, subjugados, escravizados, usurpados e explorados. E posteriormente, mesmo “pós-independência”, foram apontados como primitivos, pertencentes a uma raça inferior, infantis, violentos, entre tantos outros adjetivos depreciativos.

Mia Couto, ao escrever ensaios críticos, continua a esbanjar a característica mais preponderante enquanto escritor literário: a poeticidade. Para o escritor moçambicano, além de considerarmos os fatores descritos acima, devemos levar em conta que “[...] o colonialismo não morreu com as independências. Mudou de turno e de executores” (COUTO, 2005, p. 11). A história do colonialismo, assim como a da escravidão, na concepção de Couto, não deve ser vista como uma imagem romântica do passado, para a qual os culpados estão do lado de fora e nunca dentro. O escritor faz uma relação muito pertinente sobre a nação moçambicana e “seus monstros”, assegurando, por meio de suas metáforas na descrição da realidade de seu país, a mesma esperança de suas personagens. Ele observa que

A nação moçambicana conquistou um sentido épico na luta contra seus monstros exteriores. O inferno era sempre fora, o inimigo estava para além das fronteiras.[...] O nosso país fazia, afinal, o que fazemos na nossa vida cotidiana: inventamos monstros para nos desassogar. Mas os monstros também servem para nos tranquilizar. Dá nos sossego que eles moram fora de nós. De repente, o mundo mudou e somos forçados a procurar nossos demônios dentro de casa. O inimigo, o pior dos inimigos, sempre esteve dentro de nós. Descobrimos essa verdade tão simples e ficamos a sós com nossos próprios fantasmas. E isso nunca nos aconteceu antes (COUTO, 2005, p. 22).

O que diremos não é nenhuma novidade, mas vale ressaltar que, durante nossas pesquisas, observamos as contradições apresentadas sobre a história de Moçambique. Ela normalmente é apresentada, assim como a do Brasil, cheia de interesses alheios. As linhas de pensamento que seguem da versão do colonizador português para a versão de auto-afirmação dos colonizados, e mais recentemente a versão de críticos das sociedades contemporâneas moçambicanas, precisam ser entendidas em suas

especificidades – período, motivação, interesse – como um processo de crescimento e de conscientização do próprio país.

Em oposição a certas concepções dos atuais africanistas, Couto pensa para além de seu tempo e aposta em uma modernidade intelectual para sua sociedade, criticando os “monstros” de fora, mas, sobretudo, evidenciando os piores, que são os de dentro. Compreendemos seu ponto de vista na medida em que não se detém em conceitos, mas em atitudes. Ele afirma que os conceitos devem ser ferramentas vitais na procura de um retrato possível de Moçambique. Contudo, “[...] muito do quadro conceptual com que olhamos Moçambique assenta em chavões que, à força de serem repetidos, acabaram por não reproduzir sentido” (COUTO, 2005, p.15).

Quando o escritor aponta como problemáticos alguns pontos de vista adotados pelos africanistas, está questionando a hipocrisia e a falsidade. Em nossa leitura, Couto questiona a atitude dos que se colocam enquanto africanos à procura daquilo que chamam de identidade, entretanto não conseguem olhar para os lados criticamente e agir diante dos problemas atuais. Prestam-se apenas a olhar para o passado e a nomear culpados. Para ele, seu país não é pobre, mas foi empobrecido, e sua tese é a de que o empobrecimento de Moçambique não se inicia nas questões econômicas, contudo provém da falta de ideias, da erosão da criatividade e da ausência de um debate sério e produtivo (COUTO, 2005, p. 11).

A perspectiva miacoutiana vai além de representar seu país e reivindicar seus direitos em função de uma história de desigualdades. Ele repensa a sociedade de Moçambique contemporaneamente, de acordo com a noção de contemporâneo de Giorgio Agamben (2009), já apresentada no Capítulo 2 deste trabalho, além dos pólos: culpados / inocentes e colonizadores / colonizados. No ensaio “O que fomos – um retrato feito por empréstimo”, Couto afirma:

O colonialismo foi outro desastre cuja dimensão humana não pode ser aligeirada. Mas tal como a escravatura, também na dominação colonial houve mão de dentro. Diversas elites africanas foram coniventes e beneficiárias desse fenómeno histórico (2005, p. 13).

Couto descortina e denuncia fatos, tal qual o auxílio da “mão de dentro”, na dominação colonial. Para ele não há razão em lastimar-se para sempre se partes integrantes das próprias comunidades africanas, em função de interesses particulares, espoliavam e, posteriormente, atrofiavam o desenvolvimento de suas nações.

O autor destaca que a História oficial do continente africano foi sujeita a várias falsificações, de maneira a enganar o próprio imaginário do continente africano e ocultar responsabilidades internas. Dessa perspectiva, Couto discorre que

O colonialismo não morreu com as independências. Mudou de turno e de executores. O atual colonialismo dispensa colonos e tornou-se indígena nos nossos territórios. Não só se naturalizou como passou a ser co-gerido numa parceria entre ex-colonizadores e ex-colonizados (2005, p. 11).

Ele se questiona e expõe problemas atualmente encontrados em Moçambique, propondo uma auto-reflexão aos próprios cidadãos dessa sociedade. O escritor descontrola a imagem estereotipada (que grande parte de nós temos) em relação à África, argumentando que os problemas, hoje, lá encontrados não são resultantes tão somente da história colonial. Para ele, é importante que se façam reconsiderações sobre o passado, pois hoje o que ocorre

[...] em nossos países não é mais do que a atualização de convivências antigas entre a mão de dentro e a mão de fora. Estamos revivendo um passado que nos chega tão distorcido que não somos capazes de o reconhecer. Não estamos muito longe dos estudantes universitários que ao saírem de Maputo já não se reconhecem como sucessores dos mais-velhos (COUTO, 2005, p. 14).

Os temas ligados à questão da identidade africana são uma recorrência nos textos de Couto, tanto da forma oral, em entrevistas, como na forma escrita, seja em textos literários, ou de opinião, mesmo porque quase sempre ele é incitado a discorrer sobre o assunto. Ele afirma que “[...] se o passado africano nos chega deformado, o presente deságua em nossas vidas de forma incompleta. Alguns vivem isso como um drama. E partem em corrida nervosa à procura daquilo que chamam a nossa identidade” (COUTO, 2005, p. 14).

A proposição de Couto possibilita que retornemos ao primeiro Capítulo deste estudo, no qual tratamos do conceito de *afrocentricidade*, pensado pelos africanistas como forma de desarquivar memórias por muito tempo camufladas e abandonadas. O resgate dessas memórias, de nossa perspectiva, abarcaria as histórias e as culturas dos países do continente africano de forma diferente das contadas pelos países colonizadores.

Para Couto, a afirmação do que é ser moçambicano tem se respaldado em inúmeros equívocos e introduz uma questão pertinente de se pensar em relação à cultura: a dificuldade/ a impossibilidade de traçarmos uma linha que delimite até que ponto um costume, um objeto, um comportamento são deste e não daquele país ou são desta e não daquela sociedade.

O que está em jogo não é o objeto em si, como um dos exemplos dados por Couto: a capulana, que alguns acreditam ser um traje originário moçambicano, mas a maneira como um produto ou um objeto passou a ser manuseado depois de ser introduzido em uma determinada cultura. Para o escritor, a capulana não deixa de ser moçambicana por ter origem exterior, pois ela foi “refabricada” à maneira de Moçambique; ela é moçambicana, entre outros motivos, pela forma como eles a amarram.

Homi K. Bhabha (2003), em “O compromisso com a teoria”, discorre sobre a importância de repensarmos nossa perspectiva sobre a identidade da cultura, frisando a problemática do pensamento dualista, na relação do Eu com o Outro. Para ele,

Nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação Eu com o Outro. Não é devido a alguma panaceia humanista, que acima das culturas individuais, todos pertencemos à cultura da humanidade; tampouco é devido a um relativismo ético que sugere que, em nossa capacidade cultural de falar sobre os outros e de julgá-los, nós necessariamente “nos colocamos na posição deles”, em um tipo de relativismo da distância (BHABHA, 2003, p. 65).

A assertiva de Bhabha endossa nossos estudos, na medida em que repensa o conceito de cultura na contemporaneidade e propõe desmistificar ideologias imperialistas, de caráter excludente, do Eu e do Outro.

Estudos sobre a cultura e a sua construção têm ganhado cada vez mais espaço no universo acadêmico. Stuart Hall nos chama atenção para o concebimento da identidade após a diáspora, questionando-se retoricamente:

Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que 'identidade cultural' carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos 'pensar' as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura? (2009, p. 28).

Direcionando o questionamento de Hall para nosso viés de estudo: como devemos imaginar uma identidade única diante da mestiçagem, da diversidade, após e na situação de diáspora?

Para Hall, não há como se pensar a identidade cultural como algo fixado no nascimento, por meio do parentesco e da linhagem de genes. Segundo ele, as culturas têm seus "locais". Entretanto, já não é fácil dizer de onde elas se originam (HALL, 2009, p. 36).

Hall demonstra, assim como Mia Couto, seu desconforto diante de conceitos cristalizados e ideias preconcebidas. A interpretação comum do conceito de diáspora como sendo a dispersão de um povo, forçada ou voluntária, que carrega consigo a promessa do retorno redentor, assim como a presunção de que a identidade cultural seja fixada no nascimento, como sendo parte da natureza de cada um, são temas frisados por ele como problemáticos. Para o estudioso, trata-se de uma

[...] concepção fechada de "tribo", diáspora e pátria. Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando o passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de "tradição", cujo seu teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua "autenticidade". É, claro, um mito – com todo potencial real de nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história (HALL, 2009, p. 29).

Na perspectiva de Hall, os elementos de uma cultura são híbridos. Segundo ele, não faz mais sentido o receio de que isso faça da cultura caribenha (e aqui estendemos a leitura para a cultura moçambicana), por

exemplo, como um simulacro das culturas dos colonizadores. Para ele, a lógica colonial no Caribe é uma “crioulização” ou do tipo “transcultural”, no sentido utilizado por Mary Louise Pratt. Por meio da transculturação, informa-nos Hall da perspectiva de Pratt, os grupos subordinados ou marginais inventam-se a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura dominante:

É um processo da ‘zona de contato’, um termo que invoca ‘a copresença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas [...] cujas trajetórias agora se cruzam’. Essa perspectiva é dialógica, já que é tão interessada em como o colonizado produz o colonizador quanto vice-versa (HALL, 2009, p.31).

Observamos que o exemplo da capulana dado por Mia Couto para ilustrar os elementos culturais vai ao encontro da perspectiva de Mary Louise Pratt, perpassada pelo olhar de Stuart Hall, no que tange à “crioulização” ou à prática “transcultural”. Enquanto Couto vale-se de um exemplo prático do contexto moçambicano para ilustrar e desconstruir a noção de cultura como sendo “pura”, Hall emprega a teoria de Pratt para tratar da relação entre as produções do colonizado e do colonizador e, sobretudo, dessa “zona de contato” entre eles.

Por meio das abordagens defendidas acima, não podemos deixar de considerar os apontamentos críticos de Couto, de suma importância para o desenvolvimento de sua sociedade, e mais, para abrir os olhos dos que estão além e aquém de Moçambique. Mia Couto bebe na fonte de seus antecessores e agora olha adiante, criticando o seu próprio lugar. Ele contesta valores ultrapassados e, de forma irônica e metafórica, serve-se deles na construção de suas personagens. Afirma Maria Nazareth Soares Fonseca (2008) que

No processo de escrita do escritor moçambicano Mia Couto, alguns aspectos se ligam ao desejo de restaurar, no âmbito da literatura, ambientes de memória próprios da cultura ancestral. Assumindo a lógica da liberdade poética como instrumentos de produção narrativa, o autor está atento às alterações de sua cultura e às distâncias que separam a cultura urbana – que acolhe o dinamismo das novas tecnologias – e a rural, em que o traço fundo das raízes culturais exibe um outro país, com fortes tradições (2008, p. 87).

Como pontua Fonseca, Mia Couto está atento às alterações de sua sociedade e por meio de recursos poéticos produz suas narrativas. Para compreendermos mais sobre a literatura moçambicana, sua história e o labor literário de Couto, faremos algumas considerações sobre a história literária de Moçambique.

3.2 Um breve passeio pela história da literatura moçambicana

O jornal foi o veículo de comunicação que mais auxiliou no processo de formação da literatura de Moçambique, sendo ele responsável também pela propagação das ideias opostas ao colonialismo. Informa-nos Fonseca (2008) que o jornal *O Africano* foi fundado em 1909 pelos irmãos José e João Albasini, tendo duas edições – em português e *ronga*⁴.

O Brado Africano, órgão oficial do Grêmio Africano Associação Africana, foi de importante significância no percurso da literatura moçambicana e teve seu início em 1918, também pelos irmãos Albasini. Conforme Fonseca, em 1932, o jornal foi interditado, sendo substituído pelo *Clamor Africano*, criado por José Albasini. Em 1933, *O Brado Africano* volta a ser publicado, entretanto de 1958 a 1974 (ano de sua suspensão) seu andamento sofreu interferência da administração colonial.

Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007) discorrem que os jornais *O Africano* e *O Brado Africano* “[...] foram o palco para o surgimento das primeiras atuações de atores africanos para expressar contradições e as primeiras necessidades de afirmação da cultura africana” (2007, p. 18).

Fonseca (2008) afirma que entre os anos de 1955 e 1957, no que se refere à literatura, o suplemento do jornal *O Brado Africano* teve significativa importância, pois guarda nomes relevantes da poesia que se firmarão a partir daí. Entre eles, a estudiosa cita o poeta, crítico e cronista Rui de Noronha (1909-1943), considerado precursor da moderna poesia moçambicana, que

⁴ *Ronga* é uma das línguas originárias da cidade de Maputo, em Moçambique.

teve poemas publicados em *O Brado Africano* na década de 1930, período no qual ele foi redator e chefe do jornal.

O soneto “Surge et ambula” (1943), de Rui de Noronha, é “[...] claramente inspirado em soneto de Antero de Quental” – poeta e escritor português (1842- 1891) - e “representa a adequação de influências alheias aos objetivos de uma literatura que tem relação profunda com o sentimento de pertença aos ideais de nacionalidade” (FONSECA, 2008, p. 38). Noronha “[...] representa uma das primeiras tentativas de sistematizar, em termos poéticos, o legado da tradição oral africana” (FONSECA, 2008, p. 38).

Apresentamos a seguir o soneto “Surge et ambula”, de Rui de Noronha, para compreendermos a que Fonseca se refere.

África – Surge et Ambula

Dormes! e o mundo marcha, ó pátria do mistério.
Dormes! e o mundo rola, o mundo vai seguindo...
O progresso caminha ao alto de um hemisfério
E tu dormes no outro o sono teu infinito...

A selva faz de ti sinistro eremitério
Onde sozinha à noite, a fera anda rugindo...
Lança-te o Tempo ao rosto estranho vitupério
E tu, ao Tempo alheia, ó África, dormindo...

Desperta! Já no alto adejam negros corvos
Ansiosos de cair e de beber aos sorvos
Teu sangue ainda quente em carne de sonâmbula.

Desperta! O teu dormir já foi mais que terreno
Ouve a voz do Progresso, este outro nazareno
Que a mão te estende e diz: África, surge et ambula!

Fonseca também nos apresenta o soneto “A um poeta”, de Antero de Quental, como fonte de inspiração para Noronha em “Surge et ambula”. Com a finalidade de conhecermos tais relações, mesmo que superficialmente, eis o soneto de Quental:

A um poeta (surge et ambula)

Tu que dormes, espírito sereno,
Posto à sombra dos cedros seculares,
Como um levita à sombra dos altares,
Longe da luta e do fragor terreno.

Acorda! É tempo! O sol, já alto e pleno
Afugentou as larvas tumulares...
Para surgir do seio desses mares
Um mundo novo espera só um aceno...

Escuta! É a grande voz das multidões!
São teus irmãos, que se erguem! São canções..
Mas de guerra... e são vozes de rebate!

Ergue-te, pois, soldado do Futuro,
E dos raios de luz do sonho puro,
Sonhador, faze espada de combate!

Tomamos os sonetos como exemplos da presença da literatura portuguesa em Moçambique e a tentativa de escritores como Rui de Noronha, por meio de suas bases e interesses, de sistematizar “[...] o legado da tradição oral africana” (FONSECA, 2008, p. 38).

Tania Macêdo e Vera Maquêa salientam que no início dos anos 1950 é possível identificar um movimento de tentativa de criação de um espaço literário próprio, sendo que os primeiros textos da literatura moçambicana, como *Godido e outros contos*, de João Dias; *Nós matamos o cão tinhoso*, de Luis Bernardo Honwana; *Portagem*, de Orlando Mendes; a poesia de José Craveirinha, de Noémia de Sousa, de Rui Knopfli, entre outros, “[...] traziam entre a língua do colonizador e a necessidade de *moçambicanidade*, uma fissura que seria um *terceiro espaço*⁵ da cultura, lugar de contestação e construção de utopias” (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 18).

Fonseca (2008) cita o jornal *Itinerário*, publicado entre 1941 e 1955, como base da formação da literatura moderna moçambicana. E relata que podemos encontrar nas suas 149 publicações contos e poemas de José Craveirinha, Noémia de Sousa, Orlando de Albuquerque, Rui Nogar, Fonseca Amaral, Duarte Galvão (pseudônimo do poeta Virgílio de Lemos), Kalungano (pseudônimo de Marcelino Santos), Orlando Mendes, Ruy Guerra, Rui Knopfli, entre outros, angolanos e portugueses enraizados em Moçambique.

⁵ As autoras referem-se ao “terceiro espaço” – uma área de indeterminação que surge do encontro conflitante de mundos diferentes – como definido por Homi Bhabha (2009). Conforme Bhabha, “[...] é o Terceiro Espaço, que embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo” (2003, p. 67-68).

Destaque-se também a importância de Noémia de Sousa, observando que em seus poemas é possível reconhecer uma temática nova, um discurso de resistência ao colonialismo que influencia toda uma geração de poetas em Angola⁶. Sousa é uma das responsáveis pela entrada da literatura que rompe com o romantismo português, dando início ao pensamento crítico em relação ao colonialismo português em África, mais especificamente, Moçambique.

José Craveirinha sobressai entre os precursores da literatura em Moçambique. Segundo Fonseca, “[...] na poesia de Craveirinha, particularmente em poemas publicados nos seus primeiros tempos de poeta, a terra moçambicana – e, por extensão, a africana – emerge em ritmos, cores e vibrações intensas, fugindo todavia ao perigo do exotismo” (2008, p. 40). O primeiro livro de Craveirinha é *Xigubo*⁷, publicado somente em 1964.

Em Craveirinha podemos encontrar uma poesia realista, voltada para os acontecimentos, tanto por meio da memória do pai, da mãe, ou “[...] marcados por traços de uma negritude cultural, social política ou por um mergulho deliberado nos costumes de sua terra” (FONSECA, 2008, p. 41).

Na esteira dos estudos de Fonseca, não podemos deixar de frisar a relevância de Craveirinha na constituição da literatura moçambicana. Vejamos as pontuações que a estudiosa faz sobre o poeta moçambicano:

Como nos outros países, surge também em Moçambique um número de escritores cuja obra literária é conscientemente produzida, tendo em conta um fator da nacionalidade. São eles que forjam a consciência do que é ser moçambicano no contexto, primeiro da África, e depois, do mundo. Entre os principais autores desta literatura, encontram-se: Noémia de Sousa, José Craveirinha, Jorge Viegas, Sebastião Alba e Mia Couto. Uma das figuras de maior destaque na literatura da moçambicanidade é José Craveirinha. De fato, a poesia de Craveirinha engloba todas as fases ou etapas da poesia moçambicana, desde os anos 1940 até, praticamente, aos nossos dias (FONSECA, 2008, p. 47).

Outra produção que ganha destaque, na concepção da autora, é o projeto do jornal *Msafo*. Fundado em 1952, tinha como seus diretores o poeta

⁶ De acordo com estudos feitos por Ana Mafalda Leite, em Angola ficou uma cópia dos poemas de Noémia de Sousa que nunca foram publicados em livro, apenas em periódicos da época. Conferir MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 31.

⁷ O termo *Xigubo* significa “grito de guerra”. “*Xigubo* (1964) foi produzido dentro da negritude, onde o acento era a valorização da cultura africana” (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 18).

Virgílio de Lemos, Domingos de Azevedo e Reinaldo Ferreira. Estes buscavam os caminhos a serem traçados pela literatura moçambicana por meio das raízes da cultura tradicional e dos diálogos com movimentos artísticos externos. Foi um dos “[...] movimentos significativos da literatura moçambicana, um aglutinador de tendências ligadas às feições da moderna literatura do país” (FONSECA, 2008, p. 44).

Virgílio de Lemos, para Fonseca, é, entre os fundadores de *Msaho*, o poeta mais representativo. Além de trabalhar na defesa do projeto do jornal *Msaho*, “[...] conclamar as inovações das vanguardas européias e as várias expressões da terra moçambicana”, sua poesia “assume também a denúncia à opressão colonial, e o poeta, como tantos outros defensores do ideal de libertação, faz do poema espaço onde proliferam referências aos anseios da terra” (FONSECA, 2008, p. 46).

Em relação à definição de uma literatura moçambicana, acrescentam Macêdo e Maquêa que no momento de pós-independência o debate era pela formação de um conceito para dar suporte às chamadas literaturas nacionais. O conceito é o de *moçambicanidade* e, de acordo com elas, como todas as tentativas de definição por meio da ideia de nacionalidade são polêmicas, esse conceito não ficou de fora. Dessa forma, um dos elementos onde transita a possibilidade de uma *moçambicanidade* dos textos é a língua, pois a maioria dos escritores, recorrendo à oralidade, reforça a tradição africana fortemente enraizada nessa oralidade.

Como sabemos, a origem do conto está na transmissão oral dos fatos, no ato de contar causos, histórias. Essa é uma tradição comum entre as culturas dos países africanos – a de contar histórias. Tradição que envolve não apenas o ato de contar um fato, mas também sugere o respeito pelo mais velho, o detentor da experiência e responsável em transmitir sua sabedoria para as gerações mais novas. Tomamos aqui como recursos da oralidade os elementos utilizados, em grande parte das vezes, na forma oral da linguagem, como: as formas populares de pronúncia de vocábulos e expressões, frases de efeito, neologismos, mescla linguísticas entre a língua oficial e as outras línguas faladas em Moçambique, os jogos entre as palavras e as suas sonoridades.

No primeiro capítulo deste trabalho, exploramos o cuidado de Mia Couto em adotar uma postura afrocêntrica, na medida em que enxergamos na construção de suas personagens e o mundo onde elas habitam algo que Macêdo e Maquêa chamam de *moçambicanidade*. Além de explorar os recursos da oralidade, Couto “desenha” com detalhes retratos de Moçambique, mostrando e evidenciando as várias personagens de seu país. Para tanto, explicam-nos as autoras, que esse elo da literatura com a *moçambicanidade* “[...] diz respeito a uma consciência dos escritores sobre a necessidade de construir uma literatura moçambicana que tratasse de designar o que seria a cultura de Moçambique” (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 27).

Ressalvadas as críticas de Mia Couto e de outros estudiosos em relação a concepções fechadas no que concerne a um país e à sua cultura, as pinceladas de Moçambique nas escritas de Couto são bastante perceptíveis. Há na escrita do ficcionista, no uso da língua do colonizador, a desconstrução da tradição literária herdada da Europa. Tal desconstrução

Marcará sobremaneira a transgressão dos que insistiram no esforço da escrita literária para fugir das grades da prisão da língua herdada do colonizador. Na África de língua portuguesa, esse movimento, presente também em outros espaços colonizados, concretiza-se com o diálogo entre a transgressão operada por Guimarães Rosa, no Brasil, e a de Luandino Vieira, de Angola, e, mais recentemente, a de Mia Couto, de Moçambique (FONSECA, 2008).

Ao mesmo tempo em que o autor dialoga com o restante do mundo, com o recurso da linguagem abre as janelas do seu país e nos convida a conhecê-lo. Com base nesse mesmo enfoque, Macêdo e Maquêa afirmam que esse lugar de mistura - referência do que é ser moçambicano em um universo atravessado por tantas interferências, seja pela metrópole colonizadora, pelas imposições culturais, ou pelos interesses em jogo - aparece no escritor moçambicano Mia Couto. Para elas, ele é

Um inventor de moçambicanidade – representado pelas personagens, em geral, em trânsito, em que o uso de epígrafes que trazem provérbios e falas de fontes populares de modo sistemático movimenta esse mundo misturado; tanto surgem referências a provérbios cristalizados, quanto citações, da própria literatura ou falas das personagens que saltam do texto para as epígrafes (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 24).

As pesquisadoras tratam das epígrafes que trazem provérbios e falas de fontes populares. A contribuição delas corrobora nossa pesquisa, na medida em que enxergam em Couto um “inventor de moçambicanidade”. Retiramos um exemplo de um dos contos – “A saia almarrotada” - que faz parte do nosso *corpus* de estudo, para ilustrar a fala da personagem que salta do texto para as epígrafes: “O estar morto é uma mentira. O morto apenas não sabe parecer vivo. Quando eu morrer, quero ficar morta. (Confissão da mulher incendiada)” (COUTO, 2009, p. 29).

A personagem e também narradora parece sentir-se morta para as coisas da vida. Assim como em “O cesto”, ela se apresenta guardada de acordo com as inclinações de um homem - seu pai. E quando ele ordena que queime seu vestido, sua teimosia retoma a esperança que ela nutre de ser ver livre: “Eu fui até o pátio com a prenda que meu tio secretamente me havia oferecido. Não cumpri. Guiaram-me os mandos do diabo e, numa cova, ocultei esse enfeitiçado enfeite. Lancei, sim, fogo sobre mim mesma” (COUTO, 2009, p. 32).

A relação da personagem do conto com a epígrafe torna-se estreita. As duas personagens, sendo elas a mesma ou não, já que na epígrafe a mulher é incendiada e a do conto atea fogo sobre si, desejam a morte. Mais que isso, desejam que quando morram fiquem mortas.

No desenvolvimento de nossas pesquisas, compreendemos, sem banalizar, que independentemente da teoria ou denominação de uma ideia - “Terceiro Espaço” (Homi Bhabha), “Zona de contato” (Stuart Hall, perpassado por Mary Pratt), “elementos culturais híbridos” (Stuart Hall), “Mestiçagem” (Mia Couto), ou “Pluralismo” (Carlos Lopes e José Rivair Macedo) – o que importa é a constante revisão e reconstrução de conceitos.

Em Couto (2009), a construção do universo literário faz-se de forma híbrida, pois ao mesmo tempo em que finca suas raízes em terras moçambicanas, demonstrando o quanto há de mestiçagem, concomitantemente, utiliza, ao contar as histórias de suas personagens e paralelamente recontar a história de Moçambique, uma tendência de abordagem histórica, próxima à denominada por Lopes (1994) de pluralismo, valorizando a pluralidade de culturas desse lugar. Por esse viés de estudo, “[...]”

a ênfase não está mais numa suposta 'identidade africana', como se a África comportasse uma realidade homogênea. O que se procura é identificar as várias Áfricas" (MACEDO, 2008, p.19).

Para Mia Couto (2005), a África não pode ser resumida em uma entidade simples, devemos, sim, pensar em várias Áfricas, respeitando suas particularidades, deixando de lado a necessidade que temos de traçar características gerais, já que são elas que alojam os preconceitos e os prejulgamentos.

Assim como Mia Couto constroi e (re)constroi o(s) lugar(es) de seu país e de suas personagens, devemos também desconstruir nossas visões estereotipadas e ouvir as infinitas vozes capazes de contar suas próprias histórias. Talvez devêssemos ouvir as *missangas*, pois enquanto o tempo dá o *fio*, elas se encarregam de construir um colar, um enredo com as suas mais diversas cores e belezas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso objetivo principal neste trabalho foi evidenciar o posicionamento político do escritor moçambicano Mia Couto em sua construção literária, a partir da percepção de que o autor, por via de um olhar contemporâneo voltado para Moçambique, a reconta a sua história de forma plural. Para isso, utilizamos como *corpus* de estudo cinco dos vinte e nove contos reunidos em *O fio das missangas* (2009). Ao analisarmos as narrativas, mergulhamos na literatura moçambicana miacoutiana, adentrando no universo das cinco personagens pelo pátio, pelo Cine Olympia, pela prisão, pelas casas e tantas outras lacunas deixadas por Couto.

Neste percurso, dividimos o trabalho em três partes. No primeiro capítulo, discorremos sobre a presença da postura crítica e política do autor nas lacunas de suas narrativas. Demonstramos que a partir dos olhares femininos sob sua própria história, Couto utiliza um discurso histórico pluralista e constroi uma certa *moçambicanidade*, pois ao mesmo tempo em que as narrativas são universais, por tratarem de temas comuns a todo ser humano, amarram-se às terras moçambicanas, trazendo a história e o contexto de seu povo nas entrelinhas, no interdito.

Couto, ao recontar as histórias de suas personagens, vai ao encontro de nossa percepção de que ele, em seus contos, liberta os arquivos de seu país, desarquivando alguns e reinventando outros. Dessa forma, demonstramos que o autor, em sua prosa poética, expõe a “condição humana” das narradoras protagonistas – “[...] onde eu vivo não é na sobra. É por detrás do sol, onde toda luz há muito se pôs” (COUTO, 2009, p. 22), questionando aos leitores e a si próprio em relação aos valores dados à vida, à dor, ao amor, ao sonhar, quebrando paradigmas e (re)criando mundos.

Discorridos os aspectos iniciais da obra, fizemos, no segundo capítulo, “Sem choro nem vela”, a análise dos contos, apresentando nossa compreensão acerca de cada um deles e dialogando com as informações do primeiro capítulo sobre as cinco narrativas e o discurso político estabelecido em suas obras literárias e, mais especificamente, *O fio das missangas*.

Em seguida, organizamos um quadro comparativo entre os contos, no qual especificamos ponto a ponto as características que consideramos de maior relevância em nossa análise literária. Na leitura do quadro, observamos mais de perto em que medida os cinco contos se aproximam e se afastam.

No terceiro capítulo, fizemos um passeio pelo contexto histórico moçambicano e pela história da literatura moçambicana. Vimos a concepção crítica de Mia Couto em relação às condições sociais e políticas de seu país, a qual propõe que no percurso histórico-político de exploração e de escravização dos povos africanos houve a “mão e de dentro” e, mesmo após a independência, o colonialismo não morreu, “[...] mudou de turno e de executores” (COUTO, 2055, p.11).

Na história da literatura moçambicana, tivemos acesso ao percurso de alguns dos grandes escritores que expressam importância na formação das literaturas moçambicanas e influenciaram e ainda influenciam escritores da atualidade, como: José Craveirinha, Noémia de Souza, Rui de Noronha, João Dias, Luis Bernardo Honwana, Orlando Mendes, Rui Knopfli, entre outros.

Ao término da análise, percorremos caminhos que se entrelaçam e se misturam, mas não chegam ao final; iniciamos um percurso de estudo que ainda não se completa, no qual nosso *corpus*, constituído de diversos enredos, não se finda com nossas interpretações. Dessa, forma, sob o postulado de Piglia (1994), sempre há uma segunda história sendo contada nos interditos. Pois bem, esta foi a história que lemos nas entrelinhas dos contos selecionados de *O fio das missangas*.

A partir do *Fio* de histórias de Couto, construímos nossa análise e concebemos um trabalho de fundamental importância no contexto acadêmico sul-mato-grossense, por focar-se em um livro da literatura africana de língua portuguesa, e sabermos que em nossa capital, Campo Grande, ainda há estudos voltados para as Literaturas Africanas. Mesmo com o início da vigência da Lei nº 10.639, em 2003, que torna obrigatória a temática afro-brasileira nos currículos do ensino fundamental e médio, não observamos mudanças significativas no ensino.

De acordo com a Lei, as escolas públicas e particulares devem ensinar aos alunos conteúdo da história e da cultura afro-brasileiras. Entretanto, os

resultados ainda não são notórios e grande parte dos alunos – tanto do ensino regular, como do ensino superior - ainda não conhece a contribuição histórico-social dos descendentes de africanos ao país. Os artigos acrescidos à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) visam o aprendizado sobre a cultura e a história da África e dos africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional. Para que isso de fato ocorresse seria necessário investir na capacitação dos professores, garantindo o ensino do conteúdo com qualidade, sem distorções e pré-conceitos por falta de conhecimento e preparação dos educadores.

Não é de nossa alçada discutir a educação atual brasileira, até porque renderia várias discussões pertinentes que servem de tema para o prolongamento de nossa pesquisa em outro momento, mas que não condiz com nosso objeto de estudo. Dessa forma, almejamos que esta dissertação possa se estender para além do âmbito acadêmico e possa ter um caráter prático, servir como mola propulsora para novos pesquisadores e pesquisas que hão de vir.

Concluímos, portanto, que na medida em que Mia Couto escreve as cinco histórias das cinco personagens-narradoras reconta os causos das mulheres conterrâneas e abre, ao mesmo tempo, uma janela na qual qualquer um que espreita de fora e escuta as variadas vozes contando as suas narrativas tem a possibilidade de se identificar, se horrorizar e se encantar por elas.

Dá-se, assim, a importância da obra miacoutiana em sua pluralidade e sua *moçambicanidade*, pois mergulhado em águas, pisando em solos, observando o luar e sentindo o ar moçambicano, Couto olha adiante, enxergando com o binóculo da contemporaneidade os mundos que hão de vir, uma vez que, parafraseando-o, a vida é um colar. Ele dá o fio, as mulheres dão as missangas. E são sempre tantas, as *missangas*...

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planeta sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

BANKOLE, Katherine. Mulheres africanas nos Estados Unidos. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 4).

BARBOSA, Rogério Andrade. *ABC do continente africano*. São Paulo: Edições SM, 2007.

BARROS, Manoel. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BUZZO, Elisa Andrade. Entrevista. *Mia Couto revisitado*. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2047>>. Acesso em: 10 fev. 2010b.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.

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

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Org. e tradução Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Debates).

COUTO, Mia. *Contos do nascer da Terra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

_____. *E se Obama fosse africano? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

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

_____. *Pensamentos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FELINTO, Marilene. Entrevista. *Mia Couto e o exercício da humanidade*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/13_93,1.shl>. Acesso em: 03 maio 2010a.

FONSECA, Maria N. S. *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FONSECA, Maria N. S; CURY, Maria Zilda F. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOBBSBAWN, Eric. A política da identidade e a esquerda. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José (Orgs.). *A política dos muitos: povo, classe e multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2010. p. 341-354.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LOPES, Carlos. A pirâmide invertida – historiografia africana feita por africanos. *Actas do Colóquio Construção e Ensino da História de África*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

M'BOKOLO, Elikia. *África negra. Histórias e civilizações*. Tradução Alfredo Margarido. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2009.

MACEDO, José Rivair (Org.). *Desvendando a história da África*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

MACÊDO, Tania; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e Marcas - Moçambique*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 1968.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 4).

NASCIMENTO, Evando. A memória e o rastro mnésico In: _____. *Derrida e a literatura*. Niterói: EDUFF, 1997. p. 167-186.

OLIVEIRA, Irene Dias de. *Identidade negada e o rosto desfigurado do povo africano (os tsongas)*. São Paulo: Annablume, 2002.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. *Para uma política da amizade*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2000.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O último leitor*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 32-36.

SALES, Júnia; SANTOS, Lorene. *Introdução à História e Cultura Africana*. Disponível em:
<http://crv.educacao.mg.gov.br/sistema_crv/banco_objetos_crv/%7B27EFD6C8-F212-49C0-A553-D3300B420372%7D_mod_01.pdf> Acesso em: 15 abr. 2011.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias Africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Eloína Prati dos. Intertextualidade pós-moderna: uma estratégia de descolonização, In: FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloína Prati dos (Org.). *Recortes transculturais*. Niterói: EdUFF, 1997.

SANTOS, Raquel. Entrevista. *Programa Entre Nós*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WYzIAmWFIBY&feature=related>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

TEMBA, Eulália. *O significado da viuvez para a mulher*. Disponível em: <http://www.wlsa.org.mz/?__target__=Tex_Viuvez> Acesso em: 04 out. 2011.

ANEXOS

OS CONTOS DESTA DISSERTAÇÃO

“Meia culpa, meia própria culpa”

Nunca quis. Nem muito, nem parte. Nunca fui eu, nem dona, nem senhora. Sempre fiquei entre o meio e a metade. Nunca passei de meios caminhos, meios desejos, meia saudade. Daí o meu nome: Maria Metade.

Fosse eu invocada por voz de macho. Fosse eu retirada da ausência por desejo de alguém. Me tivesse calhado, ao menos, um homem completo, pessoa acabada. Mas não, me coube a metade de um homem. Se diz, de língua girada: o meu cara-metade. Pois aquele, nem meu, nem cara. E se metade fosse, não seria só a cara, mas todo ele, um semimacho. Para ambos sermos casal, necessitaríamos, enfim, de sermos quatro.

A meu esposo chamavam de Seis. Desde nascença ele nunca ascendeu a pessoa. Em vez de nome lhe puseram um número. O algarismo dizia toda a sua vida: despegava às seis, retornava às seis. Seis irmãos, todos falecidos. Seis empregos, todos perdidos. E acrescento um segredo: seis amantes, todas actuais.

Das poucas vezes que me falou, nunca para mim olhou. Estou ainda por sentir seus olhos pousarem em mim. Nem quando lhe pedi, em momento de amor: que me desaguasse uma atenção. Ao que retorquiu:

- Tenho mais onde gastar meu tempo.

Engravidei, certa vez. Mas foi semiprenhez. Desconcebi, em meio tempo, meio sonho, meia esperança. O que eu era: um gasto, um extravio de coisa nenhuma. Depois do aborto, reduzida a ninguém, meu sofrer foi ainda maior. Sendo metade, sofria pelo dobro.

Pede-me o senhor que relate o sucedido. Quer saber o motivo de estar nesta cadeia, desejando ser condenada para o resto deste nada que é a minha

vida? O senhor que é escritor não se ponha já a compor. Escreva conforme, no respeito do que confesso. E tal e qual.

Pois, conforme lhe antedisse: a verdade não confio a ninguém. Verdade é luxo de rico. A nós, menores de existência, resta-nos a mentira. Sovi pequena, a minha força vem da mentira. A minha força é uma mentira. Não é verdade, senhor escritor?

Por isso, lhe deitei o aviso: eu minto até a Deus. Sim, Lhe minto, a Ele. Afinal, Deus me trata como meu marido: um nunca me olha, o Outro nunca me vê. Nem um nem outro me ascenderam a essa luz que felicita outras mulheres. Sequer um filho eu tive. Que ter-se filhos não é coisa que se faça por metade. E metade eu sou. Maria Metade. Agora, o que aspiro é ficar em sombra perpétua. Condenada por crime maior: apunhalar meu marido, esse a quem prestei juramento de eternidade. É por causa desse crime que o senhor está aqui, não é assim?

Pois lhe confesso: aqui, penumbreada nesta prisão, não sofro tanto quanto sofria antes. É que aqui, sabe, acabo saindo mais que lá em minha casa natal. Vou onde? Saio pelo pé de meu pensamento. Por via de lembrança eu retorno ao Cine Olympia, em minha cidade de outro tempo. Sim, porque depois de matar o Seis reganhei acesso a minhas lembranças. É assim que, cada noite, volto à matiné das quatro de minha meninice. Não entrava no cinema que me estava interdito. Eu tinha a raça errada, a idade errada, a vida errada. Mas ficava no outro lado do passeio, a assistir ao riso dos alheios. Ali passavam as moças belas, brancas, mulatas algumas. Era lá que eu sonhava. Não sonhava ser feliz, que isso era demasiado em mim. Sonhava para me sentir longínqua, distante até do meu cheiro. Ali, frente ao Cinema Olympia, sonhei tanto até o sonho me sujar.

Regressava a horas, entrava em casa pelas traseiras para não chorar ante os olhos sofridos de minha mãe. Minha fatia de tristeza era uma ofensa perante as verdadeiras e inteiras mágoas dela. Regressava depois do quarto, olhos recompostos, fingindo uma alegriazita. Minha mãe se apercebia do meu estado, desembrulho sem prenda. E me dava conselho:

- Sonhe com cuidado, Mariazita. Não esqueça, você é pobre. E um pobre não sonha tudo, nem sonha depressa.

Vantagem da prisão é que todo o dia é domingo, toda a hora é de matiné das quatro. É só meu sonho dar um passo e eu já vou sentando minha privada tristeza no passeio público. Volto onde eu não amei, mas sonhei ser amada. É só um passo e eu atravesso o passeio público. E não mais precisarei de invejar o sorvete, o riso, a risca no penteado.

Pouco restou da minha cidadezinha. Onde era terra sem gente ficou gente sem terra. Onde havia um rosto, hoje há poeira. O trilho das goiabas se asfixiou no asfalto. Nem a chuva tem onde repousar. A cidade se foi assemelhando a todas as outras. Nessa aparência, o meu lugar foi falecendo. Nessa morte foi levada minha lembrança de mim. A única memória que me resta: a migalha de um tempo, o único tempo que me deu sonhos. Sob vigilância de minha velha mãe, eu cuidava de não sonhar tudo, nem depressa. Ainda que fossem metades de sonhos, esses pedaços ainda me adoçam o sono, deitada no frio da cela.

O senhor não está aqui por mim. Mas por minha história. Isso eu sei e lhe concedo. Quer saber como sucedeu? Foi em tarde de cinza, o céu descido abaixo das nuvens.

Eu pretendia era revirar página de um despedaçado livro. Descosturar-me desse Seis, meu marido. Eu queria me ver separada dele para sempre, desunidos até a morte nos perder de vista. Até não ser possível morrermos mais. Naquela vez, já a decisão me havia tomado. Fui recebê-lo na porta, a roupa abotoada por metade, o punhal escondido em minha mão. Chovia, de lavar céu. Eu mesma me aquei aos olhos de Seis. Brinquei, provoquei, mostrei o cinto distraído, desapertado. Provoquei com perfume que minha vizinha me emprestou.

- Você quer-me molhada pela chuva.

- Quero-lhe é mais molhada que chuva.

Então, quase derrapei em minha decisão. Estava-se emendando fatalidade? É que, por primeira vez, meu marido me olhou. Seu rosto se emoldurou, único retrato que comigo guardo. Para disfarçar, revirei a chuinga entre os lábios, fiz adivinhar o veludo da carícia. Mas o gesto já estava fadado em minha mão e, num abrir sem fechar de olhos, o meu Seis, que Deus tenha,

o meu Seis estava todo pronunciado no chão. Decorado com sangue, aos ímpetos, mapeando o soalho.

Relatei o sucedido, tudo de minha autoria. Mas não confesso crime, senhor. Não. Afinal, não fui eu que lhe tirei vida. A vida, a bem dizer, já não estava nele. O que sucedeu, sim, foi ele tombar sobre o punhal, tropeçado em sua bebedeira. O Seis, meu Seis, se convertera em meia dúzia. A condizer com a minha metade de destino.

Não o matei. E disso tenho pena. Porque esse assassinato me faria sentir inteira. Por agora, prossigo metade, meio culpada, meio desculpada. Por isso lhe peço, doutor escritor. Me ajude numa mentira que me dê autoria da culpa. Uma inteira culpa, uma inteira razão de ser condenada. Por maior que seja a pena, não haverá castigo maior que a vida que já cumpri. E agora, por amor dessa mentirosa lembrança, o senhor me abra a porta do Cine Olympia. Isso, faça-me esse obséquio, lhe estou agradecendo. Para eu, finalmente, espreitar essa luz que vem de trás, da máquina de projectar, mas que nos surge sempre pela frente. E sente-se comigo, aqui ao meu lado, a assistirmos a esse filme que está correndo. Já vê, lá na tela, o meu homem, esse que chamam de Seis? Vê como ele, agora, no escurinho da sala está olhando para mim? Só para mim, só para mim, só.

“O Cesto”

Pela milésima vez me preparo para ir visitar meu marido ao hospital. Passo uma água pela cara, penteio-me com os dedos, endireito o eterno vestido. Há muito que não me detenho no espelho. Sei que, se me olhar, não reconhecerei os olhos que me olham. Tanta vez já fui em visita hospitalar, que eu mesma adoeci. Não foi doença cardíaca, que coração, esse já não o tenho. Nem mal de cabeça porque há muito que embaciei o juízo. Vivo num rio sem fundo, meus pés de noite se levantam da cama e vagueiam para fora do meu corpo. Como se, afinal, o meu marido continuasse dormindo a meu lado e eu, como sempre fiz, me retirasse para outro quarto no meio da noite. Tínhamos não camas separadas, mas sonos apartados.

Hoje será como todos os dias: lhe falarei, junto ao leito, mas ele não me escutará. Não será essa a diferença. Ele nunca me escutou. Diferença está na marmita que adormecerá, sem préstimo, na sua cabeceira. Antes, ele devorava os meus preparados. A comida era onde eu não me via recusada.

Olho em redor: não mais a mesa posta o aguarda, pontual e perfumosa. Antes, eu não tinha hora. Agora perdi o tempo. Qualquer momento é de meu debicar, encostada a um canto, sem toalha nem talheres. Onde eu vivo não é na sombra. É por detrás do sol, onde toda a luz há muito se pôs. Só tenho um caminho: a rua do hospital. Vivo só para um tempo: a visita. Minha única ocupação é o quotidiano cesto onde emballo os presentes para o meu adoecido esposo.

A meu homem deram transfusão de sangue. Para mim, o que eu queria era transfusão de vida, o riso me entrando na veia até me engolir, cobra de sangue me conduzindo à loucura.

Desde o mês passado que evito falar. Prefiro o silêncio, que condiz melhor com a minha alma. Mas o não haver conversa nos deu outro laço entre nós. O silêncio abriu um correio entre mim e o moribundo. Agora, pelo menos, já não sou mais corrigida. Já não recebo enxovalho, ordem de calar, de abafar o riso.

Já me ocorreu trocar fala por escrita. No lugar desse monólogo, eu lhe escreveria cartas. Assim, eu descontaria no sofrer. Nas cartas, o meu homem ganharia distância. Mais que distância: ausência. No papel, eu me permitiria dizer tudo o que nunca ousei.

E renovo promessa: sim, eu lhe escreveria uma carta, feita só de desabotoada gargalhada, decote descaído, feita de tudo o que ele nunca me autorizou. E nessa carta, ganharia coragem e proclamaria:

- Você, marido, enquanto vivo me impediu de viver. Não me vai fazer gastar mais vida, fazendo demorar, infinita, a despedida.

Regresso a mim, ajeito no fatídico cesto o farnel do dia, nesse fazer de conta que ele me irá receber, de riso aberto, apetite devorador. Estou de saída, para a minha rotina de visitadora quando, de passagem pelo corredor, reparo que o pano que cobria o espelho havia tombado. Sem querer, noto o meu reflexo. Recuo dois passos e me contemplo como nunca antes o fizera. E descubro a curva do corpo, o meu busto ainda hasteado. Toco o rosto, beijo os dedos, fosse eu outra, antiga e súbita amante de mim. O cesto cai-me da mão, como se tivesse ganhado alma.

Uma força me aproxima do armário. Dele retiro o vestido preto que, faz vinte e cinco anos, meu marido me ofereceu. Vou ao espelho e me cubro, requebrando-me em imóvel dança. As palavras desprendem-se de mim, claras e nítidas:

- Só peço um oxalá: que eu fique viúva o quanto antes! O pedido me surpreende, como se fosse outra que falasse. Poderia eu proferir tão terrível desejo? E, de novo, a minha voz se afirma, certa:

- Estou ansiosa que você morra, marido, para estrear este vestido preto.

O espelho devolve a minha antiquíssima vaidade de mulher, essa que nasceu antes de mim e a que eu nunca pude dar brilho. Nunca antes eu tinha sido bela. No instante, confirmo: o luto me vai bem com meus olhos escuros. Agora, reparo: afinal, nem envelheci. Envelhecer é ser tomado pelo tempo, um modo de ser dono do corpo. E eu nunca amei o suficiente. Como a pedra, que não tem espera nem é esperada, fiquei sem idade.

E experimento, em vertigem, pose e lágrima. No funeral, o choro será assim, queixo erguido para demorar a lágrima, nariz empinado para não fungar.

Dessa feita, marido, não será você, mas serei eu o centro. A sua vida me apagou. A sua morte me fará nascer. Oxalá você morra, sim, e quanto antes.

Deponho o vestido na mesa da sala, bato porta e saio rumo ao hospital. Ainda hesito perante o cesto. Nunca antes eu o vira assim, desvalido. Vitória é eu dar costas a esse inutensílio. Pela primeira vez, há céu sobre a minha casa. Na berma do passeio, sinto o aroma dos franjipanis. Só agora reparo que nunca cheirei meu homem. Nem sequer meu nariz não amou nunca. Hoje descubro a rua, feminina. A rua, pela primeira vez, minha irmã.

Na entrada da enfermaria, o millesimamente mesmo enfermeiro me aguarda. Uma sombra lhe espessa o rosto.

- Seu marido morreu. Foi esta noite.

Eu estava tão preparada, aquilo já tanto acontecera, que nem procurei amparo. Depois de tanta espera, eu já queria que sucedesse. Mais ainda depois de descobrir no espelho essa luz que, toda a vida, se sepultara em mim.

Saio do hospital à espera de ser tomada por essa nova mulher que em mim se anunciava. Ao contrário de um alívio, porém, me acontece o desabar do relâmpago sem chão onde tombar. Em lugar do queixo altivo, do passo estudado, eu me desalinho em pranto. Regresso a casa, passo desgrenhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, mais vivo que eu.

Na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decepando às tiras o vestido escuro. Amanhã, tenho que me lembrar para não preparar o cesto da visita.

“Os olhos dos mortos”

Estou tão feliz que nem rio. Deito-me com desleixo, bastando-me: eu e eu. O regressar de meu marido mediu, até hoje, todas as minhas esperas. O perdoar a meu homem foi medida do desespero. Durante tempos, só tive piedade de mim. Hoje não, eu me desmesuro, pronta a crianceiras e desatinos. Minha alegria, assim tanta, só pode ser errada.

Desculpe-me, Cristo: esplendoroso é o que sucede, não o que se espera. E eu, durante anos, tive vergonha da alegria. Estar-se contente, ainda vá. Que isso é passageiro. Mas ser-se alegre é excessivo como pecado mortalício.

É de noite e falta-me apenas um quase para estar sozinha no quarto. Ou, no rigor: o quarto está sozinho comigo. Nesta mesma cama sonhei tantas vezes que o meu amor vinha pela rua, eu escutava os seus Passos, cheia de ânsia. E antes que ele chegasse, corria a fechar a porta. Fosse esse gesto, o de trancar a fechadura, o meu fingido valimento. Eu fechava a porta para que, depois, o simples abrir dos olhos tivesse o brilho de um milagre. Para que ele, mais uma vez, casasse comigo. E o mundo se abrisse, casa, cama e sonho.

Durante anos, porém, os passos de meu marido ecoaram como a mais sombria ameaça. Eu queria fechar a porta, mas era por pânico. Meu homem chegava do bar, mais sequioso do que quando fora. Cumpria o fel de seu querer: me vergastava com socos e chutos. No final, quem chorava era ele para que eu sentisse pena de suas mágoas. Eu era culpada por suas culpas. Com o tempo, já não me custavam as dores. Somos feitos assim de espaçadas costelas, entremeados de vãos e entrâncias para que o coração seja exposto e ferível.

Venâncio estava na violência como quem não sai do seu idioma. Eu estava no pranto como quem sustenta a sua própria raiz. Chorando sem direito a soluço; rindo sem acesso a gargalhada. O cão se habitua a comer sobras. Como eu me habituei a restos de vida.

A semana passada foi quando o rasgão se deu. Venâncio ficou furioso quando descobriu, em estilhaços, a emoldurada fotografia na nossa sala. Era

um retrato antigo, parecia estar ali mesmo antes de haver parede. Nele figurava Venâncio, ainda magro e moço, posando na nossa varanda. Pelo olhar se via que sempre fora dono e patrão. Surjo atrás, desfocada, esquecida. Sem pertença nem presença.

Ao ver a moldura quebrada e os vidros ainda espalhados pelo chão, Venâncio me golpeou com inusitada força, pontapés cruzaram o escuro do quarto entre gritos meus:

- Na barriga não, na barriga não!

Depois, quando ele amainou, interrompi-lhe o choro e me soaram serenas e doces as palavras:

- Vê o sangue, Venâncio? Eu estava grávida...

- Grávida, você?! Com uma idade dessas!??

Arrumei umas poucas roupas e fui, a pé, para o posto de socorro. Era manhã, fazia chuva e caía o sol. Algures, por um aí, deveria fantasiar um arco-íris. Mas eu estava cega para fantasias. Meu filho, esse primeiro que haveria de nascer, estava morto dentro de mim. As minhas mãos, ingênuas, ainda amparavam o ventre como se ele continuasse lá, enroscado grão de futuro. No passeio público, privadamente tombei. Antes que beijasse o chão já eu perdera as luzes e deixara de sentir a chuva no meu corpo.

Desmaiada, me espreitaram os dentros: gravidez não havia. Mais uma vez era falsa esperança. Esse vazio de mim, essa poeira de fonte seca, o não poder dar descendência a Venâncio, isso doía mais que perder um filho. Eu estava mais estilhaçada que o retrato da sala.

Quando despertei, me acreditei já morta, transferida para outro mundo. Morrer não me bastava: nesse depois ainda Venâncio me castigaria. Eu necessitava um outro jamais. Adivinhei as minhas fúnebres cerimônias. Venâncio e mais uns tantos, entre vizinhos e parentes. Se o meu homem me chorasse, nessa ida, seria para melhor me esquecer. A lágrima lava a sofrência. Os outros chamariam a isso de amor, saudade. Mas não era a viuvez que atormentaria Venâncio. Viúvo estava ele há muito. O que o podia atormentar era a feiura desta minha morte. Se de mim alguma vez se recordasse, seria Para melhor me ausentar, mais desfocada que o retrato da sala.

Venâncio não foi visitar-me ao hospital. O que eu fizera, ao dirigir-me por meu pé ao hospital, foi uma ofensa sem perdão. Até ali eu fechara as minhas feridas no escuro íntimo do lar. Que é onde a mulher deve cicatrizar. Mas, desta vez, eu ousara fazer de Cristo, exhibir a cruz e a chaga pelas vistas alheias. Ao regressar a casa, faço contas às dores. Por certo, Venâncio me espera para me fazer pagar. Por isso, me demoro na varanda como se esperasse um sinal para entrar. E ali permaneço, calada, como fazem as mulheres que, de encontro ao tempo, rezam para nunca envelhecerem.

Quando entro em casa, os estilhaços do retrato rebrilham no chão da sala. O fotografado olhar de Venâncio pousa sobre mim, assegurando os seus direitos de proprietário. Distraída, a minha mão recolhe um vidro. Na cama de casal, meu marido está enroscado, em fundo sono. Deito-me a seu lado e revejo a minha vida. Se errei, foi Deus que pecou em mim. Eu semeei, sim, mas para decepar. Se recolhi os grãos, foi para os deitar no moinho. Há quem chame isto de amor. Eu chamo a cruel dança do tempo. Nessa dança, quem bate o tambor é a mão da morte.

Lição que aprendi: a Vida é tão cheia de luz, que olhar é demasiado e ver é pouco. É por isso que fecham os olhos aos mortos. E é o que faço ao meu marido. Lhe fecho os olhos, agora que o seu sangue se espalha, avermelhando os lençóis.

“A despedideira”

Há mulheres que querem que o seu homem seja o Sol. O meu quero-o nuvem. Há mulheres que falam na voz do seu homem. O meu que seja calado e eu, nele, guarde meus silêncios. Para que ele seja a minha voz quando Deus me pedir contas.

No resto, quero que tenha medo e me deixe ser mulher, mesmo que nem sempre sua. Que ele seja homem em breves doses. Que exista em marés, no ciclo das águas e dos ventos. E, vez em quando, seja mulher, tanto quanto eu. As suas mãos as quero firmes quando me despir. Mas ainda mais quero que ele me saiba vestir. Como se eu mesma me vestisse e ele fosse a mão da minha vaidade.

Há muito tempo, me casei, também eu. Dispensei uma vida com esse alguém. Até que ele foi. Quando me deixou, já não me deixou a mim. Que eu já era outra, habilitada a ser ninguém. Às vezes, contudo, ainda me adoece uma saudade desse homem. Lembro o tempo em que me encantei, tudo era um princípio. Eu era nova, dezanovinha.

Quando ele me dirigiu palavra, nesse primeiríssimo dia, dei conta de que, até então, nunca eu tinha falado com ninguém. O que havia feito era comercia palavra, em negoceio de sentimento. Falar é outra coisa, é essa ponte sagrada em que ficamos pendentes, suspensos sobre o abismo. Falar é outra coisa vos digo. Dessa vez, com esse homem, na palavra e me divinizei. Como perfume em que perdesse minha própria aparência. Me solvia na fala, insubstanciada.

Lembro desse encontro, dessa primogénita primeira vez. Como se aquele momento fosse, afinal toda minha vida. Aconteceu aqui, neste mesmo pátio em que agora o espero. Era uma tarde boa para gente existir. O mundo cheirava a casa. O ar por a parava. A brisa sem voar, quase nidificava. Vez voz, os olhos e os olhares. Ele, em minha frente todo chegado como se a sua única viagem tivesse sido para a minha vida.

No entanto, algo nele aparentava distância. O último escapava entre os seus dedos. Não levava o cigarro à boca. Em seu parado gesto, o tabaco aí

mesmo se consumia. Ele gostava assim: a inteira cinza tombando intacta no chão. Pois eu tombei igualzinha àquela cinza. Desabei inteira sob o corpo dele. Depois, me desfiz em poeira, toda estrelada no chão. As mãos dele: o vento espalhando cinzas.

Nesse mesmo pátio em que se estreava me coração tudo iria, afinal, acabar. Porque ele anunciou tudo nesse poente. Que a paixão dele desbrilhara. Sem mais nada, nem outra mulher havendo. Só isso: a murchidão do que, antes, florescia. Eu insisti, louca de tristeza. Não havia mesmo outra mulher? Não havia. O único intruso era o tempo, que nossa rotina deixara crescer e pesar. Ele se chegou me beijou a testa. Como se faz a um filho, um beijo longe da boca. Meu peito era um rio lavado, escoado no estuário do choro.

Era essa tarde, já descaída em escuro. Ressalvo. Diz-se que a tarde cai. Diz-se que a noite também cai. Mas eu encontro o contrário: a manhã é que cai. por um cansaço de luz, um suicídio da sombra. Lhe explico. São três os bichos que o tempo tem: manhã, tarde e noite. A noite é quem tem asas. Mas são asas de avestruz. Porque a noite as usa fechadas, ao serviço de nada. A tarde é a felina criatura. Espreguiçando, mandriosa, inventadora de sombras. A manhã, essa, é um caracol, em adolescente espiral. Sobe pelos muros, desenrodilha-se vagarosa. E tomba, no desamparo do meio-dia.

Deixem-me agora evocar, aos goles de lembrança. Enquanto espero que ele volte, de novo, a este pátio. Recordar tudo, de uma só vez, me dá sofrimento. Por isso, vou lembrando aos poucos. Me debruço na varanda e a altura me tonteia. Quase vou na vertigem. Sabem o que descobri? Que minha alma é feita de água. Não posso me debruçar tanto. Senão me entorno e ainda morro vazia, sem gota.

Porque eu não sou por mim. Existo reflectida, ardível em paixão. Como a lua: o que brilho é por luz de outro. A luz desse amante, luz dançando na água. Mesmo que surja assim, agora, distante e fria. Cinza de um cigarro nunca fumado.

Pedi-lhe que viesse uma vez mais. Para que, de novo, se despeça de mim. E passados os anos, tantos que já nem cabem na lembrança, eu ainda choro como se fosse a primeira despedida. Porque esse adeus, só esse aceno

é meu, todo inteiramente meu. Um adeus à medida de meu amor.

Assim, ele virá para renovar despedidas. Quando a lágrima escorrer no meu rosto eu a sorverei, como quem bebe o tempo. Essa água é, agora, meu único alimento. Meu último alento. Já não tenho mais desse amor que a sua própria conclusão. Como quem tem um corpo apenas pela ferida de o perder. Por isso, refaço a despedida. Seja esse o modo de o meu amor se fazer eternamente nosso.

Toda a vida acreditei: amor é os dois se duplicarem em um. Mas hoje sinto: ser um é ainda muito. De mais. Ambiciono, sim, ser o múltiplo de nada, Ninguém no plural. Ninguéns.

“A saia almarrotada”

*O estar morto é uma mentira.
O morto apenas não sabe parecer vivo.
Quando eu morrer, quero ficar morta.
(Confissão da mulher incendiada)*

Na minha vila, a única vila do mundo, as Mulheres sonhavam com vestidos novos para saírem. Para serem abraçadas pela felicidade. A mim, quando me deram a saia de rodar, eu me tranquei em casa. Mais que fechada, me apurei invisível, eternamente noturna. Nasci para cozinha, pano e pranto. Ensinaaram-me tanta vergonha em sentir prazer, que acabei sentindo prazer em ter vergonha.

Belezas eram para as mulheres de fora. Elas desencobriam as pernas para maravilhações. Eu tinha joelhos era para descansar as mãos. Por isso, perante a oferta do vestido, fiquei dentro, no meu ninho ensombrado. Estava tão habituada a não ter motivo, que me enrolei no velho sofá. Olhei a janela e esperei que, como uma doença, a noite passasse. No dia seguinte, as outras chegariam e me falariam do baile, das lembranças cheias de riso matreiro. E nem inveja sentiria. Mais que o dia seguinte, eu esperava pela vida seguinte.

Minha mãe nunca soletrou meu nome. Ela se calou no meu primeiro choro, tragada pelo silêncio. Única menina entre a filharada, fui cuidada por meu pai e meu tio. Eles me quiseram casta e guardada. Para tratar deles, segundo a inclinação das suas idades.

E assim se fez: desde nascença, o pudor adiou o amor. Quando me deram uma vaidade, eu fui ao fundo. Como o barco do Tio Jonjoão que ele construiu de madeira verde. Todos teimaram que era desapropriado o material. Um arco nos ombros, foi sua resposta. Jonjoão convocou toda a vila para assistir à largada do barco. Dessa vez, até eu desci aos caminhos. Mal se barrigou nas águas do rio, a barcaça foi engolida nas funduras.

- Maldição - propalou meu pai, gritando com as nuvens.

Mas eu sabia que não. O barco estava ainda muito cru, a madeira tinha ainda vontade de raiz. Nosso tio não tinha feito um barco para flutuar. Isso

fazem todos, disse, é tudo barcos, uns iguais e os outros também. E acrescentou:

- Quando secar o rio, o meu barco ainda estará aqui.

Agora, a saia de roda era o barco na fundura das águas. Uma tristeza de nascença me separava do tempo. As outras moças, das vizinhanças, comiam para não ter fome. Eu comi a própria fome.

- Filha, venha sentar.

Não diziam “comer” que era palavra dispendiosa. Diziam “sentar”. E apontavam uma estreiteza entre cotovelos em redor da mesa. Os braços se atropelavam, disputando as magras migalhas. Em casa de pobre ser o último é ser nenhum. Assim eu não me servia. Meu coração já me tinha expulso de mim. Estava desalojada das vontades. E esperava ser a última, arriscando nada mais sobrar. Mas havia essa voz que sobrepunha minha existência:

- Deixem um pouco para a miúda.

Afinal, sempre eu tinha um socorro. Um pouco para a miúda: assim, sem necessidade de nome. Que o meu nome tinha tombado nesse poço escuro em que minha mãe se afundara. E os olhos da família, numerosos e suspensos, a contemplarem a minha mão, atravessando vagarosamente a fome. Não tendo nome, faltava só não ter corpo.

A meu tio, certa vez, ousei inquirir: quando secar o rio estarei onde? E ele me respondeu: o rio vive dentro de si, o barco é que secará.

Na minha vila, as mulheres cantavam. Eu pranteava. Apenas quando chorava me sobrevinham belezas. Só a lágrima me desnudava, só ela me enfeitava. Na lágrima flutuava a carícia desse homem que viria. Esse aprincesado me iria surpreender. E me iria amar em plena tristeza. Esse homem me daria, por fim, um nome. Para o meu apetite de nascer, tudo seria pouco, nesse momento.

As outras moças esperavam pelo domingo para florescer. Eu me guardava bordando, dobrando as costas para que meus seios não desabrochassem. Cresci assim, querendo que o meu peito mirrasse na sombra. As outras moças queriam viver muito diariamente. Eu envelhecendo, a ruga em briga com a gordura. As meninas saltavam idades e destinavam as ancas para as danças. O meu rabo nunca foi louvado por olhar de macho.

Minhas nádegas enviuvavam de assento em assento, em acento circunflexo.

Chega-me ainda a voz de meu velho pai como se ele estivesse vivo. Era essa voz que fazia Deus existir. Que me ordenava que ficasse feia, desviçosa a vida inteira. Eu acreditava que nada era mais antigo que meu pai. Sempre ceguei em obediência, enxotando tentações que piripirilampejavam a minha meninice. Obedeci mesmo quando ele ordenou:

- Vá lá fora e pegue fogo nesse vestido!

Eu fui ao pátio com a prenda que meu tio secretamente me havia oferecido.

Não cumpri. Guiaram--me os mandos do diabo e, numa cova, ocultei esse enfeitiçado enfeite. Lancei, sim, fogo sobre mim mesma. Meus irmãos acorreram, já eu dançava entre labaredas, acarinhada pelas quenturas do enfim. E não eram chamas. Eram as mãos escaldantes do homem que veio tarde, tão tarde que as luzes do baile já haviam esmorecido.

É essa voz que ainda paira, ordenando a minha vez de existir. Ou de comer. E escuto a sua ordem para que a vida me ceda a vez. E pergunto: posso agora, meu pai, agora que eu já tenho mais ruga que pregas tem esse vestido, posso agora me embelezar de vaidades? Fico à espera de sua autorização, enquanto vou ao pátio desenterrar o vestido do baile que não houve. E visto-me com ele, me resplandeço ante o espelho, rodopio para enfunar a roupa. Uma diáfana música me embala pelos corredores da casa.

Agora, estou sentada, olhando a saia rodada, a saia amarfanhosa, almarrotada. E parece que me sento sobre a minha própria vida.

O calor faz parar o mundo. E me faz encalhar no eterno sofá da sala enquanto a minha mão vai alisando o vestido em vagarosa despedida. Em gesto arrastado como se o meu braço atravessasse outra vez a mesa da família. E me solto do vestido. Atravesso o quintal em direcção à fogueira. Algum homem me visse, a lágrima tombando com o vestido sobre as chamas: meu coração, depois de tudo, ainda teimava?

“A Terceira Margem do Rio”

Guimarães Rosa

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa.

Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos. Nossa mãe jurou muito contra a idéia. Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? Nosso pai nada não dizia. Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua: o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira. E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta.

Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxe, não fez a alguma recomendação. Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — "Cê vai, ocê fique, você nunca volte!" Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos. Temi a ira de nossa mãe, mas obedeci, de vez de jeito. O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: — "Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?" Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás. Fiz que vim, mas ainda virei, na grota do mato, para saber. Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo — a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa.

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para. estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. Os parentes, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho.

Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira. Só uns achavam o entanto de poder também ser pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele. As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas — passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda — descrevendo que nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente. Então, pois, nossa mãe e os aparentados nossos, assentaram: que o mantimento que tivesse, ocultado na canoa, se gastava; e, ele, ou desembarcava e viajava s'embora, para jamais, o que ao menos se condizia mais correto, ou se arrependia, por uma vez, para casa.

No que num engano. Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada: a idéia que senti, logo na primeira noite, quando o pessoal nosso experimentou de acender fogueiras em beirada do rio, enquanto que, no alumiado delas, se rezava e se chamava. Depois, no seguinte, apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas. Enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal. Mostrei o de comer, deposei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. Isso, que fiz, e refiz, sempre, tempos a fora. Surpresa que mais tarde tive: que nossa mãe sabia desse meu encargo, só se encobrando de não saber; ela mesma deixava, facilitado, sobra de coisas, para o meu conseguir. Nossa mãe muito não se demonstrava.

Mandou vir o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. Mandou vir o mestre, para nós, os meninos. Incumbiu ao padre que

um dia se revestisse, em praia de margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o 'dever de desistir da tristonha teima. De outra, por arranjo dela, para medo, vieram os dois soldados. Tudo o que não valeu de nada. Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala. Mesmo quando foi, não faz muito, dos homens do jornal, que trouxeram a lancha e tencionavam tirar retrato dele, não venceram: nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmos, a escuridão, daquele.

A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos. O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele agüentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos — sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim. Por certo, ao menos, que, para dormir seu tanto, ele fizesse amarração da canoa, em alguma ponta-de-ilha, no esconso. Mas não armava um foguinho em praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fósforo. O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável. Não adoecia? E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento, aí quando no lanço da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso, aqueles corpos de bichos mortos e paus-de-árvore descendo — de espanto de esbarro. E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.

Minha irmã se casou; nossa mãe não quis festa. A gente imaginava nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, no gasalhado da

noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte, nosso pai só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água do temporal. Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia.

Nem queria saber de nós; não tinha afeto? Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — "Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim..."; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade. Sendo que, se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? Só ele soubesse. Mas minha irmã teve menino, ela mesma entestou que queria mostrar para ele o neto. Viemos, todos, no barranco, foi num dia bonito, minha irmã de vestido branco, que tinha sido o do casamento, ela erguia nos braços a criancinha, o marido dela segurou, para defender os dois, o guarda-sol. A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados.

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei — na vagação, no rio no ermo — sem dar razão de seu feito. Seja que, quando eu quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada mais. Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estiavam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha

antecipado; pois agora me entrelembro. Meu pai, eu não podia malsinar. E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos.

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo. Eu sofria já o começo de velhice — esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranquilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse — se as coisas fossem outras. E fui tomando idéia.

Sem fazer véspera. Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos. Só fiz, que fui lá. Com um lenço, para o aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: — "Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!..." E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo.

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto — o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem

também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras:
e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.