

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

Suziane Carla Fonseca

NAS ENTRELINHAS DO ESPAÇO:
O GROTESCO E O SAGRADO EM *TERRA SONÂMBULA*,
DE MIA COUTO

Belo Horizonte
2010

Suziane Carla Fonseca

NAS ENTRELINHAS DO ESPAÇO:
O GROTESCO E O SAGRADO EM *TERRA SONÂMBULA*,
DE MIA COUTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre

Área de concentração: Teoria da Literatura
Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Fonseca, Suziane Carla.

Nas entrelinhas do espaço: o grotesco e o sagrado em Terra sonâmbula, de Mia Couto / Suziane Carla Fonseca. – Belo Horizonte: UFMG / Faculdade de Letras, 2010.

166 f.

Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais / Faculdade de Letras.

Referências: f.162-166.

1. Grotesco. 2. Sagrado. 3. Literatura africana (Português) – História e crítica I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Couto, Mia. III. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. IV. Título.

Dedico com carinho aos meus pais, Sandra Mara Brugnára e José Silvio Fonseca

Ao Darío, por sua demonstração de profundo amor

À Melissa e ao Paulo, queridos filhos e verdadeira fonte de sabedoria

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que na proximidade ou na distância não me deixaram esmorecer e que viram em meu propósito o amor à poesia que se derrama por entre as páginas dessa *Terra sonâmbula*.

E, em especial, agradeço:

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury, por acreditar que eu pudesse empreender essa viagem com a alma e com o coração;

Ao Prof. Dr. Luis Alberto Brandão, por me apresentar o curioso e rico mundo do *grotesco* em Bakhtin e, mais tarde, fazer importantes comentários à versão final do projeto;

À Profa. Dra. Cláudia Campos Soares, pela delicadeza em acolher a primeira versão do projeto inicial e pelos apontamentos críticos;

À Profa. Dra. Gláucia Muniz Proença Lara, pela generosidade das palavras e estímulos em sala de aula;

À minha mãe e ao meu pai, por todo o amor, carinho e compreensão ao longo dos anos;

Aos meus filhos, por acreditarem que as sementes plantadas devem sempre florescer;

Ao meu marido, pela amorosa contribuição nas inúmeras leituras e revisões;

Aos meus irmãos, pela aceitação de minhas ausências;

Aos amigos que abdicaram de seu tempo para me dar valiosos conselhos e estímulos.

“Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho”.

Crença dos habitantes de Matimati

(Terra sonâmbula, 2007, p. 5)

RESUMO

O tema desta dissertação é o espaço do grotesco e do sagrado no livro *Terra sonâmbula*, do autor moçambicano Mia Couto. A escolha de tal temática deve-se à proeminência que esta categoria teórica tem assumido nos últimos anos e, principalmente, em decorrência das várias possibilidades de leitura deste romance no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa. As duas vertentes escolhidas engendram, ainda que em tensão, uma concepção integrada de espaço na narrativa. Ou seja, tanto o grotesco quanto o sagrado são avaliados como pontos de articulação do espaço de representação em *Terra sonâmbula*. Neste estudo, o grotesco foi tomado como um tipo de arte que séculos antes revelou a imbricação entre vida e morte, a mistura dos reinos, a ultrapassagem das fronteiras corporais, a presença do estranho e do absurdo, além de outros aspectos essenciais, para depois apresentar-se como profícuo fenômeno na literatura em geral. O grotesco é localizado a partir da obra de autores como Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser e Mary Russo. Já o sagrado aparece nesta dissertação sob o viés dos rituais, mitos e símbolos associados aos costumes e tradições do povo moçambicano (ficcionalizados por Mia Couto), à luz das concepções teóricas de autores como Mircea Eliade, René Girard, Julia Kristeva, entre outros. Tudo perpassado por variada fortuna crítica do autor moçambicano, que perfaz um caminho sedimentado no que se convencionou chamar literaturas pós-coloniais. Ressalte-se que, nos estudos contemporâneos em geral, o *espaço* apresenta-se como categoria epistemológica essencial na reflexão tanto de fenômenos relacionados às chamadas literaturas das margens quanto daquelas literaturas produzidas fora do eixo hegemônico – nomeadamente Europa e Estados Unidos – e que correspondem a uma enunciação que se coloca criticamente face à cristalização do cânone ocidental. Deste modo, e no cerne dos Estudos Culturais, as literaturas africanas de língua portuguesa encenam este espaço de reelaboração das posições etnocêntricas para possibilitar a inserção de saberes que extrapassam as fronteiras nacionais e propõem um novo olhar sobre as diferenças culturais, tão evidentes nas configurações étnico-sociais da atualidade.

Palavras-chave: Mia Couto, espaço, grotesco, sagrado

RESUMEN

El tema de esta disertación es el espacio que lo grotesco y lo sagrado ocupan en la novela *Terra sonâmbula*, del autor mozambiqueño Mia Couto. La elección de tal materia se debe a la importancia que esta categoría teórica ha conquistado en los últimos años y, principalmente, a las varias posibilidades de lectura que esta novela permite en el contexto de las literaturas africanas de lengua portuguesa. Los dos asuntos escogidos engendran, aunque de manera tensa, una concepción integrada de espacio en la narrativa. Es decir, tanto lo grotesco como lo sagrado son examinados como puntos de articulación del espacio de representación en *Terra sonâmbula*. En el presente estudio, lo grotesco fue considerado como un tipo de arte que varios siglos atrás reveló la imbricación entre la vida y la muerte, la mezcla de los reinos, la trascendencia de los límites corporales, la presencia de lo extraño y de lo absurdo, además de otros aspectos esenciales, para después presentarse como proficuo fenómeno en la literatura de manera general. Lo grotesco es demarcado a partir de la obra de autores como Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser y Mary Russo. Por su parte, lo sagrado aparece en esta disertación bajo la perspectiva de los rituales, mitos y símbolos asociados a las costumbres y tradiciones del pueblo mozambiqueño (hechos ficción por Mia Couto), por el prisma de las concepciones teóricas de autores como Mircea Eliade, René Girard, Julia Kristeva y otros. Todo eso está envuelto por la variada fortuna crítica del autor mozambiqueño, que traza un camino sedimentado en aquello que, por convención, se ha llamado de literaturas postcoloniales. Es necesario destacar que, en general, en los estudios contemporáneos, el *espacio* se presenta como categoría epistemológica esencial en la reflexión sobre los fenómenos relacionados a las llamadas literaturas de las márgenes, y sobre aquellas literaturas producidas fuera del eje hegemónico (nombradamente Europa y Estados Unidos) y que corresponden a una enunciación que se sitúa críticamente frente a la cristalización de los conceptos canónicos occidentales. De este modo, y en el centro de los Estudios Culturales, las literaturas africanas de lengua portuguesa escenifican este espacio de reelaboración de las posiciones etnocéntricas, para posibilitar la inserción de saberes que van más allá de las fronteras nacionales y proponen una nueva mirada sobre las diferencias culturales, tan evidentes en las configuraciones étnico-sociales de la actualidad.

Palabras-clave: Mia Couto, espacio, grotesco, sagrado

OBSERVAÇÕES

Para não comprometer a harmonia e a clareza do texto, nesta dissertação optei por apresentar as citações bibliográficas em “notas de rodapé”, assim como acontece com as explicações, traduções e comentários.

Já as citações que se constituem em expressões ou frases literais das obras de Mia Couto (mescladas ao corpo do texto ou no rodapé das páginas) aparecem, de modo padrão, entre parênteses.

Para a referência de *Terra sonâmbula* e de outras obras do autor utilizo:

A varanda do frangipani – (AVF, 2007)

Estórias abensonhadas – (EA, 1996)

O outro pé da sereia – (OPS, 2006)

O último voo do flamingo – (UVF, 2005)

Terra sonâmbula – (TS, 2007)

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra – (RCT, 2006)

Venenos de Deus, remédios do diabo – (VDRD, 2008)

Ressalte-se também que a grafia dos trechos retirados de todas as obras adotadas neste estudo será modernizada conforme o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, firmado em 1990 e que passou a vigorar em 2009.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 O ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO EM <i>TERRA SONÂMBULA</i>	14
2.1 Vozes da margem em um espaço de diluição.....	25
2.2 Espaço de representação: a criança, a mulher e o velho.....	26
3 O GROTESCO: ESPAÇO DA DISFORMIDADE E DO ESTRANHAMENTO	37
3.1 O grotesco: algumas definições e nenhum “fechamento”	38
3.2 O riso e seu potencial transformador.....	41
3.3 O princípio da vida corporal.....	44
3.4 Corpo grotesco: dinâmica e interpenetração	48
3.5 Kayser e a outra face do grotesco.....	51
3.6 O estranho no familiar	56
3.7 Traços do grotesco em Mia Couto.....	58
3.8 O grotesco na cena do <i>mbelele</i>	75
4 O SAGRADO: ESPAÇO DO SIMBÓLICO, DAS TRADIÇÕES E DOS RITUAIS	89
4.1 Adentrando os territórios sagrados em Mia Couto.....	94
4.2 Perenidade das imagens, símbolos e mitos.....	104
4.3 O simbolismo em Mia Couto	113
4.4 O simbólico e o ritual em <i>Terra sonâmbula</i>	117
4.5 O sagrado pelas vias do corpo e do feminino.....	127
4.6 Nas sendas do sacrifício: a violência e o sagrado em <i>Terra sonâmbula</i>	136
4.7 As profanadoras sob o manto do sagrado.....	148
4.8 Sob o poder e a influência dos espíritos	150
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS	162

1 INTRODUÇÃO

Os espaços do grotesco e do sagrado em *Terra sonâmbula*, romance do escritor moçambicano Mia Couto, constituem o objeto central desta dissertação. Essas duas vertentes, dentre muitas as que poderiam ser tomadas em texto tão rico de possibilidades de leitura, compõem, embora em tensão, conceitos integrados de espaço na narrativa.

A escolha deste tema justifica-se, primeiramente e num sentido mais amplo, pela significativa representatividade que a categoria *espaço* tem adquirido nos estudos contemporâneos em geral, e também pela amplitude alcançada em várias áreas de conhecimento que ultrapassam a geografia. A proposta é investigar o espaço sob o enfoque teórico das assim chamadas “correntes sociológicas ou culturalistas”. Ou seja, o espaço será compreendido como “categoria de representação”, como “conteúdo social – logo, reconhecível [também] extratextualmente – que se projeta no texto”.¹

Esta dissertação serviu-se, entre outros, do suporte teórico dos chamados Estudos Culturais (campo contemporâneo de estudos interdisciplinares que chegam até a constituir novos campos científicos), que estabelecem importantes diálogos no interior das Ciências Humanas e Sociais. Não obstante as críticas direcionadas aos Estudos Culturais, considerados por alguns teóricos como abrangentes em excesso e, portanto, talvez impróprios para os estudos literários, considero que este domínio permite uma fértil investigação do tema proposto.

Nas geografias pós-modernas, conceitos relativos a novas configurações teóricas sobre o *espaço* como entrelugar, margem, território, não-lugar, passagem e fronteira² ganham cada vez mais projeção e ressonância e se transformam em matérias recorrentes das produções acadêmicas. Não é sem razão que várias obras a serem examinadas neste estudo trazem, já em seus títulos, o espaço como objeto principal, o que indica o quanto esta categoria é pertinente para a realização deste trabalho. Já a partir do próprio título do romance aqui privilegiado, fica evidente essa importância, que perpassa a obra como um todo.

¹BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões, p. 207-220.

²Todos estes termos têm sido frequentemente utilizados nas publicações referentes aos Estudos Culturais e ao espaço, bem como em artigos e livros relacionados aos estudos literários africanos contemporâneos de um modo geral.

Quanto ao terreno particular da Teoria da Literatura, justifica-se a abordagem do tema por ampliar a discussão sobre especificidades das assim chamadas literaturas pós-coloniais³ e possibilitar sua melhor compreensão.

Ao longo dos últimos anos, os estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa vêm se consolidando na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Neste sentido, esta dissertação poderá significar mais uma contribuição para pesquisas que abordam as chamadas literaturas das margens, aquelas literaturas produzidas nos países da periferia do sistema globalizado, além de destacar a proeminência que a literatura dos cinco países africanos de língua portuguesa⁴ tem alcançado nos estudos literários contemporâneos empreendidos por essa instituição.

Ressalte-se que a elaboração deste trabalho vem complementar as investigações feitas por mim, há mais de três anos, no curso de Graduação⁵. Já no nível de Pós-Graduação, realizei estudos concernentes ao espaço⁶ e ao papel dos Estudos Culturais no cenário da crítica do século XX⁷, que muito contribuíram para o aprofundamento das questões colocadas no projeto inicial que resultou nessa dissertação.

Logo, é no conjunto destas reflexões que pretendo analisar a construção do espaço no romance, tendo, consoante com o que se afirmou anteriormente, como pontos principais de articulação, o grotesco e o sagrado.

Primeiro romance de Mia Couto, *Terra sonâmbula* representa um marco das literaturas africanas de língua portuguesa, tendo inclusive sido “eleito como um dos 12 melhores livros de toda a África no século XX”⁸, o que também serve para corroborar minha justificativa de examiná-lo mais profundamente.

Terra sonâmbula aponta para um território em transe⁹, cuja paisagem encontra-se esfacelada pela guerra e pela fome. Cenário onde os sujeitos ficcionais

³Se o conceito foi cunhado como grade de análise das literaturas pós-coloniais de língua inglesa, nem por isso deixa de ser pertinente, com as adaptações necessárias, para a leitura das literaturas africanas de língua portuguesa.

⁴Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

⁵Estudos realizados em duas disciplinas, intituladas: “Literaturas Estrangeiras de Língua Portuguesa” – com enfoque nas literaturas africanas de língua portuguesa –, ministradas pela Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury no curso de Letras da UFMG durante o 2º semestre de 2006 e o 1º semestre de 2007.

⁶Disciplina: *Poéticas do Espaço*, ministrada pelo Prof. Dr. Luís Alberto Brandão.

⁷Disciplina: *Tendências Críticas do Século XX*, ministrada pelo Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas.

⁸FURTADO. Não à reforma ortográfica, p. 7.

⁹Em uma das acepções dicionarizadas, o termo “sonâmbulo” significa ‘que ou aquele que age de modo mecânico, automático, sem demonstrar consciência ou compreensão do que faz e de por que faz’. Por sua vez, “transe” tem como um dos significados: ‘estado afim do sono ou de alteração da consciência, marcado por reduzida sensibilidade a estímulos, perda ou alteração do conhecimento do que sucede à

caminham a esmo, fugindo dos violentos conflitos armados¹⁰ que assolam sua terra, dilaceram seus corpos e arrasam suas almas. Ainda assim esses seres buscam seu pertencimento em um mundo no qual o real e o fantástico andam lado a lado, mesclados, com os poderes da tradição e as incongruências da modernidade.

No romance, mais que sonâmbula, a terra encontra-se entorpecida pelos venenos que nela foram atirados: destroços de vidas, de sonhos e de esperanças. Os intermináveis conflitos fazem com que todos percam a sua orientação e passem a deambular sem sentido através de uma “paisagem [que] se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca” (*TS*, 2007, p. 9), como anuncia o primeiro parágrafo do livro.

Curiosamente, no entanto, este espaço começa a se modificar ao ritmo da leitura dos relatos míticos presentes nos cadernos deixados por um morto. São estórias¹¹ que guardam as “letras do sonho”¹² e acalentam as pegadas dos caminhantes na difícil jornada pela sobrevivência, ainda que também falem da dor e da perda.

A partir daí o espaço e o tempo vão assumindo outras configurações: enquanto os homens dormem, a terra se move “espaços e tempos afora” (*TS*, 2007, p. 9); terceira margem para outras existências. Neste território cambiante, crianças/jovens, velhos e mulheres, “videntes [que] se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte” (*TS*, 2007, p. 9), passam a vislumbrar um espaço alternativo construído pelos sonhos contidos nos contos-parábola¹³ e pelo desejo de vida e de felicidade que se encarna para além da morte e da destruição.

Pode-se dizer que o romance é uma espécie de épico da errância, pois a morte e a viagem são os grandes condutores da(s) estória(s). Na abertura do livro de Peron Rios é o próprio escritor africano que afirma:

Alguém já disse: toda a literatura tem apenas dois temas, a viagem e a morte. Em Terra sonâmbula esses dois assuntos são apenas um só: na

volta e substituição da atividade voluntária pela automática’. Cf. HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002.

¹⁰O livro, publicado em 1992, tem como pano de fundo histórico o período que compreende a guerra de independência de Moçambique do jugo de Portugal (1965-1975) e a guerra civil (1976-1992), conflitos estes que arruinaram o país africano e que respondem por muitas das mazelas sociais lá presentes ainda hoje.

¹¹Opto pelo uso dos vocábulos “estória” sempre que me referir à narrativa de ficção, e “história” significando o registro de fatos “oficiais”, de encadeamento cronológico.

¹²Conforme Mia Couto intitula o segundo capítulo de seu romance. Cf. *TS*, 2007, p. 34.

¹³LEITE. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, p. 47.

concepção africana, os mortos não morrem, apenas deambulam, numa outra dimensão, produzindo Vida entre os vivos.¹⁴

Verdadeiro périplo que descortina as mazelas africanas e também instiga o nosso olhar para a simbologia mítica de outras culturas, este romance de Mia Couto toca-nos com sua profunda dimensão, mostrando que é possível o homem refazer os percursos, escolher os caminhos, mesmo a partir das encruzilhadas.

Considerando-se a riqueza de opções que a obra delinea, esta dissertação está estruturada em três capítulos:

No primeiro, intitulado “O espaço de representação em *Terra sonâmbula*”, procuro desenvolver o arcabouço teórico sobre o conceito de espaço, tendo como parâmetro a concepção de alguns autores, especialmente aqueles da área das Ciências Sociais e Humanas, como forma de identificar as principais características desta categoria e qual a sua abrangência no campo dos estudos literários de forma geral e, em específico, no romance escolhido. O espaço, pois, poderá ser compreendido em sua amplitude teórica e também em suas vertentes crítica e estética, observadas na obra em questão.

Além disso, pretendo explicitar o papel desempenhado por algumas figuras de representação no romance, tais como a criança, a mulher e o velho, tomados aqui enquanto “seres de exceção”¹⁵, mas que ainda assim, ou por isso mesmo, assumem, na literatura de Mia Couto, *status* de personagens principais.

O segundo capítulo traz uma reflexão acerca do espaço do grotesco em *Terra sonâmbula*, especialmente sob o enfoque da disformidade, do hibridismo e do estranhamento. Também partindo de um solo teórico básico, busco deslindar os aspectos fundamentais que permitem a identificação do grotesco (ou de características deste fenômeno) em várias passagens do romance. O capítulo intitulado “As idosas profanadoras”, exibe cena que, como poderá ser verificado mais à frente, foi decisiva para a escolha do tema desta parte da dissertação. Tal cena enseja a tessitura de importantes relações que trazem desdobramentos ou ressonâncias na análise do livro de Mia Couto como um todo.

Por último, no terceiro capítulo, investigo o espaço do sagrado (pelo viés de alguns símbolos, tradições e rituais africanos), considerando-o isoladamente ou,

¹⁴COUTO *apud* RIOS. *A viagem infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, p. 7-8.

¹⁵MATA. *A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique*, com Mia Couto, p. 266.

nalguma medida, em contraponto ao espaço do grotesco, por entender que, embora apresentem características complementares, tais conceitos se colocam, em certa medida, como antagônicos. A articulação de ambos, portanto, é reveladora da tensão presente no romance, a qual faz circular, e torna audíveis, vozes dissonantes. Isto de fato se dá, ainda que estas mesmas vozes se encontrem integradas num espaço ficcional configurado a partir de fragmentos de variados discursos (fruto de diversos nuances etnoculturais), de situações-limite indicadoras de uma magia que amplia esses enunciados, inclusive evocando como base o discurso histórico convencional.

Portanto, a “viagem” que tento empreender a partir das páginas de *Terra sonâmbula* não pretende alcançar um porto definitivo, senão evidenciar a riqueza às margens do percurso que poderá vir a ser palmilhado e ampliado por outros que queiram também desbravar seus intrincados caminhos e trilhas, suas linhas e entrelinhas.

É uma viagem “iniciática” no sentido de que as soluções ou respostas não se apresentam em fórmulas prontas e desgastadas, mas diluídas ou sugeridas em meio às próprias “brincadeiras” do autor, que propõe a aquisição de novos saberes ao longo de sua instigante jornada. A permissão para se deslocar por este território está no olhar que cada leitor lança ao compor seu mosaico de impressões. Está também na aceitação de um real muitas vezes transmutado pelo cacimbo vacilante dos sonhos.

Afinal, temos uma terra que sonambula, e do seu sono semidesperto brotam sementes como as do velho Siqueleto a desejar outros de si. Ou ainda sementes-palavras que germinam das folhas de cadernos escolares e na alma dos personagens para, logo em seguida, entranhar a própria terra: ventre fértil gerando outras searas dentro de cada um de nós.

Assim também podemos percorrer as páginas deste romance como sugere a epígrafe que abre este texto: olhando o novo rosto da paisagem e sabendo que a cada noite seremos visitados pelas fantasias do sonho. Sonho este que se faz realidade pela força inusitada de palavras, gestos e expressões corporais.

2 O ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO EM *TERRA SONÂMBULA*

Categoria epistemológica fundamental para os estudos contemporâneos desenvolvidos em diferentes áreas do conhecimento, o espaço abre-se a múltiplas possibilidades de investigação. Refletir acerca deste conceito é considerar não somente os aspectos ligados a uma concepção territorial ou cartográfica, mas também reconhecer seu amplo potencial teórico.¹⁶

Este capítulo pretende refletir sobre a construção dos diferentes espaços em *Terra sonâmbula*. Trata-se de evidenciar estratégias textuais que articulam distintos espaços no interior do romance. Tais estratégias se configuram a partir das experiências de trânsito e de mobilidade próprias da realidade específica dos conflitos vivenciados em Moçambique, na segunda metade do século XX; contudo alargam-se como possíveis modos de representação do homem contemporâneo cuja condição diaspórica e de mobilidade social é, hoje, claramente detectável. Em consonância com esta perspectiva, Maria Zilda Ferreira Cury reitera a relevância da categoria:

Registre-se que o espaço se erige na epistemologia contemporânea como uma das categorias mais importantes para as Ciências Humanas (Cf. BHABHA, 1998; SOJA, 1993; AUGÉ, 2007). Num certo sentido, tal valorização responde ao movimento físico por lugares diversos de amplos contingentes populacionais em todo o mundo [...].¹⁷

Ou ainda como destaca Luis Alberto Brandão neste trecho:

Constata-se a vocação transdisciplinar da categoria tanto em estudos que articulam distintas áreas – como Geografia, Teoria da Arte, Física, Filosofia, Teoria da Literatura, Urbanismo, Semiótica – quanto naqueles que necessitam delimitar o grau de adequação, para determinada área de conhecimento, de sentidos pressupostos em outras áreas.¹⁸

O teórico defende, em uma “sistematização preliminar”, a existência de quatro modos de abordagem do espaço na literatura, tendo como escopo os Estudos Literários ocidentais do século XX. Assim temos: representação do espaço; espaço

¹⁶BRANDÃO. Breve história do espaço na teoria da literatura, p. 115-134. Neste artigo, o teórico investiga a relevância da categoria espaço e suas variações conceituais no âmbito da Teoria da Literatura, abarcando as correntes do princípio do século XX e o pensamento estruturalista.

¹⁷CURY. Novas geografias narrativas, p. 8.

¹⁸BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões, p. 207.

como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço como linguagem.¹⁹

Explicitando em linhas gerais as reflexões propostas por Brandão, pode-se dizer que a *representação do espaço* está ligada às características físicas e concretas (cenários), bem como aos lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais, e como “recurso de contextualização da ação”. Esta abordagem relaciona-se também ao “espaço social” (conjuntura história, econômica, cultural e ideológica) e ao “espaço psicológico” (abarcando “atmosferas”, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, consoante distintas linhagens de abordagem da subjetividade).

Conforme explica, nos estudos literários contemporâneos, uma das vertentes mais difundidas dessa tendência é a que versa sobre a representação do espaço urbano no texto literário. Outra vertente muito significativa, segundo o pesquisador, é a que, com maior ou menor afinidade com os Estudos Culturais, emprega um léxico espacial que inclui vocábulos como margem, território, rede, fronteira, passagem, cartografia, “buscando compreender os vários tipos de espaços representados no texto literário em função do fato de se vincularem a identidades sociais específicas”.²⁰

Quanto à *estruturação espacial*, Luis Alberto Brandão esclarece que este modo de ocorrência do espaço na literatura diz respeito a procedimentos formais, ou de estruturação textual a partir da utilização de recursos que produzem o “efeito da simultaneidade”. Ele cita os estudos que Joseph Frank e Georges Poulet empreenderam sobre as obras de Lessing, Flaubert, Joyce, Proust e Djuna como forma de demonstrar a tendência do texto literário moderno em adotar a fragmentação (o efeito de mosaico) como recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal. A partir desta concepção temos que:

Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra. Em tais abordagens, verifica-se que o desdobramento lugar/espaço se projeta no próprio entendimento do que é a obra: por um lado, são partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si (segundo, pois, uma concepção relacional de espaço); por outro lado, é a interação entre todas as partes, aquilo que lhes concede unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra.²¹

¹⁹BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões, p. 208.

²⁰BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões, p. 208-209.

²¹*Ibidem*, p. 210.

Tomando a ideia-chave de que a literatura possui um tipo específico de visão, o referido autor propõe a terceira abordagem sobre o tema: *espaço como focalização*, ou seja, responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva. Este viés de análise sugere, em sentido mais amplo, o desdobramento da categoria em “espaço observado” e “espaço que torna possível a observação”. Portanto, “observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar”.²² A “visão”, nesta linha teórica, é tomada como uma faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceptor, configurador.

A *espacialidade da linguagem* é o quarto e último modo de tratar o tema. Nessa abordagem, há uma espacialidade própria da linguagem verbal associando-se às noções de estrutura da linguagem, significado, signo verbal, função intelectual, entre outras. Neste sentido, “a palavra também é espaço”. Partindo de algumas considerações gerais feitas por Gérard Genette, Iuri Lotman, Roman Jakobson, Octavio Paz e Roland Barthes, Luis Alberto Brandão conclui que “o texto literário é tão mais espacial quanto mais a dimensão formal, ou do significante, é capaz de se destacar da dimensão contedística, ou do significado”.²³

De qualquer modo, para se obter um prisma teórico mais amplo, faz-se necessário explicitar as concepções adquiridas por esta categoria, na contemporaneidade, em obras as mais distintas.

De acordo com o geógrafo Yi-Fu Tuan, é preciso estabelecer uma distinção entre os conceitos de *espaço* e de *lugar*. Apesar de considerar os dois termos como familiares e indicadores de experiências comuns, o autor concebe o *espaço* como a “localização relativa de objetos ou lugares, como as distâncias e extensões que separam ou ligam os lugares”, ou, “mais abstratamente, como a área definida por uma rede de lugares”. Já o *lugar*, para ele, é o “centro ao qual atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação”.²⁴ Assim, o espaço representaria a liberdade, enquanto o lugar se relacionaria com a segurança.

O espaço pode ser entendido também, como quer Edward Soja, a partir da noção de “ser-no-mundo”:

²²BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões, p. 211.

²³*Ibidem*, p. 213.

²⁴TUAN. *Espaço & Lugar: a perspectiva da experiência*. p. 4

[...] uma contextualização primordial do ser social numa geografia multiestratificada de regiões nodais socialmente criadas e diferenciadas, alojadas em muitas escalas diferentes em torno dos espaços pessoais móveis do corpo humano e nos locais comunitários mais fixos dos assentamentos humanos.²⁵

De acordo com ele, essa “espacialidade ontológica” localiza o sujeito humano, definitivamente, numa geografia formativa, e conduz à necessidade de uma reconceitualização radical da epistemologia, da construção teórica e da análise empírica.²⁶ É a partir de uma tentativa de compor uma nova geografia humana crítica, um materialismo histórico e geográfico sintonizado com os desafios políticos e teóricos contemporâneos, que Soja constrói sua argumentação.

Já o antropólogo Marc Augé defende que, em oposição à noção de “lugar antropológico”²⁷, estariam surgindo, no mundo contemporâneo, os não-lugares, que não se definem como identitários, relacionais ou históricos. Para Augé, a “supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos”.²⁸

Em *Terra sonâmbula*, um exemplo de não-lugares são os campos de refugiados, espaço residual e temporário onde se encontram os sem-abrigo, os de origens diversas que estão à margem do poder central, constringidos pela guerra à errância e ao deslocamento. E não é sem razão que Mia Couto se assume como “escritor africano de raça branca”²⁹ para definir logo de partida sua posição ou, mais propriamente, sua condição periférica no cenário mundial.

Sua obra reflete profundamente esta postura de alguém que está à margem, “mirando al sesgo”³⁰, como propõe Ricardo Piglia ao afirmar que a percepção da literatura e sua função neste milênio dependem de “mirar las cosas desde un lugar

²⁵SOJA. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*, p. 15.

²⁶SOJA. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*, p. 15.

²⁷Termo referente “àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja. É porque toda antropologia é antropologia da antropologia dos outros, além disso, que o lugar, o lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa”. In: AUGÉ. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, p. 51.

²⁸AUGÉ. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, p. 73.

²⁹COUTO *apud* SECCO. Mia Couto e a “incurável doença de sonhar”, p. 264.

³⁰Esta expressão parece indicar a necessidade de se olhar as coisas sob uma perspectiva diferenciada, pois o verbo “sesgar” significa ‘cortar o partir en una dirección que no es vertical ni horizontal; orientar hacia un lado poco adecuado’. In: *Señas: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños*, p. 1163.

levemente marginal”.³¹ Trata-se de um espaço que é criado para que as vozes da margem tomem seu lugar de pertencimento e se posicionem perante a voz hegemônica e unificante da sociedade que se propõe globalizada em todos os sentidos.

Ao tornar-se, em 2007, o primeiro africano a receber o Prêmio União Latina de Literaturas Românicas, Mia Couto destacou a importância dessas vozes para a sustentação de seu projeto literário. “Esse percurso de guerras e dramas fez-se de materiais humanos sublimes, de histórias individuais e coletivas profundamente inspiradoras. São essas vozes que disputam rosto e eco nas páginas dos meus livros”,³² destacou.

Desse modo, Mia Couto cria o que é denominado por Ricardo Piglia como “uma experiência além da linguagem”, pois seu texto materializa espaços para que se façam audíveis outros discursos que não somente o dominante. É desta fronteira e a partir deste olhar excêntrico que o escritor moçambicano tece sua obra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco parece corroborar este pensamento quando diz que embora os textos de Mia Couto denunciem energicamente a realidade de Moçambique, com uma lúcida visão política, são responsáveis também por fundar uma “nova cartografia que ultrapassa os limites geográficos do país dilacerado” e traçar pelo “viés dos sonhos e da recriação verbal, o mapa de uma nação reimaginada, à procura de sua própria identidade”.³³

Tal espaço possibilita uma saída das posições centralizadoras/canônicas para que, da margem, seja permitido ampliar o campo de visão e desestabilizar, através da linguagem, ordens preestabelecidas, o que, conseqüentemente, permite uma nova percepção/apreensão da realidade. Deste modo, se revela a importância de “salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro”³⁴, como nos diz Piglia.

Também Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury reafirmam esta posição ocupada pelos personagens miacoutianos como uma característica do

³¹“Olhar as coisas a partir de um lugar levemente marginal”. (PIGLIA. Una propuesta para el nuevo milenio, p. 1-3. Tradução minha). A sexta proposta para o novo milênio seria um exercício de Ricardo Piglia para complementar outras cinco que foram pensadas por Calvino antes de sua morte.

³²MOÇAMBIQUE... Mia Couto dedica a escritores moçambicanos prêmio União Latina. Disponível em: <<http://www.portalangop.co.ao...>>

³³SECCO. Mia Couto e a “incurável doença de sonhar”, p. 273.

³⁴“Sair do centro, deixar que a linguagem fale também desde a margem, naquilo que se ouve, no que chega do outro” (PIGLIA. Una propuesta para el nuevo milenio, p. 3. Tradução minha).

próprio autor enquanto ser de fronteira, que fala a partir da periferia e, assim, privilegia sujeitos fora da lógica central do poder.

Ele assim o faz, literal e metaforicamente, ao trazer para seus romances os conflitos do espaço africano, criando personagens também eles “de fronteira”, numa enunciação, como já se mostrou, que rompe com o pensamento central, propondo “outras lógicas”. Não é por acaso que muitos de seus personagens assumem tal condição: mulheres, loucos, feiticeiros, estrangeiros.³⁵

Ainda sob a ótica dos Estudos Culturais, pode-se apreender o espaço criado por Mia Couto em seu romance *Terra sonâmbula* a partir da concepção desenvolvida por Homi Bhabha em *O local da cultura*. Esse teórico defende que vivemos um momento em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão.³⁶ De acordo com ele, na contemporaneidade a história dos países que foram colonizados tende a “voltar”, de maneira dolorida, como realidade que explode e se apresenta em fragmentos. Não se trata de uma valorização das origens, mas de uma forma alternativa de purgar a história.

A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os ‘limites’ epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas de exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos.³⁷

Neste contexto, a fronteira é o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente “em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além [...]”.³⁸ Homi Bhabha discute ainda outros aspectos que têm primordial relevância para se compreender as nuances conceituais do espaço propostas neste trabalho.

[...] é o desejo de reconhecimento, de ‘outro lugar e de outra coisa’, que leva a experiência da história *além* da hipótese instrumental. Mais

³⁵FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 106.

³⁶As considerações feitas por Bhabha neste livro são extremamente relevantes para a compreensão das relações/posições entre colonizador e colonizado, não apenas em *Terra Sonâmbula*, mas também em outras obras de Mia Couto que, indiretamente, devem servir de base a este estudo.

³⁷BHABHA. *O local da cultura*, p. 23-24.

³⁸BHABHA. *O local da cultura*, p. 23-24.

uma vez, é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência. E, uma última vez, há o retorno à encenação da identidade como iteração, a re-criação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteiriça da migração.³⁹

Deve-se ressaltar que tal apagamento de fronteiras é visto por Bhabha como uma característica essencial nos dias atuais. O teórico assinala uma nova proposta de construção da identidade do ser de margem. Para ele, o que se interroga e se reinaugura é um espaço geopolítico como realidade local ou transnacional. A partir destas identidades e destes locais movediços pode-se pensar em uma estratégia enunciativa que ultrapassa uma visão hegemônica e homogênea de mundo e de valores por ele representado.

Reitere-se que Mia Couto faz questão de realçar a sua condição de escritor de fronteira propondo uma “poética africana” que estranha o universo literário ocidental, pela sua contraditória dupla pertença. Sua literatura estabelece um importante marco onde se coadunam as atuais perspectivas da crítica sobre as culturas africanas, sem a perda das tradições, mas elas também reelaboradas, relidas sob a grade do mundo contemporâneo. Revelador espaço para a produção de conhecimento e não para a valorização de exotismos e posições antropologicamente cristalizadas.

Neste sentido, a obra desse autor africano pode ser iluminada pela noção de “gnose liminar” desenvolvida por Walter Dignolo enquanto “razão subalterna lutando para colocar em primeiro plano a força e a criatividade de saberes, subalternizados durante um longo processo de subalternização [...]”.⁴⁰

Na concepção miacoutiana, a África deve ser compreendida como um continente em que a miscigenação é uma condição *a priori*. Alinha-se, deste modo, à visão de mundo do escritor às tendências mais contemporâneas que despem os conceitos de hibridismo e de mestiçagem de seu caráter exclusivamente negativo, para tomá-los na condição de conceitos operatórios para a leitura de toda e qualquer cultura, ainda mais se pensarmos na globalização radical do mundo na atualidade.

Essa miscigenação encontra na mediação entre oralidade e escrita um rico meio de expressão nas literaturas africanas de hoje, e é um dos alicerces na obra de Mia Couto. O que resulta disso não é, obviamente, um elemento puro – até porque não se

³⁹BHABHA. *O local da cultura*, p. 29.

⁴⁰MIGNOLO. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*, p. 36.

deve buscar uma “pureza” no sentido lato do termo. Cabe aceitar e até mesmo celebrar a condição híbrida que resulta de uma literatura com profundos traços da oralidade, como destacam Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury:

Essa estratégia de valorização da oralidade, construída no espaço da escrita, faz com que o romance africano se insira de modo original no cânone, ao mesmo tempo em que, por essa mesma originalidade, ponha em xeque o cânone na sua feição tradicional e a visão da oralidade como um não-saber ou como um saber menor. Pode-se dizer, até, que esse colocar em xeque se configura como uma estratégia de afirmação da produção literária como nacional.⁴¹

A literatura de Mia Couto, portanto, se oferece como espaço para um profundo arejamento das concepções etnocêntricas ultrapassadas, permitindo, paralelamente, o resgate e a valorização de outros matizes étnico-culturais que foram rasurados ou quase apagados pela história oficial ao longo dos séculos, e, especificamente, no período pós-colonial, se considerarmos o contexto com o qual seu romance dialoga.

Também para Inocência Mata, estas literaturas “participam da tendência – quase um projeto – de investigar a apreensão e a tematização do espaço colonial e pós-colonial e interferir nessa originária e contínua representação”.⁴² O que, conforme ela explana, significaria a busca de uma identidade nacional construída “a partir de negociações de sentidos de identidades regionais e segmentais e de compromisso de alteridades”.⁴³

A autora destaca que um dos aspectos mais produtivos das atuais literaturas africanas de língua portuguesa tem dupla face: de um lado, um novo mapeamento do discurso literário dominante, assinalado por ela como consagrado; por outro lado, a elaboração de um discurso estético a partir de outros “locais da cultura”, outras margens da nação erigida sob o signo das grandes narrativas de “contaminação épica”.

Ou seja, “o pós-colonial pressupõe uma nova visão da sociedade que reflete sobre a sua própria condição periférica, tanto no nível estrutural como conjuntural.”⁴⁴ Neste sentido, mais uma vez a posição à margem torna-se essencial para a construção de

⁴¹FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 13.

⁴²MATA. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns, p. 69-70.

⁴³MATA. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns, p. 69-70.

⁴⁴*Ibidem*, p. 45.

outro projeto de nação, já que, segundo a estudiosa, “pelo processo de vigília dessas vozes silentes e marginais resgatadas da História, descobrem-se as suas sombras, intervém-se na paisagem da cidadania e a nação começa a emergir colorida”.⁴⁵

Logo, para essas construções literárias enunciadas a partir da periferia do sistema global, os conceitos de fronteira, de entrelugar, de deslocamento e de hibridismo – eles também ligados a uma “poética espacial pós-moderna” – constituem uma ferramenta importante para a compreensão dessas literaturas na sua afirmação como alteridade e, a um só tempo, como contraditoriamente inseridas no cânone.⁴⁶

Ao citar o espaço de representação em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, outro importante romance do autor africano, Francisco Noa defende que as literaturas moçambicanas têm praticado um exercício obrigatório de nomear e de comunicar as suas múltiplas e variadas linguagens a partir da recriação e da exploração de “potencialidades rapsódicas da escrita e do seu próprio contexto”.⁴⁷

Deste modo, o principal cenário do romance citado acima, a ilha Luar-do-Chão, concentra a narrativa em seu espaço físico “criador e desenhador do caráter dos personagens intervenientes”, apresentando-se como um espaço cósmico de “convergência da história e da própria leitura”.⁴⁸

Noa retoma as proposições de Nelson Goodman para assinalar que a atual ficção moçambicana é responsável por *modos de fazer mundos*, a partir da interação entre o mundo real e o possível.

Nesse sentido, de modo muito particular, a ficção moçambicana atual acaba por se equilibrar, ou se desequilibrar, entre o apelo ao cânone ocidental quer em termos de construção literária, quer em termos de recepção [...] – e uma necessidade orgânica de interpelar o meio circundante, reescrevendo as linguagens, os imaginários, os seres, os espaços e o tempo.⁴⁹

⁴⁵*Ibidem*, p. 59.

⁴⁶LEITE. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, p. 18. Neste livro, Ana Mafalda Leite faz questão de demarcar: “discutir o cânone significa questionar um sistema de valores instituído por grupos detentores de poder cultural, que legitimaram um repertório, com um discurso, por vezes, classificado de globalizante; esta questão prende-se com a exclusão de uma produção literária vigorosa, oriunda de grupos minoritários, nos centros hegemônicos, e da ‘des ou in classificação’ de uma crescente e significativa produção literária, oriunda dos países que passaram por colonização recente”.

⁴⁷NOA. *Modos de fazer mundos na atual ficção moçambicana*, p. 271.

⁴⁸*Ibidem*, p. 272.

⁴⁹NOA. *Modos de fazer mundos na atual ficção moçambicana*, p. 269.

Em consonância com essa visão, Inocência Mata sublinha que a própria “artesanaria do verbo”⁵⁰ praticada por Mia Couto promove a recriação dos conflitos entre a língua portuguesa e as muitas línguas autóctones do país, “buscando, pela fundação de uma nova *geografia lingüística, uma nova ideologia para pensar e dizer o país*”.⁵¹ O objetivo dessa operação, segundo a autora, seria introduzir no idioma hegemônico novos sabores e saberes moçambicanos:

Assim é que injeta no código linguístico português a cultura da oratura africana, (a sintaxe de valências etnossemânticas, construções marcadas pelo ritmo oral), fraturando-o com neologismos e signos de uma sagesa gnômica, de uma oralidade recriada, portanto, de uma pseudo-oralidade, para o tornar capaz de captar novas sensibilidades de olhar e dizer, diferentes formas de estar e ser Homem moçambicano, hoje.⁵²

Observe-se ainda que a reinvenção da escrita a partir da oralidade tem papel primordial na representação deste “variegado espaço etno-cultural”⁵³ moçambicano resultado da mediação entre as diferentes gerações, entre os universos da tradição e da modernidade, entre as concepções de vida e de morte, permitindo, dessa forma, o alargamento dos espaços literários.

A tematização da escrita [...] está sempre presente na ficção de Mia Couto: metalinguisticamente encenando o ato de escrever e de ler, simbolizando o mundo do colonizador, apropriada a seu modo pelo colonizado, distendendo, alargando os espaços da própria literatura, inscrevendo-se na terra, na água, no fogo.⁵⁴

Em *Terra sonâmbula* os principais personagens (Kindzu e Muidinga) estabelecem uma conciliação entre os sistemas oral e escrito. Os dois empreendem a retomada da tradição, “representada pelo mundo dos mais velhos”, a partir da leitura e da escrita, como assinala Ana Mafalda Leite.

⁵⁰Saliente-se que Inocência Mata se refere ao poder criativo de Mia Couto como “artesanaria do verbo”. Já “artesanaria da linguagem” é uma expressão que Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco utiliza mais de uma vez para se referir aos estilos de Mia Couto, Guimarães Rosa e Luandino Vieira. Cf. SECCO. Luandino Vieira e Mia Couto – intertextualidades..., p. 45, e SECCO. Mia Couto e a “incurável doença de sonhar”, p. 263.

⁵¹MATA. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto, p. 264.

⁵²MATA, *loc cit.*

⁵³MATA. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto p. 264.

⁵⁴FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 36.

Sob este aspecto, o ato de narrar amplia-se, “em espelho”, em cada uma das narrativas. Assim, cada um dos personagens/narradores dá voz a outros narradores secundários (Taímo, Tuahir, Farida, Quintino, Virgínia, Euzinha, o pastor, Nhamataca, Siqueleto), e todos desejam contar estórias.⁵⁵

Ainda consoante a autora, a “recuperação da voz da narrativa” se realiza a partir da teatralização, pela escrita, dessa manifestação oral. A leitura em voz alta promove esta encenação do universo oral. Desta forma, abre-se uma possibilidade de recuperação de “fragmentos esgarçados de lendas e estórias”⁵⁶ e da recomposição da memória.

A tematização da linguagem assume, por conseguinte, importância no próprio fechamento da narrativa. Assim como acontece em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, em *Terra sonâmbula* as letras transformam-se em terra; no primeiro caso, a partir das cartas empapadas pela água e misturadas ao “chão basto e fofo” das margens do rio, e, no segundo, convertidas em grãos de areia. Atente-se, pois, para os trechos nos dois romances que, respectivamente, remetem a esta imbricação entre o próprio solo enquanto espaço de pertencimento e as letras enquanto signos de possíveis mudanças:

[...] Começa a chover assim que descemos o Avô à terra. Conservo as cartas em minhas mãos. Mas as folhas tombam antes de as conseguir atirar para dentro da cova [...]

Só eu vejo as folhas esvoando, caindo e se adentrando no solo. [...] Vou apanhando as cartas uma por uma. É então que reparo: as letras se esbatem, aguadas, e o papel se empapa, desfazendo-se num nada. Num ápice, meus dedos folheiam ausências (*RCT*, 2006, p. 239-240).

[...] De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma a uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra (*TS*, 2007, p. 204).

Não obstante as diferenças, é possível reconhecer semelhanças entre os dois excertos. A palavra escrita precisa ser incorporada à terra para que esta seja fecundada pelos sonhos e anseios de toda uma coletividade. Nos dois casos, é pelas mãos dos mais novos que a transformação ocorrerá, ainda que a função dos mais velhos jamais possa

⁵⁵LEITE. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, p. 51.

⁵⁶SECCO. Mia Couto e a “incurável doença de sonhar”, p. 276.

ser desconsiderada. São eles os mediadores entre os vivos e os mortos, entre a sabedoria e a ignorância, entre a voz e a letra grafada.

Também por isso as variantes conceituais de espaço foram salientadas, pois têm pertinência não apenas para a discussão do papel das literaturas pós-modernas e pós-coloniais, mas especialmente para a apreciação de um Moçambique que surge ricamente ficcionalizado através do poder criativo de Mia Couto. Dos interlúdios da palavra escrita emergem vozes que revelam outras tonalidades da nação africana.

2.1 Vozes da margem em um espaço de diluição

O espaço pode ser analisado em *Terra sonâmbula* como categoria agenciadora de diálogos, percepções e atitudes de personagens que estão deslocados até em sua própria identidade, ou, melhor dizendo, que adotam identidades em trânsito, pois suas representações são constantemente intercambiáveis. Trata-se de figuras que ocupam um entrelugar que se projeta a partir dos conflitos armados e das premências da dor e da fome. Tais fatores as obrigam a uma viagem sem rumo, de encontro ao desencontro, ainda que perdure, como única bagagem, a magia dos sonhos.

Em concordância com esta perspectiva, Inocência Mata explica que estes personagens (velhos, crianças, loucos, defuntos, seres marginais e marginalizados) propulsados pelo sonho, pela inocência e pelo devaneio onírico podem ser apresentados como seres que, “conservando uma auréola de pureza, são capazes de captar a essência (poética) da existência, a sua inefabilidade e a sua dimensão cósmica”.⁵⁷

Ressalte-se que, numa condição paradoxal, esses personagens, enquanto pontos de articulação dos distintos espaços, buscam um lugar de pertencimento, de valorização identitária, sem, contudo, desfrutar da ilusão de uma volta às origens. Eles são marcados pela errância que atinge o próprio território que percorrem: uma “terra sonâmbula”, cujas paisagens são modificadas momento a momento. Uma terra que caminha de modo indelével para dentro do imaginário de cada um de nós e convida para que se plante nela a semente da esperança, pois que a tudo sucederá um tempo de paz.

Em decorrência da devastação provocada pelas guerras colonial e civil, esta constante mobilidade se reflete na condição quase desumana desses personagens. Eles transitam entre o mundo dos vivos e dos mortos (Muidinga, Farida, Junhito, Tuahir e

⁵⁷MATA. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto, p. 266.

Taímo); entre o sonho e a realidade, entre a loucura e a sanidade (Virgínia, Taímo, Assma), entre a paz e a guerra (Kindzu), todos imersos numa atmosfera que encerra acontecimentos terríveis e, concomitantemente, fantásticos, encenados num território em completa diluição.

A própria estruturação da obra nos alerta para a construção de um espaço fragmentado. Ana Mafalda Leite afirma que o livro “se organiza a partir de uma sucessão de episódios baseados em dois tipos de gênero, de origem oral, o conto, enquanto macroestrutura, e o provérbio, na qualidade de microestrutura”.⁵⁸ Além disso, a autora nos mostra que os “diversos espelhamentos internos” da narrativa em *Terra Sonâmbula* são inerentes ao conceito de *mise-en-abîme*⁵⁹, como atestam também Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury:

A estrutura da narrativa de *Terra sonâmbula* pode ser pensada na sua organização como o modelo de *caixinhas chinesas*, isto é, numa estrutura em que a série de narrativas orais – lendas, fábulas, mitos, etc. – se encaixam ao fio narrativo principal – a errância de Muidinga e Tuahir – como estórias dentro de estórias.⁶⁰

É plausível pensarmos que nesse romance “em abismo” haja também um espelhamento “acústico”, resultado de uma imbricação de distintas vozes (inclusive de origens étnico-culturais diversas) – que ressoam umas nas outras – buscando seu lugar de distinção, mas expressando ao mesmo tempo o entrelaçamento e a cisão no que diz respeito às crenças, aos costumes e valores moçambicanos.

2.2 Espaço de representação: a criança, a mulher e o velho

A valorização da criança, da mulher e do velho é marcante na literatura de Mia Couto. Ressalte-se que, desde a publicação de seu primeiro livro de contos⁶¹, o autor toma essas figuras (consideradas à margem dos grandes acontecimentos), como protagonistas de suas estórias, dando-lhes muito mais que vozes artificiais, mas

⁵⁸LEITE. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, p. 41 e 44.

⁵⁹Conceito explicado por Carmen Lúcia Tindó Secco quando afirma: “[...] As duas estórias, a de Kindzu e a de Muidinga, se encontram: uma espelha a outra e as duas refletem a história e o imaginário do país. *Terra Sonâmbula* é, portanto, um romance em abismo. Nele, as estórias entrançadas constituem-se como uma rede poética que dá a resposta da literatura à crise político-social por que passa Moçambique”. Cf. SECCO. Mia Couto e a “incurável doença de sonhar”, p. 277.

⁶⁰FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 30.

⁶¹*Vozes Anoitecidas*, obra que já em seu título demonstra a tendência natural de Mia Couto em “dar voz e corpo” aos menos favorecidos pela história oficial.

substância em corpo e alma, para conceber um espaço diferenciado no qual transitam os milhares de desterritorializados que agonizam sem clemência nos campos de refugiados ou em seus vastos espaços de ruínas.

Deste modo o escritor, sem deixar de denunciar as contradições existentes no contexto social de seu país, reinventa o manancial da cultura moçambicana a partir de seus textos operando, de acordo com Carmen Lucia Tindó Secco, com “uma cartografia onírica, em que os sonhos se colocam como elementos imprescindíveis ao despertar político de Moçambique”.⁶²

Reitere-se que em *Terra Sonâmbula* é sintomático o deslocamento, o nomadismo dos personagens que fogem da possibilidade da morte e dos cenários de destruição. A se contrapor a essa realidade terrível, está a “encenação de um processo de aprendizagem”, como apontam Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury:

[...] Muidinga e também seu duplo Kindzu tangenciam as características do romance de formação, no sentido iniciático que seus percursos adquirem na narrativa. A transformação em naparama, a fusão de ambos e o encontro com Gaspar são ápices de um processo de amadurecimento. A própria narrativa encarna – nas suas idas e vindas, nas reiteradas contações que a constituem – esse processo de formação, de aprendizagem, de afirmação de uma ética de comportamento e sabedoria, aliada a uma estratégia de construção literária, também ela, por que não, política.⁶³

Ana Mafalda Leite, por sua vez, afirma que *Terra sonâmbula* se desenha como uma narrativa de viagens. As viagens escritas de Kindzu, e as de Tuahir e de Muidinga, através dos relatos de Kindzu, o que determina a confluência de uma estória na outra pela união do sonho e da realidade, e confirma seu “sentido iniciático de aprendizagem, conhecimento e descoberta”.⁶⁴

Iniciação que se dá pela via da dor e do sofrimento, já que não existe um espaço seguro (a terra, ela mesma, encontra-se sonâmbula, perdida por causa de uma guerra fratricida). De acordo com a autora, a primeira narrativa fala de uma criança sem memória e de um velho que desaprendeu a viver; na segunda, do jovem Kindzu que deseja ser um guerreiro para lutar pela paz.

Se considerarmos o romance de Mia Couto como uma narrativa de iniciação, em que Muidinga, amnésico e sem identidade, tem de

⁶²SECCO. Luandino Vieira e Mia Couto – intertextualidades... , p. 45.

⁶³FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 29.

⁶⁴LEITE. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, p. 91.

reaprender quem é ou quem deve ser, a sua iniciação faz-se com o Velho e, especularmente, uma vez mais, com a história de Kindzu, onde reencontra o seu nome e identidade, no final. Por outro lado, a narrativa de Kindzu é também uma narrativa de iniciação, em que a viagem desempenha o papel de procura e aprendizagem dos valores humanos e do sentido para a vida, num país percorrido pela guerra e sem rumo.⁶⁵

Numa via de mão dupla, velhos e jovens estabelecem uma tentativa de intercâmbio de conhecimentos não apenas pela rota tradicional (a contação de estórias, prática oral), mas também a partir da estratégia de leitura de caderninhos que reacendem fragmentos de uma tradição praticamente desmantelada. De acordo com Ana Mafalda Leite, no romance, as crenças são ensinadas pelos mais velhos, que fazem conhecer os mitos. Deste modo, somente a palavra mágica “parece encaminhar”, e os eventos beiram o maravilhoso, a credulidade dos mitos.⁶⁶

Ao dizer que os velhos assumem relevante papel na filosofia de vida africana, Carmen Lucia Tindó Secco reafirma esta importância. Os anciãos são os “guardiães da memória”, os “griôs”⁶⁷ responsáveis por transmitir aos mais jovens a tradição e os conhecimentos dos ancestrais. Na ficção miacoutiana, como destaca a autora, “cumprem, entre outras funções, a de alertar os mais jovens para o perigo da morte do antigamente”.⁶⁸ Em muitos de seus textos, Mia Couto trabalha o avesso desta relação, ou seja, denuncia exatamente a ruptura dos importantes laços sociais e as consequências dela advindas – o que, paradoxalmente, só faz evidenciar a sua relevância.

Neste percurso de aprendizagem e sobrevivência, Siqueleto é um dos personagens que, ao mesmo tempo, aproxima-se da morte sem desistir da vida. Solitário e desgostoso por ser o último sobrevivente de sua aldeia, “o velho desdentado” pede a Muidinga que escreva seu nome na casca de uma árvore como forma de germinar outros de si:

[...] No tronco Muidinga grava letra por letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em

⁶⁵LEITE. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, p. 45.

⁶⁶LEITE. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, p. 91.

⁶⁷O termo atualmente designa ‘os contadores de estórias africanos em geral’ (cf. FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 17), mas o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (versão 2002) assim registra: ‘no Sudão e em parte da zona guineense, poeta, cantor e músico ambulante pertencente a uma casta especial que, além de cronista e detentor da tradição oral do grupo, frequentemente exerce atribuições mágico-religiosas’. Observe-se que a versão 2009 do mesmo dicionário assim classifica o vocábulo: ‘no Brasil, indivíduo que, numa comunidade (por exemplo, de âmbito religioso ou folclórico), detém a memória do grupo e funciona como difusor de tradições’.

⁶⁸SECCO. Luandino Vieira e Mia Couto – intertextualidades..., p. 46.

fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore. E ele diz:

– *Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore.*

Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente (TS, 2007, p. 69).

Em outra passagem do romance, ao pensar na morte do ancião, ainda dói em Muidinga um “espinho excrescente”. O falecimento de Siqueleto significava a ruptura de todo um sistema social. “[...] Com ele todas as aldeias morriam. Os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem mas todo um mundo que desaparecia” (TS, 2007, p. 84).

Observe-se que, embora Muidinga considere a morte de Siqueleto como o fim de todo um mundo, é possível tomá-la como uma oportunidade de renascimento. Em seu dicionário de símbolos, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant explicam que a velhice é um sinal de sabedoria e de virtude, significando que “ser um velho é existir desde antes da origem; é existir depois do fim desse mundo”,⁶⁹ o que remeteria à ideia de imortalidade, ainda que imperfeita. Assim, também Siqueleto, no romance, pode perdurar em outros espaços e tempos e assim deixar inscrita sua marca na comunidade.

A ligação com os ancestrais oferece aos mais idosos o *status* de intermediadores entre a vida e a morte dominando forças misteriosas que vão além dos poderes comuns. Como comprova esse excerto: “E assim seguia nossa criancice, tempos afora. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos” (TS, 2007, p. 16).

Neste sentido os idosos assumem uma função sagrada⁷⁰, uma vez que têm o poder de traduzir/agenciar a tradição, especialmente por estarem em contato com os ensinamentos dos mais antigos (os antepassados), aqueles que sobrevivem na memória de seus descendentes.

Entretanto, Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Cury salientam que a convivência entre o antigo e o novo não significa um retorno às origens, mas algo

⁶⁹CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 934.

⁷⁰Essa função será mais bem explanada no capítulo sobre o sagrado.

que se concretiza de maneira tensa, já que na literatura miacoutiana, e especificamente no romance, ocorre uma inversão de “lugares culturalmente marcados na tradição”.

[...] É o menino que detém a leitura, é o que sabe ler, descodificar a escrita dos cadernos e o que pode, com isso, transmitir os seus conteúdos ao mais velho. Veja-se como são invertidos os papéis consagrados pela tradição africana, em que o mais velho, detentor da experiência e do que foi vivido pelos ancestrais, é o que, ao transmitir todo o acúmulo de sabedorias, forma as gerações mais novas.⁷¹

Em outra obra, Maria Nazareth Fonseca realça que o velho, enquanto depositário da tradição, era extremamente valorizado nas culturas africanas primitivas. Com a colonização e, posteriormente, com os processos contemporâneos de globalização, os anciãos têm perdido seu lugar de destaque e de guardiães. Ainda que, ao menos na literatura contemporânea, seja possível notar uma propensão a reverter esse quadro. Como assinala a autora:

[...] A partir das literaturas africanas de língua portuguesa e dos mecanismos desenvolvidos por elas para restaurar tradições sufocadas pelo colonialismo, é possível identificar uma acentuada tendência de se retomarem as representações do velho, guardador da memória coletiva, e com elas compreender peculiaridades da cultura em sua constante transformação.⁷²

Assim Mia Couto consegue recuperar a riqueza entre os opostos jovem/velho na construção de um projeto literário, em si mesmo, aberto à fantasia. Apesar de a modernidade ter modificado ou estar em vias de alterar as tradições do “antigamente” outrora tão arraigadas no seio das culturas africanas, o autor moçambicano, inserido no contexto das literaturas de língua portuguesa atuais, logra, por meio de sua ficção e visão crítica, revelar as contradições que fazem parte “das chamadas culturas emergentes”⁷³, que relegam ao esquecimento ou ao desprezo o espaço dos mais velhos e seus conhecimentos acumulados.

Peça vital nessa dinâmica, a criança é um ser que, dentro do prisma das culturas africanas, ainda não foi conspurcado pela lógica, pelo racional e, por isso, pode acreditar na viabilidade de um futuro, no alcance de um sonho, na realização de um desejo.

⁷¹FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 27.

⁷²FONSECA. *Literatura africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*, p. 131.

⁷³FONSECA. *Literatura africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*, p. 149.

Na sabedoria ancestral africana, a força jovem é “capaz de renovar o mundo pelo lirismo, acordando velhas tradições e a capacidade de imaginar”.⁷⁴ Em *Terra sonâmbula*, por exemplo, Muidinga e Kindzu (personagens que giram em torno do *machimbombo*⁷⁵) aparecem fundidos e, “pela chave da invenção poética”, fazem a terra se mover.

E isso ocorre devido à fantasia desprendida dos cadernos de Kindzu, os quais, embora chamados pela voz enunciadora de “as letras do sonho”, são também reveladores da realidade e das tradições moçambicanas, pois operam com resíduos oníricos que subjazem nos imaginários populares, oriundos de diferentes etnias.⁷⁶

Em si mesma ou por sua juventude, a criança representa o devir, o fruto a se transformar em árvore frondosa. Simbolicamente, esta figura é definida como emblema da inocência e da pureza: “é o estado anterior ao pecado”,⁷⁷ portanto, tem condições de engendrar outros mundos. Por outro lado, a criança também pode ser vista com descrédito. Os termos infantil ou pueril, têm, na evolução psicológica do homem, conotação pejorativa e referem-se àqueles que não possuem maturidade para compreender o que se passa em sua vida.

Em *Terra sonâmbula*, Muidinga é aquele que resguarda a sensibilidade para perceber as constantes mudanças da paisagem. Desde o primeiro momento, o jovem se dá conta de que o território à sua volta está se transformando, quiçá se mimetizando nas estórias contadas.

[...] Então se admira: aquela árvore, um djambalaueiro, estava ali no dia anterior? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de tão distinta árvore? E onde estava a palmeira pequena que, na véspera, dava graça aos arredores do machimbombo? Desaparecera! A única árvore que permanecia em seu lugar era o embondeiro, suportando a testa do machimbombo. Seria coisa de crer aquelas mudanças na paisagem? Muidinga hesita em consultar Tuahir. Ele haveria de desdenhar com aquele riso de peixe, a boca à espera de entender a graça. Decerto, lhe acusaria de tontice. Ou ainda pior: lhe lembraria a doença em que se havia exilado não da vida mas da humana meninice (*TS*, 2007, p. 36).

⁷⁴SECCO. Mia Couto e a “incurável doença de sonhar”, p. 275.

⁷⁵Este termo, que significa ‘ônibus velho’, tem etimologia controversa. Para alguns, vem de “maxambomba”, que por sua vez derivaria do inglês *machine pump* ‘bomba mecânica’, por meio do lisboeta maximbombo ‘ascensor mecânico para ladeiras íngremes’. Cf. HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002.

⁷⁶SECCO. Mia Couto e a “incurável doença de sonhar”, p. 275.

⁷⁷CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 302.

Seja pela fantasia (por exemplo, a partir da leitura empreendida por Muidinga, ou da criatividade de Farida – ainda menina – ao inventar cartas familiares para satisfazer a vontade de Virgínia), seja pela transformação (Junhito metamorfoseado em galo; Kindzu compartilhando irmandades e vivências na loja do indiano Surendra Valá), a figura infante aponta para um horizonte de novas expectativas, de abertura e de diálogo com outras lógicas sociais.

A criança, a despeito de uma possível fragilidade, é aquela que vai empreender uma resistência, mesmo que silenciosa. No romance o próprio Muidinga é encontrado praticamente morto, junto a outras cinco crianças. No instante último de ser enterrado, Tuahir percebe que as mãos do pequeno se cravavam no chão, como ilustra o trecho do romance. “Não havia dúvida, aqueles dedos se agarravam à vida, lutando contra o abismo. Aquela criança ainda respirava. Era a mais clara e a mais raquítica de todas” (TS, 2007, p. 52). Ou seja, o menino, em sua ânsia de viver, literalmente se agarrava à terra.

Também o jovem Kindzu, na sua indecisão entre buscar os naparamas (guerreiros “blindados”)⁷⁸, ou Gaspar, filho de Farida, insistia em não deixar o tempo quieto, como sugeria seu velho pai. Perante essa resistência, o próprio jovem conjectura:

[...] Talvez, quem sabe, cumprisse o que sempre fora: sonhador de lembranças, inventor de verdades. Um sonâmbulo passeando entre o fogo. Um sonâmbulo como a terra em que nascera. Ou como aquelas fogueiras por entre as quais eu abria caminho no areal (TS, 2007, p. 107).

Por outro lado, a desistência da criança/jovem representa o abortar de planos e projetos, o completo desânimo de continuar vivo em um mundo que se mostra bastante adverso. Das vezes que Muidinga cede à fome e à apatia, é Tuahir quem o instiga a perseverar: “[...] *Qualquer coisa vai acontecer qualquer dia. E essa guerra vai acabar. A estrada já vai-se encher de gente, caminhões. Como no tempo de antigamente*” (TS, 2007, p. 13). Ou ainda como bem ilustra esse outro trecho: “[...] – *Já se esqueceu falar, outra vez? É da fome isso. Sabe o que você faz? Você engole com força. É, engole saliva, faz conta está entrar comida na garganta. A fome fica confusa, assim*” (TS,

⁷⁸Confirmando essa característica descrita por Mia Couto em seu romance, o termo “naparama” é um regionalismo de Moçambique que tem como significação ‘guerreiro tradicional que se utiliza apenas de arco e flecha, supostamente invulnerabilizado contra balas por arte dos feiticeiros’. Cf. HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002.

2007, p. 50). Veja-se, portanto, como o mais velho mantém a fé e, ao mesmo tempo, demonstra seu poder, seu ardil para resistir às agruras da vida.

Um terceiro personagem que ocupa o lugar das margens nas literaturas africanas em geral são as mulheres. No que diz respeito a elas, Mia Couto, nos seus vários romances, também trabalha com figuras de fronteira, que, pela própria enunciação diferenciada, se apropriam mais plenamente da realidade, uma vez que suas vozes, gestos e até mesmo corpos transfiguram-se como o espaço de denúncia das tristezas, de negociação de sonhos, de valores da tradição, de resistência (ainda que velada) perante o desmando dos mais fortes, e ainda de celebração da vida.

Seja no papel de “eternas” mães, de jovens agredidas ou de idosas desalojadas, seja na função de oráculos, de prostitutas ou de esposas, elas se convertem no contraponto ao lado brutal e insensível da vida. São personagens fronteiriças que forjam estratégias para subsistir, como a mãe de Kindzu que continua secretamente a entoar canções de “nenecar” para o filho exilado no galinheiro; ou a jovem Mwadia Malunga (em *O outro pé da Sereia*) que não desiste de acreditar na existência do marido, morto havia muitos anos; ou ainda Temporina (em *O último voo do flamingo*) que carrega a maldição de ser velha e jovem concomitantemente. Todas simbolizam as divisas moventes de uma terra incerta que traz inscrita em sua face as infinitas cicatrizes de séculos de agressão e também a pele virgem para tatuar a esperança.

Em *Terra sonâmbula* temos mulheres determinadas e eloquentes como Farida e Tia Euzinha, mas outras que, pelo silêncio (Assma, Virgínia, as mães de Kindzu e de Farida) e pela marginalidade (Juliana Bastiana, Salima e Jotinha), requerem seu espaço de pertencimento, neste caso, pelas vias da evasão da consciência ou da dissimulação. São personagens que promovem uma recusa aos despropósitos do poder e às crueldades da guerra. Outras (como as idosas profanadoras e Carolinda) invertem seus papéis e partem para a ação desestabilizando a estrutura social da qual fazem parte, tomando para si o direito de escolher o seu destino e o de suas comunidades.

Assim estão representadas, genericamente, as mulheres no romance. Por meio da sutileza ou da astúcia, alcançam um espaço de encenação que se quer mais profundo e marcante, mesmo que suas vozes sejam abafadas ou mesmo desconsideradas. Algumas delas ainda desempenham um papel de ligação com o sagrado, como poderá ser visto detalhadamente no capítulo 4.

Assunto recorrente na literatura de modo geral, a temática do duplo é abordada por Mia Couto enquanto a possibilidade de unir em uma mesma ponta os

destinos de personagens que se espelham e se opõem. Como componentes de um “fio de missangas”, os duplos aparecem como antagonistas ou identificados uns aos outros, gerando uma impressão de eterno retorno, o qual se dá numa estrutura muitas vezes ela mesma circular, mítica. É interessante notar que a simbologia do duplo inclui um aspecto sagrado:

As religiões tradicionais concebem geralmente a alma como um duplo do homem vivo, que pode separar-se do corpo com a morte dele, ou no sonho, ou por força de uma operação mágica, e reencarnar-se no mesmo corpo ou em outro.⁷⁹

Assumindo um determinante espaço de enunciação em *Terra sonâmbula*, alguns personagens podem ser caracterizados como duplos: Muidinga/Kindzu, Tuahir/Taímo, Assma/Virgínia, e, sobretudo, as gêmeas Farida/Carolinda. Suas trajetórias, apresentadas em paralelo (alternadas na maioria dos casos na estrutura dos capítulos do livro), são marcadas por tragédias pessoais a se estender em círculos concêntricos até atingir, simbolicamente, o grupo do qual fazem parte e até mesmo o país como um todo.

Em consonância com a significação da palavra “duplo”, observe-se que Carolinda e Farida terminam por ser descritas como antagonistas. São irmãs gêmeas que não chegaram a se conhecer (afinal, uma teria sobrevivido a um ritual que exigia a morte da outra), mas que no romance incorporam o papel de irmãs inimigas (especialmente pelo ponto de vista da primeira). Os caminhos de ambas voltam a se cruzar sem que saibam que são na verdade irmãs: Kindzu surge como ponto de articulação e de desejo para elas, ainda que somente ele pressinta a origem única de Carolinda e Farida, condição fortemente indiciada para o leitor. “De passagem, Carolinda me fez lembrar Farida. Qualquer coisa as igualava, rosto em rosto. Ou será que o fogo do desejo faz parecer toda a mulher? As nossas mãos se laçaram, como se temessem a separação” (TS, 2007, p. 136).

A única prova de sua irmandade (o meio colar de madeira que cada uma levava junto ao peito) é recolhida por tia Euzinha para que a desgraça não recaísse sobre as sobrinhas. Assim ela adverte Kindzu: “– *Você não deve mexer no destino dessas irmãs. Nenhuma pode saber nada sobre da (sic) outra. Carolinda não pode saber eu sou tia dela. Senão, a desgraça lhes vai escolher*” (TS, 2007, p. 183).

⁷⁹CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 353. Observe-se que o termo “duplo” relaciona-se a uma “dupla polaridade simbólica, benéfica e maléfica” que justificaria a representação, em “todas as culturas”, de animais em duplicata (serpentes, dragões, pássaros, leões, ursos etc.).

O antagonismo entre ambas é evidente: Carolinda, a mulher do administrador, é forte e decidida, enquanto Farida apresenta-se frágil e quase desequilibrada. Por outro lado, Carolinda se sujeita aos desmandos e desconfianças do marido, enquanto Farida não desiste de procurar por seu filho, abandonado em um momento de fraqueza.

No que diz respeito aos dois primeiros pares, é possível identificar uma quase sobreposição. O leitor pode pensar que Muidinga e Kindzu sejam a mesma pessoa, encenando em espaços paralelos ou, por que não?, até sobrepostos, como sugere a passagem em que Tuahir e Muidinga fingem (mas acreditam, por fim) ser Taímo e Kindzu para espantar as “miragens da solidão”.

Também Tuahir e Taímo apresentam-se como elementos duplicados: os dois praticamente perderam a esperança na vida, desacreditaram no ser humano; no entanto, durante o percurso, deixaram inscrita, pela via da imaginação, sua mensagem de fé. Como assinala esta fala de Tuahir: “– *Problema é deixar este escuro entrar na cabeça da gente. Não podemos dançar nem rir. Então vamos para dentro desses cadernos. Lá podemos cantar, divertir*” (TS, 2007, p. 126).

Já Assma e Virgínia podem ser “lidas” em sua oposição/identificação pelo viés do distanciamento e da loucura. Ambas são estrangeiras (uma, indiana; a outra, portuguesa) e terminam por se esvaír da realidade, ou pelo menos encenar essa evasão (no caso de Virgínia); entretanto o destino de Assma é consumir-se nos fumos de sua terra natal (ou propriamente arder nas chamas de um incêndio criminoso), enquanto Virgínia pretende ocultar seu amor e respeito à África fazendo de conta que deseja retornar a Portugal. “Era por razão desse amor que ela queria partir. Porque a visão daquela terra, em tais desmandados maus tratos, era um espinho de sangrar seus todos corações” (TS, 2007, p. 74-75).

Retomando as considerações do escritor Ricardo Piglia sobre as vozes das margens, pode-se afirmar que os personagens em *Terra sonâmbula* apreendem a realidade de um modo muito mais pleno, uma vez que se tornam conscientes, dir-se-ia que até despertos, para o que transcorre em sua viagem por essa terra semiadormecida.

Assim, ao final da jornada terão mais condições de ler nas entrelinhas da terra; de perceber, pela presença da ave mampfina⁸⁰, a fronteira entre a vida e a morte; de

⁸⁰Segundo o velho Taímo, o “mampfana” é ‘a ave que mata as viagens’. (TS, 2007, p. 45) Ideia retomada por Ana Mafalda Leite ao se referir às crenças do povo tsonga (do sul de Moçambique) a respeito deste animal: “Espécie de grou, é chamada a ave que impede a viagem; se esta ave voa através do caminho com as grandes asas abertas há perigo de morte, previne que o caminho não está puro. O fantasma do

se “abismaravilhar” ao som melodioso da xigovia, ou, finalmente, se entregar ao embalo terno das ondas que levam ao mar.

pai de Kindzu prediz o aparecimento da ave que, no final da narrativa, enquadra a morte da personagem” (LEITE. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, p. 43).

3 O GROTESCO: ESPAÇO DA DISFORMIDADE E DO ESTRANHAMENTO

O grotesco, no seu sentido dicionarizado, aponta para um tipo de ornamento de artes plásticas considerado de “graciosa fantasia”. No entanto, por derivação, por extensão de sentido, quando referindo-se às artes em geral, passou a ser entendido como aquela ‘categoria estética cuja temática ou cujas imagens privilegiam, em seu retrato, análise, crítica ou reflexão, o disforme, o ridículo, o extravagante e, por vezes, o *kitsch*’. Ou ainda, ‘que ou o que se presta ao riso ou à repulsa por seu aspecto inverossímil, bizarro, estapafúrdio ou caricato’.⁸¹ Veja-se, pois, que, desde o seu sentido denotativo, o termo mostra-se ambíguo e até contraditório, abrigando aspectos positivos e negativos simultaneamente.

Sem a pretensão de esgotar a riqueza deste vocábulo que ultrapassa os séculos e, em cada momento histórico, apresenta-se mais ou menos fecundo a vários teóricos, a proposta deste capítulo é investigar o espaço do grotesco no romance *Terra sonâmbula*.

A título de um recorte epistemológico, tomarei as proposições de alguns desses teóricos como suporte para meu trabalho, por considerar a concepção do grotesco por eles examinada mais consistente e porque tal temática encontra-se de modo substancial no romance de Mia Couto. Isto não significa que as demais análises sobre o tema possam ser descartadas, mas que tão-somente não são pertinentes para esta dissertação.

No romance *Terra sonâmbula*, as marcas e os traços deixados pelo grotesco, como se verá, ganham dimensões igualmente contraditórias. Tomar-se-á, aqui, a palavra com privilégio para o sentido que é atribuído por Mikhail Bakhtin ao estudar a obra de François Rabelais⁸² no contexto da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, sem, contudo, deixar de lado importantes reflexões de autores como Wolfgang Kayser e Mary Russo.

Algumas das perguntas que este trabalho propõe são: sob que perspectiva o grotesco será analisado em uma literatura excêntrica como a de Mia Couto, considerando-se que o estudo empreendido por Bakhtin parte de uma literatura “do

⁸¹HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002.

⁸²A importância dada aqui à obra de François Rabelais se deve ao fato de ser considerada por Bakhtin como uma expressão pura, genuína e emblemática dos conceitos do fenômeno grotesco.

centro”, europeia e ocidental? Tomando-se o fato de que Mia Couto é um escritor consciente de seu “olhar mestiço” e que assume reiteradas vezes o trânsito cultural em sua obra, como distinguir a caracterização do grotesco dos registros socioculturais de Moçambique? Ou, melhor dizendo, como o grotesco pode ser identificado em *Terra sonâmbula*, partindo-se do princípio que aquilo que é caracterizado como “grotesco” ou exótico para o pesquisador (ocidental, brasileiro) pode ser intrínseco às culturas africanas?

Para responder a essas questões, desde o início faz-se necessário salientar que, para além da simples transposição, encaixe ou imbricação de conceitos, meu objetivo enquanto teórica da literatura será tentar estabelecer aproximações que possam resultar em aspectos produtivos para a análise e para a compreensão da obra estudada. Neste sentido, destaco mais uma vez a importância de se trazer o referencial teórico acima mencionado para uma leitura crítica do espaço do grotesco em *Terra sonâmbula*.

3.1 O grotesco: algumas definições e nenhum “fechamento”

Mikhail Bakhtin (1895-1975) traça um panorama do grotesco ao longo da história, destacando que, apesar de o vocábulo ter surgido somente no século XV⁸³, o método de elaboração das imagens grotescas procederá de uma época muito mais antiga:

encontramo-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios “inferiores” não-canônicos: o das artes plásticas cômicas [...]; nas pinturas cômicas de vasos e também nos vastos domínios da literatura cômica; no drama satírico, antiga comédia ática, mimos, etc.⁸⁴

⁸³Além das acepções dicionarizadas destacadas anteriormente, o termo “grotesco” também é compreendido como ‘cada um dos ornamentos que representam objetos, plantas, animais e seres humanos ou frequentemente seres fantásticos, reunidos em cercaduras, medalhões e frisos que envolvem os painéis centrais de composições decorativas realizadas em estuques e especialmente em afrescos, e característicos do chamado *terceiro estilo de Pompéia* ou *estilo egípcianizante*, em voga especialmente nas sete primeiras décadas do século I, de Augusto a Nero’ (HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002). Com base nestas informações, vale ressaltar que o fenômeno grotesco não teve seu nascimento num século específico e demonstrou uma existência que, embora mais expressiva na Idade Média e no Renascimento, como defende Bakhtin, compreende um intervalo histórico muito mais amplo.

⁸⁴BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 27.

O autor explica que, nos fins da Antiguidade, a imagem grotesca atravessou um período de intenso desenvolvimento, abarcando quase todas as esferas da arte e da literatura. Mas nem por isso recebeu uma denominação geral e definitiva, nem foi objeto reconhecido pela teoria, uma vez que “o pensamento estético e artístico da Antiguidade se desenvolvera no sentido da tradição clássica”.⁸⁵

O termo “grotesco” aparece inicialmente com uma acepção restrita, ligada às descobertas feitas no final do século XV, quando escavações nos subterrâneos das Termas de Tito, em Roma, revelaram um modelo de pintura ornamental até então desconhecido. Essa pintura foi adjetivada de *grottesca*, palavra que derivaria do substantivo italiano *grotta* (gruta). A etimologia deste último termo, por sua vez, remete ao latim *crypta,ae* ‘galeria escura, subterrâneo, caverna’, através do latim popular *crùpta, grupta* (grego *krúpté* ‘cripta, abóbada subterrânea’, do verbo *krúptó* ‘esconder’).⁸⁶

Segundo Bakhtin, essa revelação pictórica teria surpreendido os contemporâneos de então pelo jogo insólito, fantástico e livre resultante das misturas e transformações de formas vegetais, animais e humanas, uma vez que nele não havia uma distinção entre os limites que já dividiam esses reinos naturais no quadro específico do mundo. O teórico russo defende que o grotesco se pauta justamente por desconhecer divisas:

[...] no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência.⁸⁷

Essa inacababilidade produz um jogo ornamental no qual se sente uma “liberdade e uma leveza excepcional na fantasia artística, essa liberdade, aliás, é concebida como uma alegre ousadia, quase risonha”.⁸⁸

⁸⁵*Ibidem*, p. 28.

⁸⁶HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002.

⁸⁷Nas citações posteriores deste capítulo, incluindo nesta, as palavras ou trechos em itálico devem ser considerados como destaque do próprio teórico. Cf. BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 28.

⁸⁸BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 28.

No entanto, Bakhtin destaca que essa qualidade do motivo ornamental romano era apenas um fragmento (um caco) do imenso universo da imagem grotesca que existiu em todas as etapas da Antiguidade e que continuou existindo na Idade Média e na Renascença. Caco este que viria a assegurar a posterior sobrevivência do novo termo e seu desenvolvimento gradual no conjunto quase ilimitado do sistema de imagens grotescas.

Afinada com a explanação de Bakhtin, Mary Russo afirma que etimologicamente a caverna ou “*grotta-esco*” não foi um fenômeno natural ou elementar, mas um evento histórico, cultural. De acordo com ela, a “*ex-cavação*” (*sic*) da Domus Aurea, ou Palácio Dourado de Nero, e sua série de estranhos e misteriosos desenhos em que plantas e partes do corpo humano e de animais se apresentavam em formas “intrincadas, mescladas e fantásticas”, teria figurado como um dos mais “importantes e controvertidos”⁸⁹ resgates da cultura romana na Itália renascentista, porque o que ali foi encontrado era quase irreconhecível.

Era algo que precisava ser entendido e/ou reaprendido – assim como carecia ser devidamente “alojado” dentro da própria linha cronológica da história. Russo tem mais a dizer sobre isso. Ela salienta que essa escavação em Roma não pode ser considerada uma descoberta (aliás, como afirmou o próprio Bakhtin), nem tampouco a origem do grotesco, mas revelaria uma “ocorrência singular”, uma vez que historiadores da arte teriam identificado muitos exemplos de “desenhos e objetos no estilo grottesco”⁹⁰ anteriores tanto à Roma clássica quanto à renascentista:

A categoria do grotesco, como tal, só apareceu mais tarde no renovado interesse por tratados estéticos como *De Architectura* de Vitruvius (c. 27 a.C.), que vinculava o estilo clássico com a ordem natural e, em contraste, apontava o grotesco como um repositório das associações artificiais, frívolas e irracionais entre coisas que a natureza e a arte clássica mantinham escrupulosamente afastadas.⁹¹

O chamado “homem Vitruviano” expressava, imgeticamente na sua harmoniosa proporcionalidade, o modelo para a arquitetura dos templos. Assim, o grotesco aparece como categoria por contraposição, por contraste a uma concepção de

⁸⁹RUSSO. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*, p. 15.

⁹⁰RUSSO. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*, p. 15.

⁹¹RUSSO. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*, p. 15-17.

equilíbrio e harmonia. Ressalte-se que essa concepção mantém uma relação direta com os chamados períodos iniciais ou arcaicos do grotesco, que tomam as imagens consideradas primitivas sob o ângulo do “ciclo vital produtor da natureza e do homem”:

A sucessão das estações, a sementeira, a concepção, a morte e o crescimento são os componentes dessa vida produtora. A noção *implícita* do tempo contida nessas antiquíssimas imagens é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica. [...] sobretudo em Rabelais, as imagens grotescas conservam uma natureza original e diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, prestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética 'clássica'.⁹²

Antes de examinarmos mais detidamente o fenômeno grotesco e seus desdobramentos, é importante destacar o papel do riso na composição ambivalente deste tipo de visão de mundo. E não há como abordar este assunto sem falar num determinado setor das vilas e cidades (a praça pública) e em certo conjunto de festejos, desfiles e divertimentos (o carnaval).

3.2 O riso e seu potencial transformador

A praça, pública por excelência, era o espaço ideal para a manifestação de um dos ritos mais importantes da cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o carnaval. Os estudos que Mikhail Bakhtin empreendeu sobre essa manifestação festiva contribuíram para o entendimento dos principais aspectos que se dão naqueles momentos em que a vida social é regida pelo poder transformador do riso em um mundo às avessas e, conseqüentemente, para uma melhor compreensão da consciência medieval e renascentista, além de uma contextualização mais acurada do fenômeno grotesco neste período histórico.

Conforme sublinha Bakhtin, o carnaval, com seus festejos e obras cômicas representadas em praças públicas, com seus gigantes, anões, bufões, tolos e palhaços de toda sorte, seria responsável pela difusão das forças dúbias e criadoras relacionadas ao destronamento de esferas do poder, de tudo o que se apresentava como oficial e que dava margem à manifestação do *realismo grotesco*⁹³, cuja presença na obra de Rabelais

⁹²BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 22.

⁹³Bakhtin define o realismo grotesco como o “sistema de imagens da cultura cômica popular”, cujo princípio material e corporal aparece sob uma forma universal, festiva e utópica. Segundo ele, “o

é minuciosamente descrita. O teórico russo argumenta que, durante o Renascimento, o riso destronador foi uma “arma filosófica” com uma significação positiva e regeneradora, o que o diferenciaria das teorias e filosofias do riso posteriores.

Para esse teórico, o riso carnavalesco é antes de mais nada universal, pois atinge tudo e todos, inclusive quem ri; através dele, o mundo inteiro se torna cômico, é visto e considerado no seu aspecto jocoso, num alegre relativismo, jamais consistindo numa reação individual e isolada – é, por essência, coletivo. Neste momento da história, o riso teria um profundo valor de concepção do mundo, sendo crucial para a expressão da verdade sobre esse mesmo mundo em sua totalidade, sobre a história e sobre o ser humano. Neste sentido, o riso é um ponto de vista ao mesmo tempo particular e abrangente sobre a vida, não menos importante (talvez o seja até mais) que o sério, e em função disto encontra-se presente em toda literatura que se queira universal. Para Bakhtin, somente a partir do riso é que realmente se pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.⁹⁴

A noção de totalidade, alcançada através do riso, é ambígua. Dúbio, o riso é “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”.⁹⁵ Ele conjuga então duas forças aparentemente antagônicas, a vida e a morte, em uma síntese que guarda os potenciais de cada um destes fenômenos mediante o surgimento de uma nova força, sempre inacabada. A cômica encenação da morte nas festas de carnaval, o diálogo dos mortos na literatura, a recorrência do destronamento e morte nas burlescas peças de teatro de rua etc., ilustram isso: a travessia, o trânsito de limiares e o acesso à plenitude.

Reafirmando o que foi descrito acima, Caryl Emerson sustenta que, durante o carnaval, o riso e a morte aparecem entrelaçados. A morte e a dor estão em todo lugar e são implacavelmente reais, mas a morte nunca tem a última palavra. Segundo a autora, Bakhtin, em sua defesa de dissertação, teria afirmado:

O riso nos libera do medo, e essa função sua [...] é um pré-requisito indispensável da consciência renascentista. Para olhar o mundo com altivez, devo deixar de ter medo. Nisso, o riso desempenhou um papel da mais alta relevância. Não, o realismo de Rabelais não é degradante, baixo nem insultuoso à consciência; ao contrário, é precursor de toda

cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo” (BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 17).

⁹⁴*Ibidem*, p. 57.

⁹⁵*Ibidem*, p. 10.

consciência crítica objetiva. É claro que as pessoas comuns não só riem; elas têm muitas vidas. Mas é essa vida que me interessava, e ela é profundamente progressiva e revolucionária [...].⁹⁶

Na tentativa de detalhar um pouco mais o valor desse riso, tomarei as considerações de Verena Alberti sobre o assunto. Ao traçar um panorama sobre as teorias do riso e do risível desde a Antiguidade até os dias atuais, a autora discute as relações que se estabelecem entre o riso e o pensamento ao longo da história ocidental, destacando que seu objeto crítico situa-se numa região interdisciplinar, já que o riso pode ser pensado tanto pela perspectiva da literatura (poética, retórica, estética) quanto pela da linguagem, filosofia, história e antropologia.

Alberti destaca que existem recorrências interessantes no que diz respeito ao estudo do riso no pensamento do século XX e que a principal delas seria uma espécie de *leitmotiv* que aparece em textos com objetivos bastante variados e proveniências bem distintas:

[...] o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. Em alguns casos, mais do que participar desse espaço, o riso torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a filosofia não pudesse mais se estabelecer fora dele.⁹⁷

A autora afirma que diversos estudos contemporâneos analisam o riso sob a perspectiva de uma oposição entre a *ordem* e o *desvio*, com a conseqüente valorização do não-oficial e do não-sério que englobariam “uma realidade mais essencial do que a limitada pelo sério”.⁹⁸

Alberti também considera a relação existente entre o riso e a razão partindo de um conjunto de reflexões atuais que vinculam o riso a um “não-lugar” do pensamento, necessário para que este extrapole suas próprias limitações. No que se refere ao estatuto desse “não-lugar”, desse “nada” que encerra a essência do riso, pode-se distinguir dois movimentos. O primeiro se contrapõe ao que é austero: “o riso e o risível remetem então ao não-sentido (*nonsense*), ao inconsciente, ao não-sério, que existem apesar do sentido, do consciente e do sério”. Já o segundo permite uma

⁹⁶EMERSON. *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*, p. 125.

⁹⁷ALBERTI. *O riso e o risível na história do pensamento*, p. 11. Entre os vários períodos analisados por Alberti em sua obra, destaco o capítulo que trata do riso no século XX e o que faz referência ao riso na Renascença.

⁹⁸ALBERTI. *O riso e o risível na história do pensamento*, p. 23.

transcendência de tudo isso, pois o riso seria um instrumento, uma condição e uma atitude que nos lançam muito além do próprio existir.⁹⁹

A tentativa de tomar o riso enquanto um fenômeno tipicamente humano instigou e continua a instigar a capacidade reflexiva de autores os mais variados, nos mais distintos tempos. Mesmo assim, o riso ainda hoje é concebido como algo não totalmente apreensível e, por isso mesmo, sujeito a gradações ou nuances que o transformam em um objeto de estudo sempre passível de suscitar novas significações, novas abordagens.

Ao analisar a ironia enquanto aspecto particular da categoria humor, Beth Brait recorre a autores que se utilizaram de recursos da linguagem para desencadear o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, ocultos pelos discursos mais sóbrios e, muitas vezes, bem menos críticos.¹⁰⁰

Para ela, a obra de Rabelais se constitui como ponto culminante de uma época em que acontece uma expressiva alteração na história do riso.

Considerando-se que Rabelais é um homem do Renascimento, época em que ocorre uma significativa mudança na história do riso, e que o século XVI marca o apogeu dessa história, é necessário compreender não apenas a atitude geral, mas também o papel que o criador de *Gargantua* e *Pantagruel* desempenhou nesse contexto: sua obra constitui o ponto culminante dessa nova concepção do riso.¹⁰¹

Em resumo, pode-se afirmar que, ao longo da história, o riso desempenhou um papel fundamental em várias áreas do conhecimento, inclusive na literatura, mas sobretudo se entranhou em visões de mundo, em modos de vida. Especificamente neste trabalho, a tentativa é demonstrar, ainda que brevemente, como o riso está ligado às formas do realismo grotesco, no âmbito da cultura cômica popular. Neste contexto, é o próprio Bakhtin que defende que o riso popular que estrutura todas as formas do realismo grotesco foi sempre relacionado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa. Tal asserção remarca: assim como o riso, o corpo tem um lugar garantido em toda a temática do grotesco. Como se verá a seguir, ele é o início (e o fim) de tudo.

3.3 O princípio da vida corporal

⁹⁹*Ibidem*, p. 12.

¹⁰⁰BRAIT. *Ironia em perspectiva polifônica*, p. 6.

¹⁰¹*Ibidem*, p. 178.

Um dos aspectos mais importantes do grotesco diz respeito às imagens do corpo. A estrutura física do organismo humano, tanto a parte concreta quanto suas funções fisiológicas, se constitui no veículo para a manifestação do grotesco. O chamado *princípio da vida material e corporal*, descrito por Bakhtin, a propósito da obra de Rabelais, tem como base as imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual, elementos imprescindíveis para se compreender o chamado *realismo grotesco*. O teórico russo salienta que, neste tipo de realismo, o elemento material e corporal não se encontra à parte de outros aspectos da vida; antes, é um constituinte positivo, percebido como universal e popular. Por esta última característica, apresenta-se em oposição à separação das raízes materiais e corporais do mundo e ao confinamento em si mesmo, já que não aparece sob uma forma isolada como em nossa época. O corpo e a vida corporal não se encontram, deste modo, singularizados nem separados do resto do mundo.¹⁰²

Esse voltar-se para o que é corpóreo pode ser fácil e erroneamente encarado como uma simples negação do que é superior, altivo, eminente. Bakhtin, ao contextualizar tais parâmetros, impede que essa carnalidade seja vista como um simplório “decaimento”. Ele ressalta que a característica essencial do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, o deslocamento ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indivisível unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. O trecho abaixo ilustra o valor topográfico do alto e do baixo:

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, *ao mesmo tempo*, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. [...] quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor.¹⁰³

Portanto, o rebaixamento consiste em aproximar da terra, estabelecer uma comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de

¹⁰²BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 17.

¹⁰³BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 18-19.

nascimento.¹⁰⁴ Essa simultaneidade é recorrente, por exemplo, em imagens, cenas e descrições nas quais o mesmo organismo que está vivenciando uma excessiva longevidade e, por consequência, a esterilidade e a morte, é também aquele que abriga sementes ou proles, ou seja, é um inacreditável veículo para a vida.

Este processo de morte e renovação pode ser ricamente ilustrado ao se tomar as figuras das “velhas grávidas”¹⁰⁵ que, conforme demonstra Bakhtin, trazem em si os aspectos contraditórios contidos nas imagens do corpo grotesco. O teórico russo está se referindo às figuras de terracota de Kertch que se encontram no Museu L’Ermitage, de Leningrado, na Rússia. Entre elas, há as que representam velhas risonhas e cuja gravidez aparece grotescamente acentuada, em que a ambivalência – a morte, a velhice, o corpo deformado convivendo com a gravidez e a nova vida – é bem característica do que ele denomina “concepção do corpo grotesco”. Esta combinação ambivalente e contraditória é a expressão do processo da vida como um todo.

Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz. Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combinam-se ali o corpo decomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida.¹⁰⁶

João Carlos Rodrigues também destaca a importância desta representação. Segundo o teórico, a figura da idosa grávida é exemplar na cultura medieval, por reunir, a um só tempo, os “signos da decrepitude e da decadência e uma barriga prestes a dar à luz”.¹⁰⁷ Imagetivamente, a velha em gestação expressa a não-aceitação da antinomia entre vida e morte, vida e decrepidez, pois o corpo é o espaço que abriga todas estas características e manifestações simultaneamente. Além disso, esse autor realça o efeito de comicidade desta convivência de contrários em que o embrião da nova vida tem lugar no corpo decrepito.

Por este prisma, o corpo arruinado das mulheres engendraria harmonicamente a vida (a gravidez) e, ao mesmo tempo, a morte (a velhice), sem que

¹⁰⁴*Ibidem*, p. 19.

¹⁰⁵Como se verá adiante, essas figuras são especialmente importantes para a análise do capítulo “As idosas profanadoras”, do romance *Terra Sonâmbula*. Foi esta passagem, inclusive, que inspirou o estudo do grotesco no romance de Mia Couto.

¹⁰⁶BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 22-23.

¹⁰⁷RODRIGUES. *Higiene e ilusão: o lixo como invento social*, p. 33.

estes polos se excluam mutuamente. Afinal, “este tempo do riso é uma época em que se acredita sinceramente na ressurreição da carne”.¹⁰⁸

Em seu propósito de abordar a conexão entre abjeção, marginalidade e grotesco sob o viés do feminino, Mary Russo traça um perfil dos territórios que abarcam “criaturas limítrofes”, as quais inspiraram escritores, artistas performáticos e visuais, além de cineastas contemporâneos. Analisando imagens que contêm em si o exagero, a deformidade, a aberração, a loucura e a diferença incômoda, a autora sustenta que o corpo feminino é frequentemente associado ao grotesco:

A própria palavra, como quase todos os que escrevem sobre o assunto acabam um dia se sentindo obrigados a mencionar, evoca a caverna – a grotta-esco (*sic*). Baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral. Como metáfora do corpo, a caverna¹⁰⁹ grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso.¹¹⁰

Essas associações com o grotesco, que a autora qualifica ainda como “terreno, material e arcaico”, indicam, para muitos autores e artistas, sejam eles homens ou mulheres, uma representação vigorosa e positiva de cultura e feminilidade. Ela aponta que, mais que apenas constar na importante obra de Mikhail Bakhtin, com sua “expressão mais forte do grotesco” na imagem da “bruxa senil, grávida”, o tema irrompe “numa certa visão arquetípica destes materiais que ainda prevalecem numa corrente de ‘feminismo cultural’ não-acadêmico”,¹¹¹ cuja concepção estabelece uma natural aproximação entre o corpo feminino (ele mesmo naturalizado) e os elementos “primordiais”, especialmente a terra, numa perspectiva que valoriza as tradicionais imagens da mãe terra, da bruaca, da feiticeira e da vampira.

Entretanto, Russo alerta para o fato de ser fácil e perigoso deslizar destes “tropos arcaicos para a misoginia que identifica este espaço interior oculto com o visceral”.¹¹² Ainda que de maneira predominante, mas não exclusiva, todos os detritos

¹⁰⁸RODRIGUES. *Higiene e ilusão*: o lixo como invento social, p. 33.

¹⁰⁹Corroborando em parte esta perspectiva, a “caverna” possui uma rica e complexa significação simbólica. Em um destes sentidos, é “o arquétipo do útero materno” e “figura nos mitos de origem, de renascimento e de iniciação de numerosos povos”. Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 212-217.

¹¹⁰RUSSO. *O grotesco feminino*: risco, excesso e modernidade, p. 13.

¹¹¹RUSSO. *O grotesco feminino*: risco, excesso e modernidade, p. 13.

¹¹²*Ibidem*, p. 14.

do corpo (sangue, lágrimas, vômito e excremento) estão ali embaixo, “naquela caverna de abjeção” associados “com terror e repugnância [...] ao lado do feminino”.¹¹³

Neste sentido, haveria uma insistência na cultura ocidental dessas codificações limitadas do corpo associadas ao grotesco: a Medusa, a Bruaca, a Mulher Barbada, a Dona Gorda, a Mulher Tatuada, a Mulher Indisciplinada, a Vênus Hotentote, a Mulher Faminta, a Histérica, a Vampira, a Personificação da Mulher, as Gêmeas Siamesas, a Anã.¹¹⁴ Persistência essa que, como tivemos oportunidade de defender até aqui, não é emblemática da pluralidade que o corpo grotesco, como um todo, representa e possibilita.

3.4 Corpo grotesco: dinâmica e interpenetração

Retomando a teoria bakhtiniana, o *corpo grotesco* ainda pode ser definido em termos de sua dinâmica e de sua interpenetração em outros corpos e no mundo como um elemento em movimento, eternamente inconcluso, pois protagoniza um processo de elaboração no qual ele mesmo constrói outro corpo, assimilando o mundo e sendo absorvido por ele.

[...] Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação das necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio que ultrapassa seus próprios limites.¹¹⁵

Estas são as razões por que detalhes da anatomia, a exemplo do ventre e do falo, desempenham um papel primordial, pois extrapassam os próprios extremos. Essas e outras partes (como a boca, o nariz e o traseiro) possibilitam a manifestação do *exagero positivo*, da hiperbolização. As partes podem, elas mesmas, se apresentar separadas da totalidade corporal, levando uma vida *independente*, e se sobrepor ao restante deste corpo. Ou seja, as trocas e orientações recíprocas se dão a partir das

¹¹³RUSSO, *loc. cit.*

¹¹⁴RUSSO. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*, p. 27.

¹¹⁵BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 23.

excrescências e dos orifícios de corpos que excedem os limites entre si e com o mundo.¹¹⁶

As funções fisiológicas propriamente ditas, com as secreções, os fluxos, os odores, o hálito, as lágrimas, entre outros humores aquosos e viscosos, atuam como elementos essenciais para a compreensão da imagem grotesca do corpo, explicitando uma perspectiva para além da visão clássica, que é a do corpo apolíneo, perfeito e acabado. E são justamente os órgãos e a sua funcionalidade que executam um múltiplo acontecimento: os chamados “atos do drama corporal”,¹¹⁷ que acontecem nas fronteiras do corpo e do mundo, ou do corpo antigo e do novo, e revelam a imbricação indissolúvel entre o início e o fim da vida.

A descrição do funcionamento desse corpo que historicamente emergiu da grotta, com todas as suas proeminências e excessos, não se constitui em algo negativo; o sentido principal é a sua configuração enquanto espaço de fertilidade e de renovação.

Na continuidade desse raciocínio, reafirmo que o *corpo grotesco* tem um potencial positivo, pois permite que a ordem natural da existência seja apreendida em sua plenitude, uma vez que abarca polos aparentemente excludentes, mas que na verdade se inter-relacionam compondo mais que uma frágil união de opostos em equilíbrio tenso. O que se estabelece é um espaço propício para a constante reconstrução, para o enriquecimento de uma realidade que antes assomava como rígida, encerrada e estática.

É possível enxergar uma fresta para o infinito na imagem das velhas bruxas grávidas dos ornamentos de Kertch, uma vez que nelas o grotesco se firma como um espaço em que as fronteiras são móveis e mutantes. As extremidades do corpo, no rico diálogo grotesco, como que brincam de se anular e se recriar, numa entretecedura bastante distinta e volátil. Em sua biografia sobre Bakhtin, Michael Holquist e Katerina Clark assinalam que “as velhas bruxas grávidas dos ornamentos de Kertch captam este esforço para irromper através das fronteiras típicas do corpo grotesco. Planta, animal e

¹¹⁶*Ibidem*, p. 277.

¹¹⁷Estes seriam “O comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal etc.), a cópula, a gravidez e o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo” (BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 277).

formas humanas entretecem-se fantasiosamente nelas”¹¹⁸, resultando numa infração audaciosa das divisas que separam os reinos da natureza.

É preciso insistir na ideia de que o *corpo grotesco* resgatado por Bakhtin é, sobretudo, um espaço de trocas. É um território onde os extremos se aproximam em um ambíguo e contínuo movimento de nascimento-morte-renascimento *ad infinitum*.

Após demarcar a essência do corpo grotesco, é necessário destacar a perspectiva de Bakhtin sobre a agonia, o encolhimento empobrecedor que esse corpo (ou a imagem que se tem dele) sofreu historicamente, seja por amputação, por deslocamento ou por aprisionamento em si mesmo.

O teórico russo acredita que esse corpo foi perdendo a sua força criadora com o passar dos séculos. Ao examinar a obra de autores posteriores a Rabelais, ele afirma que, a partir do século XVII, algumas formas do grotesco foram relegadas a “caracterização estática e estreita pintura de costumes”,¹¹⁹ o que constituiria uma degenerescência resultante de uma limitação específica da concepção burguesa do mundo, restando apenas um grotesco mutilado, num realismo adulterado e corrompido.

De acordo com o pensamento bakhtiniano, Norma Discini afirma que a degeneração do grotesco corresponde a um “enfraquecimento da cosmovisão carnavalesca” e é “fato verificável na estética filosófica e nas manifestações literárias, tais como obras românticas e realistas”. E acrescenta:

Na crítica literária, é apontada por Bakhtin a distorção no exame do grotesco, considerado fora do âmbito da cultura popular da Idade Média e da literatura do Renascimento, o que teria viabilizado a interpretação do fenômeno como mero riso destrutivo.¹²⁰

Desta maneira, a nova concepção de realismo estabelece outras fronteiras entre os corpos e os objetos. No que diz respeito especificamente ao *realismo grotesco* e folclórico, esse novo entendimento, segundo explica Bakhtin, separa os corpos duplos e extirpa as coisas que brotam junto com o corpo, procura aprimorar cada individualidade, apartando-a da totalidade final, que já perdeu a antiga imagem, sem, no entanto, ter encontrado outra que a substitua.

¹¹⁸CLARK; HOLQUIST. *Mikhail Bakhtin*, p. 319.

¹¹⁹BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 45.

¹²⁰DISCINI. *Carnavalização*, p. 64.

Não obstante eu subscreva o estudo que Bakhtin empreendeu sobre o grotesco, reitero minha divergência num ponto crucial, que é a suposta restrição desse fenômeno na história. Defendo que as manifestações grotescas não se limitam ao contexto da cultura popular da Idade Média e do Renascimento; elas podem ter tido sua pujança lá, mas não foram enclaustradas ou soterradas nesse período. Assim como o grotesco revelou ter origens muito distantes no tempo, pois é detectável já nas culturas arcaicas, e assim como resistiu às mais conformativas e padronizadoras formas de cultura ao longo dos séculos para chegar aos tempos medievais e viver seu auge, é possível crer que ele continuou, desde então persistindo ora num inacreditável estado de latência, ora saltando da terra com toda sua envergadura. E é por acreditar no potencial do grotesco em obras da contemporaneidade – em especial na obra de Mia Couto – que analiso o fenômeno à luz das pertinentes explicações bakhtinianas, sem deixar de considerar a reflexão de outros importantes teóricos, como Wolfgang Kayser.

3.5 Kayser e a outra face do grotesco

Em seu clássico estudo sobre o assunto, Wolfgang Kayser tenta obter a “cunhagem individual do grotesco em sua localização na história” tomando como parâmetro o lapso de tempo que vai do fim do século XV até 1957 (quando foi publicada a obra). Nesta trajetória, que perpassa estéticas variadas como as do Romantismo¹²¹, do Realismo, do Surrealismo e do Modernismo, o autor alemão vê o grotesco como algo que excede o mundo inofensivo e jovial para revelar o lado estranho, aflitivo e tenebroso da realidade:

Na palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas.¹²²

¹²¹É importante registrar que, entre os autores destacados por Kayser para analisar o grotesco no Romantismo, consta E. T. A. Hoffmann enquanto aquele que teria manifestado em sua obra “todas as formas do grotesco que se apresentaram nos trezentos anos revistos por nós” (KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 70). Desejo chamar a atenção para o fato de Freud, como será visto logo a seguir, também considerar Hoffmann como parâmetro para o estudo sobre o estranho, um dos aspectos relacionados ao grotesco.

¹²²KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 20.

Kayser assinala que tal fato se revela na segunda designação que o grotesco adquiriu no século XVI: *sogni dei pittori*, ou seja, ‘sonhos de pintores’, com a qual se aponta o espaço em que o rompimento com qualquer organização da realidade e a inserção num mundo distinto passam a ser tanto observáveis quanto experimentáveis:

Com ele se indica ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente na ornamentica grotesca, se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo.¹²³

Convém chamar a atenção para o fato de o grotesco ter adquirido várias conotações ao longo dos séculos, partindo do conceito de “pintura ornamental antiga” para se tornar, ainda no século XVI¹²⁴, um adjetivo para tudo o que é desordenado e desproporcional:

Como substantivo, isto é, como designação fixa de algo objetivo, penetra em toda parte e mantém-se vivo. Paralelamente, aparece também o adjetivo, que antes substantivava o nome. A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco, já transparece no primeiro documento em língua alemã.¹²⁵

Consoante com o que destaca o teórico alemão, o grotesco pode ser apreendido, sobretudo, pelo seu caráter absurdo, especialmente se considerarmos que o nosso mundo, que nos parecia confiável e seguro, insurge como desarticulado e confuso:

Os grotescos de Rafael pareciam criar um domínio particular do livre jogo de fantasia. Wieland entendeu os grotescos de Brueghel como um reino do fantasiar horroroso, mas também como um reino especial. Nós, porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme se alheia sob a

¹²³KAYSER, *loc. cit.*

¹²⁴Na língua portuguesa o registro do termo “grotesco”, como substantivo, data de 1548 (HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002).

¹²⁵KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 24.

irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.¹²⁶

Kayser argumenta que o grotesco expõe sua profundidade apenas como referencial que se contrapõe ao sublime. Nosso olhar é conduzido pelo sublime na direção de um mundo mais elevado; em contrapartida, o grotesco nos faculta a visão de um mundo desumano e noturno, ao abrir as fronteiras do ridículo, da deformidade e do monstruoso.¹²⁷

É sustentável afirmar que essa concepção do grotesco confronta totalmente a sistematização feita por Bakhtin.¹²⁸ A distinção da análise de Kayser também é abonada pelo trecho a seguir:

Nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si, é unido num todo “belo” ou “dramático”, pois grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir. Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança. Neste ponto se torna apreensível a sua proximidade com o cômico e a diferença entre ambos: o cômico anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora de lugar. Provê esta anulação, colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés.¹²⁹

¹²⁶KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 40.

¹²⁷*Ibidem*, p. 60

¹²⁸Apesar de reconhecer os méritos de Kayser, afirmando que seu estudo foi o único até aquele momento consagrado à teoria do grotesco, Bakhtin discorda de vários aspectos em relação à caracterização do grotesco feita por esse “eminente crítico literário”. Segundo ele, Kayser teria se proposto “a escrever uma teoria geral do grotesco, a revelar a própria essência do fenômeno. Na realidade, seu livro contém apenas a teoria (e um breve histórico) dos grotescos romântico e modernista” (...). Bakhtin acrescenta: “A teoria de Kayser é absolutamente inaplicável aos milênios de evolução anteriores ao Romantismo: fase arcaica, antiga (por exemplo, o drama satírico ou a comédia ática), Idade Média e Renascimento, integrados na cultura cômica popular. O autor nem sequer investiga essas manifestações (contenta-se com mencioná-las). Baseia suas conclusões e generalizações na análise do grotesco romântico e modernista, mas é a concepção modernista que determina sua interpretação. Tampouco compreende a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo. No grotesco romântico, essa natureza está enfraquecida, empobrecida e em grande parte reinterpretada. Contudo, mesmo no grotesco romântico, os grandes temas originários do carnaval conservam reminiscências do poderoso conjunto a que pertenceram. Essa reminiscência desponta nas melhores obras do grotesco romântico (com uma força particular, embora de tipo diferente, em Sterne e Hoffmann). Essas obras são mais poderosas, profundas e alegres que a sua própria concepção subjetiva e filosófica do mundo. Mas Kayser ignora essas reminiscências e não as investiga. O grotesco modernista que dá o tom à sua concepção, (sic) olvida quase completamente essas reminiscências e interpreta de maneira extremamente formalista a herança carnavalesca dos temas e símbolos grotescos. (...) Lendo suas definições, ficamos surpreendidos pelo tom lúgubre, terrível e espantoso do mundo grotesco, que ele (sic) é o único a captar” (BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 40-41).

¹²⁹KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 61.

Dando um passo mais adiante, pode-se dizer que o grotesco aparece relacionado a uma quebra da familiaridade ou, pelo menos, da segurança que o familiar nos sugere. Explicando melhor: Kayser aponta que, além de romper com uma inata tendência de ordenação do mundo, o grotesco põe o ser humano frente a frente com o que este julga ser desconhecido, insabido, inabitual, extraordinário; enfim, faz o observador, ouvinte ou leitor arrostar aquilo com que ele se encontra desajeitado, não-familiarizado. “Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro”.¹³⁰

O que fica evidente na visão de Kayser sobre o fenômeno grotesco é a “angústia de viver”. O horror nos assalta intensamente porque “o nosso mundo”¹³¹, que parecia seguro, de um momento para outro, mostra-se transformado, como uma ilusão. Por isso, pode-se afirmar que o repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco.

O principal argumento do teórico é que, desde a arte ornamental renascentista, é possível verificar “processos de dissolução persistentes”, como a mescla de domínios heterogêneos, a anulação da estática, a perda da identidade, a deformação das proporções naturais, entre outros, fatos estes que redundam em novas dissoluções, como a extinção da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o extermínio da noção de ordem histórica.

Em suma a proposta de Kayser é iluminar o grotesco sob o enfoque do estranhamento do mundo, daquilo que resulta da absurdidade e do temor que se acham subjacentes à realidade, prontos a nos arrebatar.

Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: *a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.*¹³²

Mais que defrontar as principais perspectivas descritas até aqui, que são a de Mikhail Bakhtin e a de Wolfgang Kayser, Mary Russo lembra que, na temática do grotesco, há uma aproximação com os conceitos freudianos relativos ao “estranho”.

¹³⁰*Ibidem*, p. 159.

¹³¹KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 159.

¹³²KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 161, grifos do autor.

Mary Russo esclarece que, no final do século XIX, o conceito de grotesco havia se afastado muito da história da arte e da estética, passando a ser associado com palavras como: estranho, extraordinário, trágico, terrível, criminoso, incomum, mas também com escandaloso, hilariante e cômico.¹³³

A autora ressalta que, na análise de Bakhtin, o grotesco aparece associado ao “carnavalesco” ou “cômico”, a um “corpo social”, corroborando, aliás, o que foi discutido anteriormente, enquanto que, no caso de Kayser, o grotesco estaria ligado à noção de “estranho”, “excepcional”, também relacionado com os registros do espaço individual e psíquico, aproximando-se assim de *O Estranho* (*Das Unheimlich*), ensaio escrito por Freud em 1919. Como explica:

A formação discursiva identificada com o carnaval é compreendida como histórica e localizável, isto é, dentro de um certo nexo de tempo e espaço, marcado por datas, ocorrências materiais e exterioridade. Tem sido usada, principalmente por Bakhtin, para conceitualizar formações sociais, conflitos sociais e a esfera política. Na linguagem da teoria política clássica, é uma categoria viril associada com o mundo ativo, cívico do público. Em contraste, o grotesco como estranho volta-se interiormente para um espaço individualizado, interiorizado, de fantasia e introspecção, com risco iminente de inércia social. Emergindo com o conceito do sublime romântico, a categoria do grotesco estranho está associada com a vida da psique, e com ‘experiência’ particular da variedade ‘estranha’ e ‘criminoso’ descrita por Sherlock Holmes e Dr. Watson.¹³⁴

A pesquisadora explica que cada uma destas categorias vincula-se intensamente ao tropo do corpo. No primeiro caso, o corpo grotesco é compreendido primordialmente como o espaço que o corpo ocupa no meio social. As imagens do corpo grotesco são especialmente aquelas rebaixadas pelos cânones físicos da estética clássica. Já no segundo caso, o grotesco relaciona-se aos registros psíquico e corporal que compõem a projeção cultural de uma situação interna, íntima. A representação deste corpo, estranho, duplo, ambíguo, bizarro, deformado, desprezível e excessivo, não está atrelada a uma materialidade como tal, mas pressupõe uma divisão ou afastamento entre as ficções discursivas do corpo biológico e da lei.¹³⁵ O que é preciso compreender é que o corpo que se manifesta nesta formulação jamais se localiza totalmente dentro ou fora da psique, pois esta precisa da sustentação da imagem corporal.

¹³³RUSSO. *O grotesco feminino*: risco, excesso e modernidade, p. 20.

¹³⁴RUSSO. *O grotesco feminino*: risco, excesso e modernidade, p. 20.

¹³⁵RUSSO. *O grotesco feminino*: risco, excesso e modernidade, p. 20-21.

Ainda de acordo com Russo, o padrão freudiano, “com seus aspectos de criatura”, está repleto de mutilações horrorosas, distorções, hibridismos, aparições, próteses e estranhos duplos. A figura da mulher histérica, sem instrução e sem limites, com sua representação dramática (de angústia e rebeldia) é tão fundamental para a psicanálise quanto as “bruxas grávidas, senis” são para o modelo bakhtiniano do realismo grotesco.¹³⁶

Esta relação que o grotesco tem com o que é diferente, extranatural, e, portanto, estranhável, merece uma reflexão mais minuciosa, e é disto que trata a próxima seção.

3.6 O estranho no familiar

O tema do estranho também deve ser analisado à luz das colocações anteriores para compreendermos mais uma das faces do grotesco. Freud, em seu famoso estudo intitulado *Das Unheimlich*, de 1919, afirma que a noção de estranho estaria diretamente relacionada ao “efeito sobrenatural no familiar”.

O psicanalista austríaco também toma, a exemplo de Kayser, a ficção de E.T.A Hoffmann, especialmente o conto fantástico “O Homem da Areia”, para ilustrar como o percurso de ambivalência da palavra *heimlich* (enquanto aquilo que é ‘familiar’) chega a coincidir com o seu oposto *unheimlich* (‘estranho’). Ou seja, partindo da etimologia da palavra e de suas diversas acepções em alemão e em várias outras línguas,¹³⁷ Freud conclui que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar”.¹³⁸ Após discorrer sobre os vários sentidos de *heimlich*, ele conclui que o significado da palavra é verdadeiramente plural, chegando, como já foi salientado, a coincidir com seu oposto ou sendo dele uma subespécie.

Ressalte-se que em nenhum momento de seu texto, Freud menciona o vocábulo “grotesco”, mas, tomando Kayser como ponto de interlocução, temos o

¹³⁶*Ibidem*, p. 21.

¹³⁷Entre os “diferentes matizes de significado” para (*un*)*heimlich*, destacados por Freud, temos: estranho, estrangeiro, inquietante, suspeito, de mau agouro, lúgubre, sinistro, demoníaco, horrível, pertencente à casa, não-estranho, sereno, isolado, familiar, doméstico, íntimo, amistoso, escondido, oculto da vista, por trás das costas de alguém, misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor, livre de influência de fantasmas, amigável, franco, algo oculto e perigoso. Observe-se que a(s) palavra(s) transita(m) de significados bem positivos aos mais negativos.

¹³⁸FREUD. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – o estranho* (1919), volume XVII, p. 1.

estranho como um dos principais aspectos do grotesco enquanto fenômeno. Essa conexão é importante, uma vez que, no romance de Mia Couto, a vertente kayseriana pode ser identificada no comportamento e na caracterização de determinados personagens, como se verá mais à frente.

Tal como foi observado em Kayser, e que agora se confirma indiretamente em Freud, uma das faces do grotesco toma o estranho como parâmetro. Como já enunciado, para além da “alegre ousadia” bakhtiniana, o grotesco também deve ser estudado à luz do “mundo alheado” (tornado estranho).

Julia Kristeva, por sua vez, afirma que Freud, em seu texto, pesquisa sobre a *angústia* em geral e, de maneira ainda mais universal, sobre a *dinâmica do inconsciente*. A autora reitera o que foi explicitado acima, isto é, que Freud se baseia no estudo semântico do adjetivo alemão *heimlich* e do seu antônimo *unheimlich* para propor que existe uma inerência do que é extranatural naquilo que é familiar.

Essa imanência do sobrenatural no familiar é considerada como uma prova etimológica da hipótese psicanalítica segundo a qual “o sobrenatural” é essa verdade particular da coisa assustadora que remonta ao há muito já conhecido, há muito já familiar.¹³⁹

Verifique-se que a partir da dicotomia *unheimlich-heimlich*, o estranho aparece como aquilo que faz as vezes do supranatural, do desconhecido, daquilo que deixou de ser íntimo, sabido, especialmente no plano psíquico.

[...] Assim, portanto, o que é sobrenatural seria o que *foi* (notemos o passado) familiar e que, em certas condições (quais?), se manifesta. Um primeiro passo é dado, desalojando o sobrenatural da exterioridade na qual o medo a fixa, para substituí-la no interior, não do familiar enquanto próprio, mas de um familiar potencialmente maculado de estranho e reenviado (para além da sua origem imaginária) a um passado impróprio. O outro é o meu (“próprio”) inconsciente.¹⁴⁰

É válido assinalar ainda a visão que Julia Kristeva tem a respeito do estrangeiro, um dos aspectos que também se liga à análise do estranho. Segundo ela, perante o estrangeiro que concomitantemente cada um de nós recusa e com o qual nos identificamos, perdemos nossos limites e, então, nos descontrolamos. Conforme

¹³⁹KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 191-192.

¹⁴⁰KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 191.

defende a teórica, o estrangeiro reside em nós, e a tentativa de fugir dele ou combatê-lo leva-nos a uma luta contra o nosso próprio inconsciente. De acordo com ela, Freud nos ensina de maneira sutil a reconhecer a estranheza que existe em nós e a ter a coragem de assumir a nossa desintegração numa tentativa de “não integrar os estrangeiros e muito menos persegui-los”, mas de “acolhê-los nessa aflitiva estranheza que é igualmente a deles e a nossa”.¹⁴¹

Destacando a importância de se reconhecer o estrangeiro em nosso íntimo, Kristeva nos oferece mais uma possibilidade de leitura do grotesco. Não importa a nossa tentativa de fixar o estrangeiro como tal, o que se constata é que, como o estranho se encontra em todos nós, não existem estrangeiros – ou, antes, somos todos estrangeiros em nós mesmos.

Em suma o estranho, o não-familiar e o estrangeiro nos remetem a um espaço muito mais movediço e intricado do grotesco do qual Kayser e Freud guardam bem as chaves, ferramentas elucidativas, a exemplo das utilizadas por Bakhtin e Russo, que permitem adentrar outras esferas de sua manifestação. A seguir, passarei à rica e complexa aventura de analisar o espaço do grotesco em *Terra sonâmbula*.

3.7 Traços do grotesco em Mia Couto

Como um fenômeno que atravessou os séculos e se instalou na obra de artistas e escritores com estilos os mais variados, o grotesco também pode ser identificado na obra ficcional de Mia Couto. Sem deixar de se inspirar na literatura canônica, que sempre procurou contrastar o estranho, o bizarro e o incomum com o belo e o sublime, o autor moçambicano talha o grotesco a seu modo, alcançando a riqueza de imagens e a força nas expressões inusitadas que percorrem seus textos.

Somente a título de introduzir melhor o assunto, vale lembrar a figura do pai do narrador/tradutor no romance *O último voo do flamingo*, Sulplício, que se livra dos ossos para dormir, por estar muito cansado. Ou ainda, dos personagens de *A varanda do frangipani*, entre os quais Ermelindo Mucanga, um “morto desencontrado da sua morte”. Também se pode destacar, no mesmo romance, Navaia Caetano, aquele que é o “velho criança” (novamente temos a imbricação de morte e vida), além da feiticeira Nãozinha, que à noite se deita em uma banheira e se converte em água. Todos esses personagens ilustram o insólito e o absurdo que se originam da estética grotesca.

¹⁴¹*Ibidem*, p. 201.

Nessas e em outras obras, o autor africano trabalha aspectos como a diluição do plano material, o diálogo com os mortos, o esfacelamento e a mistura (“hibridização”) dos corpos, o rompimento das fronteiras entre a vida e a morte, o contraste entre o real e o sobrenatural, a hiperbolização das situações, o choque entre as realidades, a existência do desconhecido no familiar, entre outros.

É nesta tentativa de agenciar diversas vozes e modos de escrita que Mia Couto propicia a abertura para a encenação do grotesco, vertente que tem um papel considerável em várias obras¹⁴² do autor de *Terra sonâmbula*. No entanto, há que se atentar para o fato de a “dicção” do grotesco em Mia Couto apresentar-se mesclada à temática da guerra e às condições mais miseráveis da existência, diferentemente do contexto festivo da praça pública, descrito por Bakhtin.

Ainda assim, é sustentável afirmar que os livros do autor moçambicano mostram o grotesco enquanto fenômeno ligado à indeterminação das fronteiras e relacionado a situações em que características do sério e do cômico convivem com a manifestação do estranho, do absurdo, como foi proposto por Kayser e Freud.

Tenho consciência de que uma obra literária admite inúmeras interpretações, desde que haja fundamentação teórica para se estabelecer as comparações. Neste sentido, mais uma vez reafirmo a minha proposta de verificar o espaço do grotesco no romance, tendo sempre por parâmetro as considerações gerais da teoria apresentada no início deste capítulo.

É necessário ressaltar que várias imagens utilizadas por Mia Couto em seus livros guardam o potencial do riso transformador, da hiperbolização ou exagero positivo, descritos por Bakhtin, mas também o poder de provocar em nós, leitores, aquele arrepio na alma associado ao sobrenatural, à sensação de desconforto diante do estranho ou até mesmo diabólico, confirmando, em linhas gerais, as reflexões de Freud e de Kayser. Isto significa que, ao analisar o grotesco em *Terra sonâmbula*, estaremos abertos àquilo que for mais expressivo e ressoante de cada um dos teóricos aqui já mencionados.

Como foi possível verificar até o momento, o corpo é a maior insígnia daquilo que é grotesco, considerando-se aqui que a grande (re)descoberta do grotesco se

¹⁴²Tais como: *O último voo do flamingo (UVF)*; *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra (RCT)*; *A varanda do frangipani (AVF)*; *O outro pé da sereia (OPS)*; *Estórias abensonhadas (EA)*; *Venenos de Deus, remédios do diabo (VDRD)*, entre outros.

deu a partir de figuras presentes num ambiente grutesco, onde imagens de estruturas físicas humanas, animais, vegetais e minerais (encontradas na própria caverna) estavam em infundável fusão. Repare-se no fato de que o corpo, nas obras de Mia Couto, se revela como uma parte essencial daquela substância que ele literariamente vai moldando ou, como preferiria Kayser, *plasmando*.

Para o autor moçambicano, a matéria corporal de seus personagens não é portadora de cascas muito rígidas: por força e circunstância da narrativa, logo essa matéria se umedece e recupera maleabilidade. Esta elasticidade leva a um insólito corpo, mutável e “falante” – e a eloquência está nas absurdas saliências dos atores que encenam sua ficção, suas bizarras entranhas e inverossímeis cavidades, nas desatinadas capacidades e nos ritmos disparatados, os quais, junto com exageradas manifestações fisiológicas, protagonizam verdadeiros dramas não só constituintes do próprio romance miacoutiano, mas vitais para ele.

Pode-se, enfim, asseverar que a questão do corpo é literalmente visceral nas estórias de Mia Couto. O corpo é mais que o organismo dos personagens; ele se manifesta com veemência e é o veículo para uma parte considerável do discurso maravilhoso¹⁴³ que, por vezes, se insinua na obra do autor moçambicano. Trazendo um mosaico de significações, o corpo aparece como espaço de intercâmbio dos personagens entre si e com o mundo, se inscreve e é inscrito como elemento fundador do texto, permitindo uma plena leitura do espaço em que esses personagens estão inseridos ou no qual se movimentam. Neste contexto, é lícito afirmar que *Terra sonâmbula* possui diversos elementos que permitem uma frutífera associação com a estética do grotesco, independentemente do enfoque a ela destinada.

Entre as muitas passagens que ilustram o espaço do grotesco neste romance, tomo como a mais emblemática de todas, o sexto capítulo intitulado “As idosas profanadoras”, por estabelecer uma relação direta com as velhas grávidas estudadas por Bakhtin. Antes, porém, convém apontar as ressonâncias do grotesco em outros curtos trechos do romance.

A cena que descreve a agonia e a morte do pai de Kindzu, Taímo, é reveladora do inusitado, do rompimento de fronteiras e da ambiguidade no plano corporal:

¹⁴³No sentido de ‘admirável’ e ‘sobrenatural’ (HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2009).

[...] O estado dele se foi reduzindo até ficar menos de uma lástima: carapinhoso, aguardando nos bafos. A sura era seu único conteúdo. Um dia lhe encontramos, tão repleto, já nem falava. Borbulhava espuma vermelha pela boca, pelo nariz, pelos ouvidos. Foi vazando como um saco rompido e, quando já era só pele, tombou sobre o chão com educação de uma folha (TS, 2007, p. 20).

Note-se que os verbos “espumar” e “borbulhar” sugerem uma noção de descontrole, de transformação (relacionados à pressão que um líquido faz ao ser expelido ou durante um processo de fermentar/“aguarder”) e, em última instância, de animalização, considerando aqui, por exemplo, que peixes borbulham, e cães, quando raivosos, costumam espumar pela boca – situações que remetem ao estado deplorável do personagem.

É pertinente evidenciar que nesse personagem há a interrupção da capacidade de verbalizar, embora seu corpo, enchendo-se de autonomia, se torne loquaz a partir de uma linguagem a qual, ainda que não-verbal, é bastante expressiva. Aqui a *fala* se faz por meio de bolhas, da alarmante cor vermelha, do odor (o bafo) e do movimento. Este último pode ser dividido entre o verbo borbulhar e o vazar, dando a ideia de fluxo, esgotamento. Não se deve deixar escapar o detalhe de que o corpo também se vale de outros orifícios além da cavidade bucal – nariz e ouvidos – tal é a força do enunciado corpóreo. Esse recurso do corpo grotesco revela uma lógica na qual aquilo que é “dito” não se atém a um ponto de origem convencional (a boca e seu discurso verbal, sistematizado): ele simplesmente flui e por onde bem entende.

Além disso, o corpo de Taímo também aparece caracterizado como um objeto, ou seja, sofre uma coisificação: “um saco rompido” através do qual seu único conteúdo, a sura (aguardente feita com broto ou inflorescência de palmeira), esvai-se até somente sobrar a pele murcha, leve como uma folha seca. Se num primeiro momento há o deliberado ignorar da raia que separa dois mundos diferentes, um animado e outro inanimado, o que ocorre depois é a mescla de elementos de reinos distintos, um deles animal, o outro, vegetal.

Já no trecho que reproduzo a seguir, o dedo na boca expressa metafórica e metonimicamente a sensualidade que antecede a relação sexual entre Kindzu e Farida. A fusão de fragmentos de um corpo (dedo perscrutando a boca) e sua associação ao mundo natural (à caverna úmida) aludem ao prazer sensorial da penetração, do descobrimento:

[...] Um dedo foi entrando no canto da sua boca. Toquei primeiro em seus dentes, depois senti sua saliva. Era uma saliva quente, parecia que não era apenas um dedo mas todo eu inteiro que penetrava numa caverna aquecida. Outro dedo caminhou nos interiores dela, nervoso de contente (TS, 2007, p. 96).

É relevante observar que o dedo/falo também pode ser tomado como um corpo inteiro que adentra outro, também completo. Como é uma perspectiva profundamente sensorial, o dedo chega a se independentizar, quase adquirindo vida própria. Os indícios disso estão na admissão do personagem ao achar que a parte do corpo representava o todo, o “eu” (“não era apenas um dedo mas todo eu inteiro”), assim como estão no fato de um dedo caminhar (locomover-se tal como uma pessoa) e manifestar capacidade de sentir (“nervoso de contente”).

Tudo isso reafirma a relação entre o corpo feminino, território úmido, porém quente, e a grotta-esco (caverna), definida por Russo como “baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral”.¹⁴⁴

Tais passagens confirmam o valor da boca, do ventre e do membro viril nas imagens grotescas do corpo, uma vez que são partes que “ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo”, conforme vimos em Bakhtin.¹⁴⁵ A cena particulariza ainda a saliva enquanto fluido quente de um corpo em pleno estado de excitação. Nunca é demais lembrar: quando se aborda o corpo grotesco, as falas desse corpo raramente são lacônicas – logo, é pouco mencionar a saliva; esta vem acompanhada de um calor especial. A temperatura desse humor aquoso é que contém a condutividade necessária para que o personagem masculino perscrute a “caverna aquecida”, ou seja, a lendária gruta, o mítico útero.

O português António Romão Pinto, por sua vez, é aquele que traz inscrito no próprio nome uma das designações informais para o termo pênis.¹⁴⁶ Coincidentemente ou não, Romão possui um apetite sexual exagerado. Neste sentido, pode-se dizer que seu órgão genital assume enorme evidência, ganhando dimensões de personagem, quase autônomo.

¹⁴⁴RUSSO. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*, p. 13.

¹⁴⁵BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 277.

¹⁴⁶Vale assinalar que tal associação não se restringe ao idioma português. No espanhol, por exemplo, a relação entre “pênis” e “pinto” também se dá: neste caso, através da palavra *polla* (‘gallina joven que aún no pone huevos o que hace poco que há empezado a ponerlos’; ‘órgano sexual masculino’). In: *Señas: Diccionario para la Enseñanza de la Lengua Española para Brasileños*, p. 1010.

Após desobedecer a uma interdição cultural que proíbe a relação sexual com mulheres durante o período da menstruação, o lusitano acaba morrendo depois que sua vida literalmente deságua pelo falo.

[...] Retirou-se às pressas, calças nos joelhos, tropeçando nos degraus das traseiras. Sossegou quando se viu no atalho, desatando a rir da sua própria figura. Aproveitou as calças estarem já em baixo para urinar, dizem que purifica as vias, depois das consumações. Desnecessitou-se ali, apontando uma árvore, feito um cão. Deleitou-se, de princípio. Sabia bem aquele abrir de um açude no deserto! Mas, depois, correndo já as águas há tempos incontáveis, ele se começou a preocupar. Queria parar, não conseguia. Litros e litros lhe escapavam, num caudal que jamais ninguém ajuntara. Já lhe doía o vazadouro, mirradinhas as bolsas e as funções não haviam (*sic*) maneira de parar.

– *Meu Deus, estou enfeitado!*

A cabra me deitou feitiço, não é possível estar-me para aqui a mijar desta maneira. O português se babava, choraminguante. As águas escoavam, parecia ter-se aberto o alçapão das nuvens. Ele implorou, solicitando a Deus. Até que, no auge do desespero, o derrame se estancou. Romão Pinto, exausto, contemplou as esforçadas partes. Foi então que a alma se lhe espetou no visto: as cuecas estavam manchadas de vermelho, quase pingavam.

– *A puta estava com os sangues, raios a partam!*

Voltou para trás, louco das fúrias. Queria castigar a mulata, arrancar-lhe as vísceras ensanguentadas. Logo-logo, porém, seus passos se voltaram e o homem aluiu. Ficou ali, sem noção, quis gritar, chamar alguém. Mas o grito lhe saiu líquido, pastoso. Da boca lhe escorreu a primeira golfada de sangue (TS, 2007, p. 148-149).

Ressalte-se que toda a cena é construída a partir da reunião do cômico com o sério. Romão, após quase ser surpreendido com as calças nas mãos, desata a rir da sua própria figura, e, por que não?, de sua esperteza. Aos poucos, porém, seu riso transforma-se em agonia e desespero. O tom jocoso e irônico do narrador revela a situação inusitada pela qual passa o personagem. Se no plano da masculinidade Romão vangloria-se do recente ato sexual, no plano fisiológico acaba dominado por uma “força inexplicável” que o torna refém pela impossibilidade de controlar a vontade do próprio corpo. Cabe salientar que a intensidade do fluxo urinário apresenta-se como uma expressão orgânica veemente deste corpo, numa espécie de discurso peniano verborrágico.

Deve-se relevar que não só a vida do português escoia pela urina, mas também a sua confiança de macho dominador. Afinal, Romão constata que foi enganado por uma mulher que o teria enfeitado sorrateiramente, consoante as crenças africanas, como atesta a frase: “*A cabra me deitou feitiço, não é possível estar-me para aqui a*

mijar desta maneira". Note-se, mais uma vez, o exagero da situação e a presença de elementos que sugerem uma mistura de reinos. A passagem acentua aquilo que identifica, por analogia, o português com a natureza, pois além de babar (índice que sugere uma animalização), Romão e seu pênis podem ser tomados como ilustrativos do homem-rio, do homem-chuva, que, em vez de fertilizarem a terra, acabam por inundá-la com seus excessos. Este fato permite relacionar o personagem com um animal, o sapo.

E mais: Romão não apenas choraminga, mas, "choramingua", mingunte como uma lua, estando já bastante decadente e extenuado em seus esforços. Esta associação entre o "sapo-Romão" e o satélite natural da Terra é mais que um mero recurso poético, se levarmos em conta informações sobre a simbologia do sapo. Nas tradições chinesas, por exemplo, o batráquio está ligado à cadeia simbólica água-noite-lua-*yin*. Já entre os maias-quichés e noutros locais do Extremo Oriente, o anfíbio em questão é um rezador, melhor até que os humanos, para trazer chuva.¹⁴⁷ Ambos os pontos de vista combinam com as escolhas de Mia Couto: ao choraminguar, Romão Pinto se "desmasculiniza"; noutras palavras, se efeminiza num paralelo com a lua e sua fase decrescente. Concomitantemente com isso, o português chama para si as chuvas, uma estação de águas que, por consequência da transgressão cultural, eclode de si, por si e contra si.

Vale reforçar: ao fazer com que Romão Pinto também se torne, ainda que por pouco tempo, um homem-lua, um homem-batráquio, um homem-chuva, o escritor moçambicano maleabiliza seu personagem, promovendo com ele um trânsito sem obstáculos entre esferas aparentemente muito distantes que são o corpo e os espaços essencialmente naturais.

Após implorar a Deus, e mesmo com o estancamento da urina, o destino de Romão parece estar consumado: depois de praguejar contra a mulher, termina com uma golfada de sangue a escorrer pela boca. Aqui, a última palavra, ou último argumento, não advém de uma linguagem com léxico e formas gramaticais e fonológicas; é algo que se transubstancia em um fluido com cor e movimento, ou seja, o sangue, a essência do português, lançada com intensidade por seu corpo.

Em outro excerto temos que, após mais dez anos, Romão Pinto retorna do mundo dos mortos e tem diálogos e negociações com os vivos. No primeiro deles, seu ex-empregado Quintino ouve todo o relato que teria provocado a morte do patrão.

¹⁴⁷CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 803.

Mesmo falecido, Romão Pinto não perde a autoridade. Chega a ameaçar Quintino, caso este não o ajude a voltar ao convívio social:

O colono, então, lhe disse: *só posso sair daqui pela mão de um vivo. Me acompanha que te recompensarei.*

– *Não posso, patrão.*

Então choveram as ameaças, coisas de estarrecer. Facas e fogos, lumes e chibatatas. *Desfaço-te que nem daquela vez que desapareceram os talheres. Ou pior, que agora com esta passagem pela morte aprendi maldades que nem lembram ao diabo* (TS, 2007, p. 151).

A narrativa traz vários elementos cômicos como no trecho em que o português constata que teve os sapatos roubados e, indignado, verifica “[q]ue um já não pode falecer com os devidos respeitos, mal estica já lhe estão a rapinar” (TS, 2007, p. 144). O encontro é assim descrito:

Quintino Massua passou a mão sobre a poeira, num gesto esquecido de empregado de limpeza. De súbito, um barulho lhe gelou o nervo. Olhou, conquanto nem quisesse ver: o defunto, seu antigo patrão, se erguia do leito fúnebre. Romão Pinto, filho e neto de colonos, voltava à velha casa da família depois de mais de uma década de definitiva ausência. Ficou sentado como se lhe custasse regressar. Depois, começou de apalpar os pés.

– *Os meus sapatos?*

Olhou em volta, piscando. Encolheu as pernas, espalhando pragas. Pelos modos grosseiros se via que, em sua permanência pelos lados da morte, ele não se encontrara com nenhum deus.

– *Sacana de pretos: gamaram-me os sapatos.*

E dali se pôs a berrafustar. Que um já não pode falecer com os devidos respeitos, mal estica já lhe estão a rapinar. Enquanto falava se ia conferindo, certificando-se das vestes, anéis, as resguardadas partes. Quintino se chegou, cauteloso:

– *Eu nem fui, patrão.*

O antigo criado apontava os pés, como comprova. Estavam descalços, cobertos só com tinta branca. *Agora maneira é essa, patrão, fazemos como assim, pintamos*, disse Quintino. E logo se admirou do termo que usou: patrão!? Nunca pensou que, em tão breve tempo, tivesse que outra vez se subordinar.

– *Sapatos não há, patrão, isso é coisa que não se encontra. É por isso levam, arrancam dos mortos* (TS, 2007, p. 144).

Observe-se que na frase: “[e]nquanto falava se ia conferindo, certificando-se das vestes, anéis, as resguardadas partes” (TS, 2007, p. 144), Mia Couto, mais uma vez, explora a comicidade que se estabelece entre o vivo e o morto, ao destacar a

importância que o falo tem para o português no contexto dos elementos que atestam sua autoridade colonial.

Outro aspecto que faz referência ao absurdo da cena é o fato de os negros pintarem os próprios pés para simular que estão calçados. Porém, a observação de Quintino de que “[p]és de branco são envergonhados: fora dos sapatos, parecem mulheres aflitas” (TS, 2007, p. 145) – revela o desconforto que os brancos sentem em contato direto com a terra. Os sapatos, neste sentido, seriam um índice de *status*, de manifestação da civilidade, a contrapor-se a um suposto primitivismo, à “animalidade” das pessoas que andam com os pés nus. Contudo, ao mesmo tempo, indicam a impossibilidade de ligação com a natureza, com a terra por parte do homem branco.

Ainda nesta cena, não se deve ignorar a ironia com que é vista a desintegração de um corpo em decorrência da voracidade das “formigas-cadáver”. Nem mesmo o diabo, com sua caracterização esdrúxula tem tempo de detê-las.

Ali fora enterrado, por despacho de serviço. Na realidade, o cemitério estava demais cheio de formigas-cadáver. *Comem um morto enquanto o diabo esfrega o olho-zarolho*, foi o aviso do padre português. Por isso lhe enterraram no chão da cave, onde nem os ratos nunca haviam farejado (TS, 2007, p. 146, grifo meu)¹⁴⁸.

Outro trecho especialmente cômico é o que descreve as negociatas políticas que Romão Pinto propõe ao administrador de Matimati, Estêvão Jonas. Na ocasião, o ex-morto chega a combinar a doação de seu próprio caixão para o povo, uma vez que “[t]odos dão donativos aos pobres”.

– *Levanta-te e ajuda-me a carregar esta merda deste caixão.*
Estêvão não tinha boca para tanto espanto. Porém, ainda acumulou força para responder:
– *Não sou um qualquer de carregar.*
– *Não és o quê? Deixa-te de calcinices e agarra mas é desse lado. Vá!*

Estêvão mediu as condições, aplicou as mais dialéticas análises, segundo os sábios ensinamentos do materialismo. Podia ele enfrentar um fantasma? O melhor seria aceitar o sem-remédio da circunstância. E oferecendo as costas, levantou a caixa. O colono, enquanto caminhava, lhe explicava: o caixão era para oferecer ao povo. Todos dão donativos aos pobres. Aquela era a sua solidariedade. Desperdício

¹⁴⁸Como Mia Couto utiliza-se de fontes em itálico nos diálogos de seus personagens, opto por colocar em negrito palavras, frases ou trechos das citações que desejo destacar. No caso das citações sem fala, adotarei apenas o itálico como destaque, sempre com a expressão “grifo meu”.

seria a coisa ficar ali, simples caixão-de-correio entre vida e morte (TS, 2007, p. 166).

Num possível confronto entre o humano e o sobrenatural, a última palavra é do morto. Quem é louco o suficiente para desafiar um fantasma que deseja retornar à vida? Estêvão Jonas, mesmo com toda a pretensão de continuar sendo a autoridade do lugar, não tem argumentos e força para enfrentar um morto. Se antes o administrador dominava, agora é obrigado a carregar nas costas o caixão do português. Além disso, é necessário apontar que, ao dizer que ofereceria seu caixão ao povo, Romão assume uma atitude própria dos políticos que se gabam de dar donativos aos necessitados. Neste caso, a ironia está na oferta de um caixão usado por mais de dez anos, mas que na opinião dele não deveria ficar ali, desperdiçado, como “simples caixão-de-correio entre vida e morte”.

O próprio ataúde é signo de uma situação limiar, como é tudo aquilo que existe numa dimensão grotesca. Enquanto símbolo da morte, o féretro é apropriado por um morto e utilizado durante uma ação de escarnecimento. Ocorre aqui um estapafúrdio teatralizar da morte: um único homem encarnado (o que se constitui uma hipérbole) enceta um solitário cortejo fúnebre, ocorrido nada menos que uma década após o enterro propriamente dito. O morto, por sua vez, não só está fora do caixão como integra e comanda a procissão. É algo esdrúxulo. Tanto isso quanto o fato de que o morto irá negociar o caixão com intenções marcadamente assistencialistas.

A tudo isso, porém, pode subjazer uma intenção de longo alcance: em vez de a situação inspirar um medo respeitoso por parte do vivo (em relação ao morto e à morte) e do morto (perante a sua própria condição), em vez de demandar uma postura de reverência, o que ocorre é um destronamento da morte. O instrumento para isto é o riso; Mia Couto nos convida a rir do elo entre vida e morte (caixão), das ordenações que separam o que é vivo e concreto daquilo que é do além, portanto, virtual. A cena parece enfocar um jogo de intenções, e quiçá a última e a mais profunda delas seja denunciar uma necessidade que impera na relação entre colonizador–colonizado: como dimensionar o fim do jugo, a real independência de Moçambique? O recado de Mia Couto é claro. A morte de tudo aquilo que alude à dominação e à violência é algo que não se dá automaticamente com o falecimento do colonizador, com ritos esvaziados e com o compulsório passar dos anos, mas com o vivenciar dessa morte numa dimensão

interior, muito íntima, desafio que, no romance, paira sobre Estêvão Jonas, um administrador, portanto uma figura que tem a responsabilidade de guiar seu povo.

O suor enquanto uma das excrescências do corpo é representado, na passagem que se segue, em toda a sua pujança. Romão é descrito como um “sapo longe do seu charco” ao atacar a jovem Farida:

Desistiu de esperar e se ergueu de um salto, escapulada, tirando o corpo do alcance das babas do Romão. Surpreso, o português trancou a voz nos dentes, soprando ameaças. Memórias antigas da raça lhe avisaram: melhor seria ela se deixar, sem menção nem intenção. O português se homenzarrou, abusando dela toda inteira. Transpirava imensos suores. Romão surgia cada vez mais peganhento, colajoso como um sapo. Aquele suor lhe surgiu como se fosse a prova: aquele homem era um estrangeiro, retirado do seu mundo. Na sua terra ele pouparia suores ao fazer amor. Mas ele estava deslocado como um sapo longe do seu charco. E como um sapo adormeceu em seus braços, roncando. Empurrou o peso daquele corpo como quem afasta uma culpa (TS, 2007, p. 78).

É sintomática a manifestação do suor excessivo de Romão Pinto. Tal qual um animal pegajoso, nojento, ele parte para cima de sua vítima (a quase-menina Farida) despejando o excesso de seus esforços. Tal fluido, neste caso, é índice do estranhamento, daquele que é visto como forasteiro, que está fora de lugar, deslocalizado.

O fato de o português babar, suar excessivamente e roncar é fruto de sua animalização (mais uma vez, temos a mistura de reinos que as pinturas nas cavernas de Tito, em Roma, emblemam). Não se trata de amor, mas de desejo bruto e incontido. Seu corpo provoca repulsa, ainda que paire uma sensação de responsabilidade da própria vítima quando se diz que “[e]mpurrou o peso daquele corpo como quem afasta uma culpa” (TS, 2007, p.78). É a caracterização do abuso do poder do colonizador sobre o colonizado.¹⁴⁹ O corpo de Farida representa, metaforicamente, a terra a ser rasgada pela fúria e pela cobiça desmedida de quem chega de fora.

Podemos enriquecer a compreensão dessa passagem enfocando novamente o simbolismo do sapo. Esse animal pode, dentro de um variado leque de significações, demonstrar aproximação com a ideia dos pigmeus bambutis para quem tal anfíbio é um espírito maléfico responsável pelo fato de a morte instalar-se na terra.¹⁵⁰ Ou mesmo na

¹⁴⁹Como os fatos históricos relacionados ao processo de colonização demonstram, o abuso de poder normalmente é acompanhado da exploração sexual dos subjugados.

¹⁵⁰CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 803-804.

cosmovisão do antigo Egito de que tal criatura era atributo dos mortos – o que de modo e outro se harmoniza com a visão que Farida tem do português que a está violando.

O sapo também pode revelar afinidade com o sexo feminino, provocando, por ocasião da cópula, a flacidez pós-ejaculatória do pênis, algo ligado à tradição dos bambaras¹⁵¹ e sua expressão do conceito de morte e de renovação – o que teria sido levado muito além por Mia Couto numa perspectiva em que a vida de Romão Pinto, fundamentada sobre a rigidez de seu pênis, isto é, um desvirtuado conceito de virilidade, também sofre uma fatal murchidão, evidenciado no trecho em que o português urina até que fiquem “mirradinhas as bolsas” (TS, 2007, p. 148).

Entretanto, no romance o corpo também ultrapassa as fronteiras se expandindo e se multiplicando sem cessar. A mãe de Kindzu encontra-se em estado de eterna prenhez, numa relação entre abundância e falta, uma vez que todos enfrentam a guerra e a fome. Para nutrir mais uma das inúmeras crianças que estão por nascer, a mãe engole porções de terra:¹⁵²

[...] Eu media o tempo daquela mulher, o que dela me lembrava: *sempre muitíssimo mãe, eternamente grávida, filho-fora, filho-dentro*. Lembranças compridas, ela comendo terra vermelha para segurar os sangues dentro do corpo. Trazia a areia dentro de uma panelinha de barro e, nos enquantos, parava para bocanhar terra, às mãos cheias (TS, 2007, p. 22, grifo meu).

O organismo materno, grotesco, aparece quase sempre grávido. Neste sentido, “segurar sangues dentro do corpo” remete ao sangue menstrual que, uma vez seguro, contido, propicia o corpo fecundo, sem menstruação, grávido, numa situação de rica ambivalência. Observe-se que, entre o corpo dessa mãe e a terra, há uma complexa relação de fertilidade e assimilação. A terra surge como substância, quase alimento, capaz de prover quem precisa, por sua vez, nutrir. Não se deve esquecer que, assim

¹⁵¹Subgrupo dos mandingas da África ocidental, povo negroide de cultura guineano-sudanesa islamizada e que habita especialmente o Mali e o Senegal e também a Guiné-Bissau [Possui escrita própria e é célebre por suas máscaras rituais.]’ (HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2009).

¹⁵²“Algumas tribos africanas têm o hábito de *comer a terra*”, que assim é tomada como símbolo de identificação do ser com o solo no qual habita. “O sacrificador prova a terra; dela, a mulher grávida come” (CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 879). Sendo que a mãe e a terra devem ser tomadas como símbolos primordiais da fecundidade e da regeneração, como será visto no capítulo sobre o sagrado.

como o sangue, a terra é vermelha e possivelmente tem como um dos elementos químicos o ferro, que impede que a mulher fique fraca, anêmica.

A materialidade deste vínculo remete ainda a um aspecto sagrado, se considerarmos que, ao longo da história das religiões, a fecundidade do corpo feminino quase sempre foi associada à própria fertilidade do solo¹⁵³, resultando na expressão: mulher-mãe/terra-mãe. Já do ponto de vista da dinâmica e da interpenetração das imagens grotescas, tem-se um processo de elaboração no qual o corpo mesmo constrói um outro, “assimilando o mundo e sendo absorvido por ele”, como se pode depreender da atitude da mulher de “bocanhar terra, às mãos cheias”. Neste caso, o corpo da criança é barro a ser moldado pela mãe, num certo sentido também reproduzindo o gesto criador bíblico.

Ainda por essa perspectiva da manifestação do grotesco, temos que, mesmo idosa, a mãe ainda engravida “maistravez”, revelando a inversão de uma expectativa em relação a um organismo desgastado pelo tempo, pela contínua situação de fome e pelas várias gestações. No limiar da vida e da morte, o corpo desta mulher encena perfeitamente o papel ambivalente a ele destinado. A situação é mais ambígua pelo fato de a velha mãe pretender guardar dentro de si este último filho, um rebento escondido que há anos espera para vir ao mundo. Afinal, aqueles não são tempos convenientes para um nascimento:

[...] Depois, minha mãe me fez um sinal para que eu me chegasse. Pegou-me no braço e baixou a minha mão sobre seu ventre.

– *É o quê, mãe?*

– *É que estou grávida, maistravez.*

A velha devaneava, sonhatrix. Com aquela idade como podia ela se duplicar? A voz dela, porém, trazia certezas capazes de me confundir.

– *Estou grávida, filho. Não é de agora, é já de muito tempo.*

– *Muito tempo, quanto?*

– *São anos que guardo essa criança. Nem quero ela nascer nesse tempo. Fica assim dentro de mim, me companhia o coração* (TS, 2007, p. 33, grifo meu).

Como vimos na teoria bakhtiniana sobre o grotesco, “a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, *ao mesmo tempo*, do nascimento e da ressurreição (o seio materno)”. Assim sendo, o corpo da mãe de Kindzu guarda uma dupla

¹⁵³Concepções como esta, atestadas por autores como Mircea Eliade, servem a uma leitura das relações simbólicas e rituais que se apresentam no romance de Mía Couto, como se verá no próximo capítulo.

possibilidade: tanto pode ser o eterno berço para uma criança a ser protegida, quanto o ventre-túmulo a enterrar uma semente que não chegou a vingar. As figuras de terracota de Kertch, mais uma vez, podem ser chamadas a ilustrar essa imbricação cíclica da vida-morte-vida.

No livro, é possível analisar algumas cenas que contêm elementos do grotesco que se apresentam a partir da manifestação do estranho¹⁵⁴ no enredo ou nas condições físicas e psíquicas dos personagens. Taímo, pai de Kindzu, tem o poder de prever o futuro a partir de “seus imprevistos improvisos”. O velho, conforme mandava a tradição, estabelecia a ponte entre os vivos e os mortos e, por isso, enquanto dormia, recebia “notícia do futuro por via dos antepassados”, afinal “[...] a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável” (TS, 2007, p. 15-16).

Mais que sonâmbulo, Taímo sai “pela noite de olhos transabertos”. Veja-se como a situação coloca-o num ponto-limiar, de ambígua fronteira entre a vida e a morte, o que também é uma característica da visão grotesca de que nos fala Bakhtin. Semiacordado, profere verdades que lhe são reveladas por meio dos seus ancestrais.

O estranho também está presente nas referências às mulheres e às suas formas indistintas. Na mãe de Kindzu, como foi visto anteriormente, que decide não parir o último filho incorporando-o ao seu próprio corpo já idoso; em Farida, que foi metaforizada/fundida numa âncora que balança freneticamente sobre o convés de um navio encalhado (TS, 2007, p. 61); na jovem e misteriosa Jotinha cujo corpo, convertido em “interdito território”, termina envolto por um “fantasioso arame farpado” que provoca em sua pele “bem reais feridas” (TS, 2007, p. 191); ou em Assma (esposa de Surendra) capturada em uma rede de pesca, tal qual sereia descabelada e amorfa, como atesta o trecho a seguir:

[...] Me cheguei à mulher, toquei suas costas curvas. A pele dela estava fria, escamosa. Demorou a erguer a cabeça. Quando os olhos dela me chegaram recuei em tais boquiaberturas, de abismaravilhado. Seu rosto parecia igual do avesso e do direito. Os cabelos espalhados em ramadas *lhe roubavam o humano semblante*. Havia, no entanto,

¹⁵⁴Em *Terra Sonâmbula*, o estrangeiro configura-se como aquele que está fora de lugar, que não pertence a chão nenhum e, portanto, perde a sua ligação com a terra e com a família. Ele é eternamente um deslocado, seja do ponto de vista material, seja do psicológico. O estrangeiro apresenta-se como diferente, oposto aos demais. Assim são Surendra Valá, Kindzu e Farida, mas também Romão Pinto, Assma e Virgínia.

qualquer coisa de familiar naquela mulher. Em algum lado eu já havia tocado conhecimento com ela (TS, 2007, p. 108, grifo meu).

Além de ilustrar a animalização de Assma, que é descrita como tendo a pele fria e escamosa como a de um peixe, a passagem também sugere uma conexão do corpo dela com elementos vegetais, pois os cabelos da mulher estão espalhados como ramos, desgrenhados, o que reforça a ausência de um semblante humano e, por consequência, a caracterização de uma quimera, uma criatura grotesca, que provoca o estado “abismaravilhado”¹⁵⁵ (abismado + maravilhado) do personagem Kindzu.

Outras cenas também são índice deste estranhamento. Por exemplo, a parte em que, para fugir da morte certa, Junhito é “transformado” em galo, “[...] coberto num saco de penas que minha mãe lhe costurara. Parecia condizer com aquelas penugens, pululado de pulgas” (TS, 2007, p. 19), e, já quase no final do romance, quando Kindzu tem a vívida impressão de reconhecer tal irmão caçula por causa do olhar penetrante de um galo preso dentro de um tanque de guerra:

[...] Quando cheguei à capoeira se instalou o total silêncio. Vislumbrei então um enorme galo. O bicho me fitou surpreso. O olhar dele quase me fez cair. Aqueles olhos eram de uma tristeza que eu já conhecera.

– Junhito!

O galo entortou a cabeça, duvidando-me. Cócóricou, esgravatando o chão, em exibição de mandos. Agora, ele semelhava um real bicho, ave de nascimento e vocação (TS, 2007, p. 117).

Nem o resto de humanidade (a profunda tristeza no olhar) foi capaz de trazer Junhito ao mundo dos homens. Ele já se animalizara, partindo para outra margem da existência. A situação remete ao surreal tão presente na obra de Mia Couto e, mais uma vez, à imagem grotesca do corpo híbrido e ao poder de persuasão contido nas formas.

Outro personagem que reporta ao estranhamento e à mistura dos reinos é Siqueleto, o velho aldeão que faz música com os próprios dentes, tentando despistar a

¹⁵⁵A utilização do neologismo “abismaravilhado” produz um efeito duplamente significativo na reação de Kindzu diante da figura grotesca de Assma. Tanto “abismado” quanto “maravilhado” têm em comum um sinônimo: “perplexo”. Este, por sua vez, guarda muitos sinônimos ou variantes, o que resulta em novas aberturas de significação. O próprio vocábulo aponta para uma “hibridez de sentidos” (tal qual o rompimento das fronteiras no grotesco).

fome e a morte, e que, depois de mandar Kindzu escrever seu nome na casca de uma grande árvore, enfia o dedo no ouvido e sangra até ficar do tamanho de uma semente.

O curioso é que o velho acredita que somente assim poderá dar origem a outros como ele. Observe-se que o nome Siqueleto sugere ossatura, algo que oferece suporte (tanto para o corpo quanto para uma construção), como o próprio esqueleto¹⁵⁶. É interessante assinalar que a palavra “esqueleto” traz em sua etimologia ‘fazer secar’ (do verbo grego *skéllo*), numa possível alusão ao que acontece com o ancião: ele termina “seco como uma semente”. Em sentido figurado, “esqueleto” tem como uma das acepções ‘algo que esteja reduzido à sua forma mínima ou às partes essenciais’, o que remeteria à ideia de alguém cujas dificuldades fizeram secar por dentro (desconfiança extrema) e por fora (magreza excessiva), conforme a descrição que aparece no romance – “O vulto então se esclarece: é um velho alto, torto, usando sobre o corpo nu uma gabardina comprida, maior que o seu tamanho. Um dos olhos permanece fechado enquanto o outro está aberto. O olho de serviço reveza-se, ora um ora outro. De vez em quando, tropeça no excesso da pouca roupa” (*TS*, 2007, p. 65).

Note-se também que, na composição de seu nome, a sílaba inicial “Si-” parece uma inversão proposital de “es-”, que termina por ser pronunciado como “is” de “isqueleto”. Talvez seja possível pensar que somente este homem teria sido capaz de suportar a solidão, a fome e as agruras de uma guerra tão atroz – na qual até uma hiena¹⁵⁷ é mais confiável que os próprios homens; tanto que atua como cão de guarda do personagem. Na simbologia africana (especialmente entre os bambaras), a hiena é tomada como uma alegoria do conhecimento, do saber e da ciência devido às suas faculdades adivinatórias, à sua voracidade (poder de assimilação) e à força de suas mandíbulas (capazes de triturar os ossos mais duros). Por outro lado, este animal noturno e necrófago relaciona-se a um saber profano, já que seu conhecimento e sua sabedoria são puramente materiais, em contraponto ao Conhecimento e à Sabedoria transcendentais de Deus.¹⁵⁸

O alheamento e a loucura¹⁵⁹ também podem ser tomados para essa caracterização do estranho, e, por conseguinte, do grotesco em *Terra sonâmbula*. Assma

¹⁵⁶HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002.

¹⁵⁷CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 492-493.

¹⁵⁸CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 492-493.

¹⁵⁹A loucura é assinalada por Bakhtin como um dos principais motivos do grotesco, uma vez que possibilita “um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista ‘normal’, ou seja, pelas ideias e

perde-se em divagações nas ondas de um rádio que parece transmitir apenas os ecos fugidios de sua Índia distante.

Um único comerciante ficara na vila: Surendra Valá, indiano de raça e profissão. Eu gostava de lhe visitar, receber suas conversas, provar os cheiros de sua casa. Ele me servia comidas bem cheias, dessas dos olhos salivarem na língua. Sua mulher Assma não aguentara o peso do mundo. Todo o dia ela ficava na sombria traseira do balcão, cabeça encostada num rádio. *Escutava era o quê? Ouvia ruídos, sem sintonia nenhuma. Mas para ela, por trás daqueles barulhos, havia música da sua Índia, melodias de sarar saudades do Oriente.* Dos paus de incenso esvoavam fumos. Os olhos de Assma seguiam aqueles perfumes, dançando em tontas direções. Ela adormecia embalada pelos ruídos. Era Surendra quem, no fim do dia, desligava o rádio, dedo-ante-dedo para não despertar a esposa (TS, 2007, p. 23-24, grifo meu).

As “manifestações” do rádio sugerem uma analogia com elementos grotescos. A indiana não se identifica com as pessoas ao seu redor e sim com um objeto (aparelho de rádio) e seu discurso maquinal, composto de ruídos gerados por eletricidade atmosférica. As vozes/barulhos desse equipamento são acompanhadas pelas ondas de fumaça do incenso, e, se ambos pudessem ser representados pictoricamente, revelariam formas que oscilam entre a efêmera definição e a constante indistinção, ou seja, com fragmentos de falas humanas e inumanas, com formas que ora adquirem feições de gente e de bicho e que ora não são nada – enfim: são espelhos da inquietude que é tão característica do corpo grotesco.

Embora o próprio Surendra Valá num primeiro momento nutra uma verdadeira amizade por Kindzu e proponha o rompimento de fronteiras étnicas: “ – *Somos da igual raça, Kindzu: somos índicos!*” (TS, 2007, p. 25), ele se torna tão inacessível, alheado, quanto a esposa. Ele é mais um estrangeiro sobrevivendo numa terra assolada por conflitos de toda espécie. Mesmo que inicialmente o pensamento do personagem aponte para um espaço utópico, para um mundo em que nações e diferenças raciais não têm importância, o indiano acaba sucumbindo aos horrores da guerra e da discriminação. Parecendo completamente desamparado, Surendra encapsula-se até perder-se num limbo sem volta. “Seus olhos buscavam uma outra margem do mundo” (TS, 2007, p. 116) ou como ilustra este outro trecho:

juízos comuns” (BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 35).

[...] Surendra se deitava num colchão ao lado, sempre estatuado, inerte. Destinei os dias que ali fiquei a tentar trazer Surendra de volta à consciência. Eu sentia uma grande dívida para com ele, minha infância se abrira em mil horizontes foi na loja dele. Pouco consegui. *Valá permanecia em si, clausurado em tristeza* (TS, 2007, p. 116-117, grifo meu).

A portuguesa Virgínia também se torna ausente em decorrência de uma “pseudoloucura” que lhe garante a sobrevivência, apesar da crença de que o marido morto (Romão Pinto) voltaria para assombrá-la (como de fato quase chega a acontecer).

O personagem literalmente reconstrói o seu passado a partir de recortes de fotografias e da reescrita de um tempo que confunde o real e o imaginário no mesmo quebra-cabeça de fotos recompostas. É uma tentativa de recuperar um tempo anterior, em que seu jovem Romão afigurava-se como um cavaleiro que viria buscá-la para sonhar com outras paragens. Neste vaivém de conto de fadas, Virgínia reencena a própria existência:

E sorria, alegre desse mais tarde, consoante o sonhado. Ficava na janela olhando o país que inexistia, desenhado em geografia da saudade. Tanto esmolou a Deus um outro lugar que ela se foi fazendo remota e, aos poucos, Farida recebeu que sua nova mãe nunca mais se acertasse. Sobre velhas fotografias, com um lápis, a velha portuguesa desenhava outras imagens. Às vezes, recortava-as com uma tesourinha e colava as figuras de umas fotos nas outras. Era como se movesse o passado dentro do presente [...] (TS, 2007, p. 75).

Todos esses são exemplos que apontam para uma diluição das fronteiras, da ambiguidade proporcionada pelo grotesco das formas e situações.

3.8 O grotesco na cena do *mbelele*

Uma das cenas – transcrita aqui na íntegra – que julgo ser das mais ilustrativas para identificar as ressonâncias do grotesco em *Terra sonâmbula* é aquela em que o jovem Muidinga, após ter interrompido uma cerimônia sagrada, interdita aos homens, é atacado sexualmente por um grupo de anciãs. O trecho faz parte do capítulo

seis do romance, intitulado: “As idosas profanadoras”. Considero que a passagem pode ser lida à luz do *realismo grotesco*. Em meio a uma atmosfera tensa, a cena consegue retratar aspectos que foram descritos por Mikhail Bakhtin, tais como a dubiedade e a contraposição dos pares: (juventude/velhice); (sagrado/profano); (grito/riso); (força/submissão), entre outros.

Muidinga para a olhar. Ali estava, mesmo que indigente, uma extensão da vontade humana. Fica por instantes a inspirar aquele perfume da terra lavrada até que escuta vozes, vindas do fundo da paisagem. Eram mulheres que se aproximavam, cantando. Traziam ramos nas mãos e com eles iam batendo no chão. Da terra se levantavam nuvens e talvez fosse a poeira que não as deixava ver o miúdo. À frente, vem uma velha, corcunda, esbafurada. Muidinga grita para que seja notado. Há um alvoroço. Elas primeiro se alarmam, depois fazem uma roda, bichanando. Muidinga vai chegando perto, curioso. Súbito, elas correm para ele. O moço fica parado. Uma voz dentro o avisa:

– *Foge, Muidinga!*

Mas ele nem dá entendimento. Fugir de um grupo de tão avançadas senhoras? As velhas já estavam junto, cercando-lhe. Gritam em língua que ele desconhece, parecem dedicar-lhe azedos insultos.

A mais velha se acerca e, com insuspeita força, lhe bate na cara. Muidinga fica dominando fervuras, entre receio e rancor. O seu medo estava preparado para as demais situações mas não para enfrentar tão idosa e feminina violência. Uma por uma, todas as outras dão um passo em frente e lhe atiram pancadarias. Lhe batem com paus, ramos secos, lhe atiravam areia, pedras, torrões.

– *Porquê me batem, mães?*

Mas elas não entendem a sua língua. E desse desencontro se enchameia (*sic*) mais a zanga daquela gente. Braços e pernas se cruzam na azáfama de lhe golpear, gritos e risos se enroscam na fúria de lhe ofender. O miúdo se humilha, olhos prestes a se aguarem, indefeso como bicho fora da toca.

– *Não me batam mais, por favor!*

Então, a mais velha se coloca de pernas abertas sobre seu corpo derrubado e, num puxão, se desfaz da capulana. Aparecem as usadas carnes, enrugadas até aos ossos, os seios pendentes como sacos mortos. Ela grita, se lambe a si mesma, em inesperadas volúpias. Sobe a mão por entre as pernas e se deixa cair sobre o rapaz. E se desata a esfregar de encontro ao prostrado Muidinga, mais ciosa que ansiosa. As outras acompanham xiculunguelando, palmando. Uma por uma, todas restantes vão tirando as roupas, trapos e sacos com que se cobriam. Estão nuas, dançando frenéticas à sua volta. A mais idosa dá mais avanço a seus intentos, puxando as íntimas partes do rapaz, abraçada como se lhe quisesse arrancar a alma. Muidinga nem se quer inteirar da sucedência: estava a ser violentado, em flagrante abuso. A primeira se sacia, abusa e lambuza. Depois, as outras se seguem, num amontanhado de corpos, gorduras e pernas.

O pobre moço nem sabe se perdeu o consenso ou se o mundo rodou mais rápido que as mulheres endoidadas. Sabe apenas que está

saindo de um escuro e as luzes pirilampejam, abrindo soluços no céu. No recorte da visão está Tuahir, lhe puxando para uma sombra (TS, 2007, p. 100-101).

As célebres figuras de terracota de Kertch, mencionadas anteriormente, parecem, por analogia, retratar a multiplicidade de sentidos que Mia Couto exprime ao narrar a cena do grupo de idosas que ataca o jovem e inexperiente Muidinga. Tal passagem remete ao exagero e à ruptura de limites nos corpos femininos e idosos que se contrapõem (a despeito do não-detalhamento) ao corpo jovem e rígido de Muidinga. Lembremo-nos de que temos à nossa frente uma montanha de pernas, gorduras, enfim, corpos que praticamente “absorvem” o menino africano. São polos que se fundem indistintamente no auge do desvario das mulheres e da passividade do jovem.

É lícito estabelecer uma conexão até com os desenhos encontrados nas Termas de Tito, em Roma, pois, trata-se de um quadro em que as formas estão em moto-perpétuo, o de desfazer e refazer-se. É como se a caverna renunciasse à sua dimensão subterrânea e viesse para a luz do dia. As idosas profanadoras de *Terra sonâmbula*, apesar de não apresentarem ventres rotundos, trabalham para que a terra – simbolizada por elas – tenha condições de se emprenhar. Poeticamente, é como se as velhas grávidas de Kertch, antes de terem virado estátuas, pudessem ser vistas em movimento, indo em direção a Muidinga.

Vários elementos apontam explicitamente para o que Bakhtin desenvolveu a respeito do corpo grotesco. As expressões: “a mais velha se coloca de pernas abertas sobre seu corpo derrubado” e “amontanhado de corpos, gorduras e pernas” nos conduzem à ideia de uma massa indistinta em que, mais uma vez, se configuram *o começo e o fim da vida*, numa imbricação indissolúvel das formas.

Nessa mistura desordenada é possível identificar uma espécie de “montanha viva” (alusão à fusão de dois reinos: mineral e humano), pois se combinam ali os corpos degradados e disformes da velhice sobrepostos ao corpo jovem e viçoso de Muidinga, ainda que esses corpos ao mesmo tempo possam ser apreendidos metonimicamente a partir de pernas e gorduras.

Como registrou Bakhtin, uma das características mais marcantes do *corpo grotesco* é a presença de protuberâncias que dão um aspecto disforme, inacabado ou de excesso, sugerindo mais uma vez a ultrapassagem dos limites e a distância em relação a um corpo harmonioso, jovem e proporcional.

Uma das idosas é descrita como corcunda, e, tal qual foi assinalado, todas possuem “seios pendentes como sacos mortos”. Ou seja, os seios, vistos comumente como fonte de nutrição e de vida, aqui aparecem como apêndices sem vitalidade, completamente flácidos e até mesmo repugnantes. Tal escolha do autor, que num primeiro momento pode parecer meramente antiestética, sugere antes de tudo uma forma contundente de expressão, cujos instrumentos ou substância, só o corpo grotesco pode fornecer em quantidade e qualidade satisfatórias.

É razoável ainda retomar, a partir da cena descrita, a ideia bakhtiniana da vida-morte-renascimento, através dos aspectos caracterizados por uma apaixonada volúpia (corpos que se atritam no ato sexual), pela agressividade do ato sexual (morte da inocência) e pela fecundação (da terra que se encontra seca e necessita recuperar sua fertilidade, prejudicada pela praga de gafanhotos).

Outro aspecto ambivalente é a presença da “insuspeita força” da velha e da prostração (passividade) de Muidinga, numa quebra de expectativa quanto à vitalidade dos corpos em jogo. E ainda é a “mais idosa”, apesar da idade avançada, que subjuga Muidinga sem dificuldade, apontando para uma situação incoerente, de inversão de forças.

Do ponto de vista do campo semântico, há também a multiplicidade dos substantivos utilizados para caracterizar Muidinga: em uma mesma cena, ele aparece como miúdo (criança), moço e rapaz, jogando o texto com a dúvida sobre a condição do personagem. As “profanadoras” também são tratadas (em conjunto ou individualmente) por várias denominações: “mulheres”, “velhas”, “velha”, “corcunda”, “avançadas senhoras”, “mães”, “a mais velha”, o que nos permite pensar que, mais que a busca de uma variedade sinonímica por parte do autor, o que ocorre é um deslizamento ou trânsito (inquieta migração) de sentidos e uma apreensão escorregadia entre a ancianidade, debilidade e fraqueza *versus* juventude e vigor.

O fato é que Muidinga desrespeita uma interdição, já que a dança e os cantos invocatórios das velhas africanas são proibidos aos homens de qualquer idade, ou seja, são secretos, e devem assim continuar. Neste sentido, é como se o jovem Muidinga rompesse, ainda que ingênua e acidentalmente, uma crisálida ainda em maturação – o “casulo” que, neste caso, seria feito de movimentos (dança), sons (cantos) e segredo; enfim, um conjunto que pertence exclusivamente ao universo feminino.

Todo esse acontecimento de as mulheres chamarem chuva é tão poderoso que revela ter instrumentos e condições para absorver o incidente da transgressão (que é

o momento em que o menino desobedece, inconscientemente, à proibição de ver o ritual das velhas), e assimilá-lo. Isto ocorre porque as anciãs, em vez de cessar a cerimônia, irem embora e procurarem um lugar afastado onde possam recomeçá-la sem olhares proibidos, se dedicam a fazer com que o elemento estranho seja positivamente incorporado: lançam o observador desavisado à roda, arrancam dele a virgindade, a pureza e a fonte da fertilidade.

Se levarmos em conta a simbologia do orgasmo, encontraremos parâmetros curiosos. No contexto das festas orgiásticas, o clímax significava um violento desejo de mudança, um retorno ao caos e um mergulho nas forças elementares da vida, assim como constituía um simulacro do que se considerava divino.¹⁶⁰ Era peça essencial nos rituais de sementeira e de colheita, assim como o próprio orgasmo é ficcionalizado em *Terra sonâmbula*. Isto nos abona a ver a cena de sexo entre um menino/jovem e várias velhas como um grotesco que reside no paradoxo (aliás, como a própria essência do fenômeno), sendo difícil conceber que essa escolha do autor tenha sido gratuita. Ao castigarem e violentarem o jovem, as velhas retiram dele o prazer (o qual também lhe concedem à força), usando-o em favor próprio e, por conseguinte, em prol da coletividade.

Analisando esse ocorrido por outro ângulo, pode-se dizer ainda que no instante em que Muidinga perde efetivamente a inocência, também ganha algo, pois é como se ele tivesse passado por um rito de iniciação no qual se torna homem, embora de forma abrupta, vitimada. Temos de novo a vida-morte-vida, já que o Muidingamenino morre no instante em que ele se intromete no caminho das idosas; a partir de então, aquele que é resgatado por Tuahir é outro Muidinga, este em vias de se fazer adulto.

É possível inferir que as velhas não entendem a língua de Muidinga porque é uma situação em que a linguagem normativa, verbal, não funciona. O que impera é a linguagem gestual, ou seja, a do corpo, através dos sons (gritos e risos), do tato (o contato sexual, o abraço muito apertado), do movimento a ser visto (o lambar-se, o espancar, o desnudar, o dançar, o esfregar-se).

Este tópico, o movimento, é identificável até no próprio som, porque “gritos e risos se enroscam”; no entanto possui seu ápice durante o coito, no qual as idosas se mesclam ao corpo do menino e compõem, reiterando-se, uma figura que tem indistintos seu

¹⁶⁰CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 663.

início e seu fim, uma figura tão grotescamente sublinhada na expressão “A primeira se sacia, abusa e lambuza...”

Assim é o grotesco: um corpo que se ri das supostas antíteses e ainda lhe sobra fôlego para rir-se das possíveis hipérboles (seja nas idades, seja na aparência das carnes), uma vez que a corrente vida-morte-vida desconhece interrupção e moralidades.

O último aspecto, o da fecundação, teria mais a ver com concepções africanas relacionadas à terra enquanto corpo vivo a ser fertilizado pelas mãos humanas. Aí também se flagra a interpenetração do corpo no mundo, tal qual Bakhtin sugere em seus estudos.

Em consonância com essas tradições, poderíamos crer que as idosas “se fazem de terra”, solo matricial a ser fertilizado pelo garoto; entretanto, elas constituiriam uma “terra velha demais”, e ele, também jovem em excesso para fecundá-la. Mesmo assim, é um impasse que não impede que se dê a união entre as anciãs e Muidinga; antes, é como se os opostos de fato se atraíssem com toda a força que reside nos impulsos vitais e que se resolvessem através de uma dinâmica própria e improvisada.

Ressalte-se que a cena das idosas profanadoras refere-se, na verdade, ao *mbelele*¹⁶¹ (ritual de mulheres pedindo chuva). A escritora moçambicana Paulina Chiziane assim o descreve, conforme as exigências da tradição:

Em Moçambique, o povo tsonga celebra o mbelele quando a comunidade é afetada por uma grande seca. Antes de decidir a realização do magno ritual, os homens castigam as mulheres. Fazem preces para os deuses do pai e da mãe. Falham. Os reis e os sacerdotes fazem preces aos deuses do clã ou da tribo. Falham. Recorrem de novo à mulher porque reconhecem nela a fertilidade e a sobrevivência do mundo. No mbelele, elas correm nuas de baixo do sol abrasante revolvendo sepulturas, purificando a terra, gritando, cantando para que as nuvens escutem. Só a nudez da mulher é que quebra o silêncio dos deuses e das nuvens porque ela é a mãe do universo.¹⁶²

Em seu romance *Ventos do Apocalipse*, Paulina Chiziane retoma o ritual sob a perspectiva da memória enquanto “uma recriação do passado no presente a partir de

¹⁶¹ “No sul de Moçambique há um ritual chamado mbelele, que serve para invocar aos antepassados para que caia chuva. Nesse ritual usa-se como oferenda para o sacrifício os nados mortos, e em alguns casos fetos de abortos. As mulheres dançam nuas durante a noite, e segundo as testemunhas próximas disso não amanhece sem que caia chuva. Escritores moçambicanos como Anibal Aleluya já reportaram sobre a matéria nos seus escritos (...), mas o autor aponta para um ritual no qual se sacrificam ovelhas. É natural a existência de abordagens diferentes sobre o mesmo assunto, para além de que o ritual pode adquirir contornos diferentes variando de região para região e mesmo com o passar do tempo.” Disponível em: < www.booksambo.net>. Acesso em: 17 ago. 2009.

¹⁶² CHIZIANE. Eu, mulher, por uma nova visão do mundo..., p. 12-13.

elementos – fragmentos, estilhaços – partilhados por uma comunidade afetiva”,¹⁶³ como ilustra o trecho abaixo:

[...] A partir de amanhã visitem as casas das mulheres mais lingüareiras; conversem com elas, lamentem a situação da fome, condenando as novas gerações por terem abandonado o culto aos antepassados. É preciso fazer crer que a falta de chuva é castigo supremo. Falem sempre da seca, da miséria, fome, morte e doenças e quando tiverem saturado os ouvidos delas, convençam-nas de que o mbelele é a única saída. Depois falem das boas colheitas, não esquecendo que só os dirigentes espirituais, portanto, nós, é que temos o poder sobre as nuvens. Que os novos líderes só têm o poder na língua; que o negócio dos defuntos só os antigos é que entendem [...] encheremos os nossos celeiros com milho que vamos cobrar pela realização do mbelele.¹⁶⁴

Este tradicional rito africano também é ficcionalizado por Mia Couto de modo carnavalizado, misturado a outras tradições. Tal como salientam Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury, em *Terra sonâmbula* o mbelele se dá de modo distinto, uma vez que, na origem

trata-se de um ritual de petição em que mulheres idosas saem em grupos pelos povoados proferindo, em voz alta, imprecções contra os *chicumbos*, almas perversas causadoras dos males que atingem a comunidade. Com isso, atraem os bons espíritos, considerados protetores dos vivos.¹⁶⁵

Mia Couto, por sua vez, modifica o ritual ao transformar as anciãs em profanadoras, o que ultrapassaria a “função pragmática” de “afastar *chicumbos*” e “dispor o corpo para a incorporação dos deuses benfazejos”. Conforme, mais uma vez, atestam Fonseca e Cury:

Em *Terra sonâmbula*, as más palavras são substituídas por gestos que expressam as ‘inesperadas volúpias’ (TS, p. 101), sacralizando, de certa forma, a posse do corpo do menino, propondo, então, simultaneamente, um mesmo e novo ritual. O acasalamento faz-se, pois, forma sagrada de petição de vida. Não é por acaso que é justamente a figura mais velha, a ‘corcunda esbafurada’ (TS, p. 100),

¹⁶³Conforme destaca Leocádia Aparecida Chaves em sua dissertação de mestrado, no romance *Ventos do Apocalipse*, o tradicional rito do mbelele é encenado/ritualizado a partir de elementos da memória coletiva e da memória individual “em deslocamento, reconfiguração e desfiguração”. E esta “encenação/ritualização [...] pode ser lida como uma rasura do discurso homogêneo, silenciador e ‘modernizador’ da nação em construção” (CHAVES. *As margens da nação moderna em Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane, p. 83-85).

¹⁶⁴CHIZIANE. *Ventos do Apocalipse*, p. 53-54.

¹⁶⁵FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 77.

símbolo dos horrores da guerra, aquela que se encarrega, por ironia, de ‘venerar a tradição’. É ela que, iniciando o ritual de acasalamento, autoriza a repetição pela qual, simbolicamente, a vida que desabrocha no corpo novo pode se transferir para a terra calcinada pela guerra. No romance, o ritual se realiza por meio de uma gestualidade que se aproxima daqueles de pedição descritos por Cipire¹⁶⁶, mas a transgressão construída transmuda o código e as velhas tornam-se pedidoras e *profanadoras* de uma ordem que foi esmagada pela guerra. De certa forma, o sexo é tomado como o alimento que pode revitalizar as ‘usadas carnes, enrugadas até os (*sic*) ossos, os seios pendentes como sacos mortos’(TS, p. 101) do corpo das velhas e do corpo da terra. A exuberância do desejo que explode no corpo das velhas ganha, assim, no texto literário, uma expressão que, ritualisticamente, ultrapassa a desolação das terras aviltadas.¹⁶⁷

Em Mia Couto, quem é agredido, castigado, é um homem, Muidinga. De qualquer modo, é interessante supor que tal inversão no *mbelele* pode ser analisada não como um engano e sim como uma escolha do autor moçambicano durante o processo de criação de sua obra literária. Seja isso ou não, tal mudança no ritual africano (quem apanha não é a mulher; é um homem) se harmoniza com a definição de corpo grotesco como um elemento que se acha em eterna mutação e que se rebela contra o que se propõe a confiná-lo. Ou seja: mais que enxergar na cena uma interversão de papéis e gêneros, é preciso questionar se há papéis estanques e se há corpos de fato separados, acabados e distintos quando se aborda a dimensão do grotesco.

Ao transgredir uma regra do grupo, Muidinga toma a responsabilidade, ainda que inconsciente, como dito antes, de se misturar às mulheres, tornando-se ele mesmo o solo a ser arado pelas anciãs, ou, metonimicamente, o próprio arado a sulcar a terra ressequida. Não há maneira de “plantar” sem ferir a terra. Ao que tudo indica, a passagem insinua uma comunhão dos corpos como forma de espantar a praga de gafanhotos e provocar a abundância em um território destruído pelos intermináveis conflitos. “[...] Tudo fora abandonado, as culturas se tinham perdido, castanhamente. A terra toda se despira, esperando em vão receber o beijo do arado” (TS, 2007, p. 51).

A cena também pode ser esquadrinhada pela perspectiva do cio, que tem como acepções ‘estado fisiológico cíclico das fêmeas de muitos mamíferos, que se

¹⁶⁶As autoras recorrem à obra de Felizardo Cipire, *Educação tradicional em Moçambique*, de 1992, para destacar algumas características de rituais presentes em sociedades ágrafas de Moçambique que “têm a função de interferir numa situação de carência individual e coletiva”. (FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 76).

¹⁶⁷FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 77.

caracteriza por uma série de alterações preparatórias e favoráveis à fecundação e à gestação'; mas também o 'acentuado apetite sexual no ser humano; luxúria'.¹⁶⁸

Saliente-se mais uma vez que o objetivo deste tipo de análise é captar o que possa sugerir uma aproximação da teoria com o objeto de estudo em questão; portanto, a despeito de possíveis anacronismos, o grotesco aparece pulsante em sua manifestação literária e se corporifica em *Terra sonâmbula*.

A passagem das idosas profanadoras possibilita ainda uma análise completamente distinta se considerarmos vários de seus elementos à luz dos rituais dionisíacos (báquicos). Neles, era comum o *sparagmós* (dilaceramento) praticado pelas bacantes, como demonstra a cena em que Penteu (rei de Tebas) é decapitado pela própria mãe (Ágave), na peça trágica *As bacantes*, de Eurípedes. Este episódio da literatura clássica parece emblemar um tipo de ritual praticado pelas mênades (bacantes) em homenagem ao deus Dioniso. Nele, mulheres em estado de delírio, insufladas pelo deus, realizam prodígios como tirar água de um rochedo ou fazer brotar da terra o leite e o mel. Todavia, terminam enfurecidas com a investida de pastores que tentam capturá-las e acabam atacando o gado com as próprias mãos e também as cidades vizinhas a Tebas, onde roubam crianças e matam seus habitantes.

O ápice da peça, porém, acontece quando a líder do grupo, Ágave, avança sobre o próprio filho (o rei tebano) e, seguida pelas companheiras, começa a arrancar-lhe os membros até a consumação de sua morte. Depois a própria mãe coloca a cabeça da vítima na ponta de uma lança, carregando-a como se fosse a de uma fera. O desfecho trágico traz o reconhecimento do terrível ato de Ágave e seu desterro.

Destaque-se que a palavra "bacante" é registrada como um substantivo feminino que designa 'sacerdotisa do culto de Baco' (Dioniso), além de 'mulher licenciosa, depravada'¹⁶⁹, numa acepção de cunho moral. Sabemos, no entanto, que o corpo grotesco em Bakhtin tem menos a ver com questões morais que com a presença concomitante de forças produtivas, no sentido de fertilidade e de riqueza.

Ao descrever as ambiguidades e entrelaçamentos da chamada "dialética da razão e da paixão", Sérgio Rouanet faz uma leitura desconstrutora da peça de Eurípedes. Segundo ele, a princípio estes dois aspectos que regem as relações entre homens – mulheres e divindade – podem ser agrupados em polos aparentemente antagônicos, mas, numa avaliação mais cuidadosa, é possível concluir que existe uma "interação mais

¹⁶⁸HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002.

¹⁶⁹*Ibidem*.

ampla, que abrange dois tipos de razão e dois tipos de paixão”¹⁷⁰ que se apresentam sob múltiplas facetas.

Em linhas gerais temos, respectivamente, os pares razão sábia/razão louca e paixão destrutiva/paixão amorosa. A partir de uma análise das principais motivações que regem os personagens de *As bacantes*, especialmente Tirésias/Penteu e bacantes tebanas/bacantes bárbaras, Rouanet explica que “a razão se define por sua forma de relacionar-se com as paixões, sejam elas agressivas ou amorosas”.¹⁷¹

Essa relação pode ser cognitiva (com maior ou menor validade do conhecimento) ou moral (com maior ou menor independência do sujeito). Nesta linha, a razão sábia vincula-se, no plano cognitivo, ao saber, e, no registro moral, à autonomia; enquanto a razão louca no registro cognitivo relaciona-se à falsa consciência, e, no registro moral, à heteronomia. Ou simplificando: a razão sábia tem a ver com a capacidade de discernimento a serviço do conhecimento objetivo e de uma “vida passional tão livre quanto possível”. Na peça, o cego Tirésias é o representante da razão sábia uma vez que “como profeta, acostumado a interpretar as vísceras dos animais e os voos dos pássaros, Tirésias tem o hábito de distinguir, pela leitura dos sinais, a verdade além da mera aparência”. Além disso, o sábio “não condena as paixões, mas critica como irracional a razão que as rejeita”.¹⁷²

A razão louca, por sua vez, tem um vínculo negativo com a paixão. Influenciada pelos afetos, distorce ou bloqueia o conhecimento e reprime ou libera a vida passional de um modo destrutivo. A razão louca deixa-se arrastar, à sua revelia, pela paixão mesmo julgando-se sensata. Como Penteu, ela delira, e acha que está raciocinando. “Sua loucura é *hubris*¹⁷³ (*sic*), excesso, demasia, não a loucura inocente da demência voluntária, mas a loucura narcísica de quem recusa, como fictícia, a influência dos condicionamentos passionais.” Exatamente por rejeitar o que nela é irracional acaba sucumbindo ao irracional. É preciso notar que a razão de Penteu é essencialmente repressiva. Para ele, é preciso negar as paixões para se alcançar a razão. O rei tebano suspeita que no culto a Baco haja a manifestação de forças desordenadas e

¹⁷⁰ROUANET. Razão e Paixão, p. 440.

¹⁷¹ROUANET. Razão e Paixão, p. 449.

¹⁷²*Ibidem*, p. 442-443.

¹⁷³*Hybris* é um conceito próprio das tragédias gregas e tem relação íntima com a desmedida, a ultrapassagem dos limites da razão. Neste sentido, pode-se pensar que a *hybris* também estabelece uma aproximação com a noção bakhtiniana do grotesco enquanto aquilo que rompe as fronteiras.

orgiásticas que “têm uma dimensão, inaceitável, de desregramento dos sentidos, de promiscuidade erótica”.¹⁷⁴

Já as paixões relacionam-se a Eros e Tânatos e a suas “analogias evidentes com a paixão do amor e a do ódio”. Rouanet esclarece que a polaridade amor-ódio é real, mas não absoluta. E que o amor e o ódio são paixões complementares e ambivalentes ou pulsões, conforme a nomenclatura freudiana. Para o autor, os dois grupos de bacantes, as que compõem o coro (ou estrangeiras) e as tebanas, incorporam os dois tipos de paixões que podem ser tomadas como duas faces de uma mesma moeda, uma vez que “o amor desliza no ódio e vice-versa, por gradações insensíveis ou por passagens bruscas”. Apesar das diferenças existentes, as duas paixões são idênticas:

[...] na divisão inaugural entre natureza e cultura, as duas estão do lado da natureza. Elas têm duas faces, uma que remete à paz, e outra à guerra – mas são duas faces da natureza: uma natureza pacificada e uma natureza hostil. A natureza pode ter uma faceta idílica, jardim de Bosch em que se cultivam as virtudes da dança e da inocência – as cenas edênicas das bacantes confraternizando com o mundo vegetal e animal. E pode ter uma face brutal, força cega a serviço da morte – as cenas de esquiteamento. Como natureza cordial ou natureza feroz, a paixão das tebanas e das bárbaras tem isso em comum: elas precisam de um outro de si mesmas para adquirirem uma identidade fixa. Precisam, em suma, da razão.¹⁷⁵

Para efeito da análise do romance, temos que o ato praticado pelas idosas profanadoras em *Terra sonâmbula* seja visto inicialmente como uma loucura ou como a exacerbação de uma paixão que chega a ser destrutiva (o desvirginamento de um jovem), mas, considerando os aspectos culturais envolvidos, é possível dizer que existe uma espécie de “razão sábia” no ato de se propor o livre reconhecimento dos impulsos de fecundação presentes no ritual de se encomendar chuva. Como assinalado mais acima, na origem a cerimônia do *mbelele* envolve um despojar de toda a lógica racionalista em favor de uma interação com os elementos da natureza (a paixão pela vida). Retomando mais uma vez a fala de Paulina Chiziane, temos que mulheres nuas correm “de baixo do sol abrasante revolvendo sepulturas, purificando a terra, gritando, cantando para que as nuvens escutem”, uma descrição que lembra e muito o comportamento das bacantes no monte Citeron, não obstante todas as diferenças existentes nos contextos analisados.

¹⁷⁴ROUANET. Razão e Paixão, p. 443.

¹⁷⁵*Ibidem*, p. 447-448.

No romance, as idosas também aparecem no limiar da desrazão. O desejo que dirigem a Muidinga é mesclado à ira, ao ódio. Elas gritam, xingam o rapaz, agredindo-lhe enquanto dançam eroticamente. É uma situação que, além de ambígua, sugere uma violência da ordem do sagrado, do cumprimento de uma espécie de rito sacrificial para se garantir a estabilidade de todos, assim como será explicado um pouco mais adiante.

Observe-se que no romance as mulheres são tomadas por uma pulsão inicialmente destrutiva. “Uma por uma, todas as outras dão um passo em frente e lhe atiram pancadarias. Lhe batem com paus, ramos secos, lhe atiravam areia, pedras, torrões” (TS, 2007, p. 100), numa clara atitude de punição pelo desrespeito às suas normas, desobediência a uma razão que se quer sábia no quadro das intervenções de uma cerimônia sagrada.

O confronto entre as duas lógicas (ou razões), a de Muidinga e a das idosas, se reflete inicialmente no plano da linguagem, uma vez que ele descompreende o que elas desejam. “[...] E desse desencontro se enchameia (*sic*) mais a zanga daquela gente. Braços e pernas se cruzam na azáfama de lhe golpear, gritos e risos se enroscam na fúria de lhe ofender” (TS, 2007, p. 100). A solução, ou seja, o apaziguamento, para o todo o impasse entre agressividade e passividade, velhice e juventude, viço e decrepitude, desrazão e razão, se dá justamente no plano corporal: há a consumação do ato sexual, com seus sucessivos clímax, com todos os ingredientes de uma situação tipicamente grotesca. São grotescos o princípio que rege tudo, os meios utilizados e o fim almejado (nunca é demais lembrar que, por “grotesco”, entendo um fenômeno plural e profundo; não como algo simplesmente estapafúrdio ou bizarro).

Veja-se que a possibilidade de se inverter a interpretação da peça já demonstra um caráter bakhtiniano. Neste sentido, Rouanet propõe uma ampliação sobre a percepção dos aspectos relacionados à paixão e à razão, tirando desta última o cetro da verdade. Por outro lado, é partindo de tais elementos que se torna possível estabelecer uma aproximação entre a peça euripídica e o romance africano, levando-se em consideração as especificidades de cada relato.

Existe certa similaridade entre o que acontece a Penteu e a Muidinga, apesar das peculiaridades dos ataques praticados pelos dois grupos de mulheres. Os dois personagens infringem uma norma social, mais precisamente desobedecem a uma interdição: assistir ao que as mulheres praticavam em “sagrada cerimônia”. Ainda que Penteu o faça por força da manipulação de Dioniso (o deus tira-lhe a razão) e Muidinga

seja conduzido ao acaso (inconscientemente) para a cena do ritual. De qualquer modo, as passagens de ambas as obras podem ser lidas à luz das considerações feitas por George Bataille sobre o erotismo e sua possível relação com sagrado.¹⁷⁶

As orgias rituais, frequentemente ligadas a festas menos desordenadas, previam somente uma interrupção furtiva do interdito que se opunha à liberdade do impulso sexual. Algumas vezes, a licenciosidade limitava-se aos membros de uma confraria, como nas festas de Dioniso, mas ela podia ter, além do erotismo, um sentido mais precisamente religioso. Não temos senão um vago conhecimento dos fatos. Podemos imaginar a vulgaridade, a grosseria triunfando do delírio. Mas de nada adiantaria negar a possibilidade de uma superação desse estado onde se compõem o êxtase erótico, o religioso e a embriaguez, comumente ligada à orgia.¹⁷⁷

Por este prisma podemos atribuir à cena das idosas em Mia Couto uma violência que vai além da fronteira do material para se instalar em um momento intercalar de realidade e imaginação, prazer e dor, amor e ódio, sob os auspícios de cerimônias religiosas que foram interrompidas, a exemplo do que acontece com as bacantes.

O que precisamente nos interessa é a forma como se dá o dilaceramento corporal e o que isso representa do ponto de vista do grotesco em sua aproximação com o sagrado. É bastante elucidativa a explicação de René Girard sobre o tema. Para esse autor, não há qualquer característica do mito e do culto de Dioniso para a qual não possa se encontrar correspondência nas sociedades primitivas. O *sparagmós* praticado pelas bacantes possui como traços distintivos a exigência de um consenso dentro de um grupo (todas as mônades participam da imolação) e a não-utilização de armas. As mãos nuas das mulheres é que empreendem o ato de dilaceramento da vítima. A cena descrita por Eurípedes pode, conforme explica Girard, ser comparada ao rito que, por meio da violência, busca apaziguar os ânimos:

A dilaceração da vítima viva por assassinos unânimes revela aqui sua verdadeira significação. Mesmo se não tivéssemos o texto trágico que representa a cena original, poderíamos imaginá-la. Não se pode tratar de uma execução organizada. Tudo sugere uma multidão com intenções inicialmente pacíficas, uma massa desorganizada que é levada a um grau extremo de histeria coletiva por razões desconhecidas, e que realmente não precisam ser conhecidas. Esta

¹⁷⁶Tema que pretendo desenvolver no próximo capítulo tomando várias passagens que ilustram o espaço do sagrado no romance miacoutiano, inclusive retomando a cena das idosas profanadoras.

¹⁷⁷BATAILLE. *O erotismo*, p. 105.

multidão acaba por se lançar sobre um indivíduo que nada de essencial destina à vindita de todos, mas que mesmo assim polariza rapidamente todas as suspeitas, a angústia e o terror de seus companheiros. Sua morte violenta proporciona à multidão o alívio que ela necessita para reencontrar a calma.¹⁷⁸

Esta descrição, à qual se enquadra perfeitamente o culto dionisíaco, ilustra o que, em certa medida, acontece no romance de Mia Couto. Se, na peça, a fúria das mulheres é aplacada somente após a morte de Penteu, num verdadeiro sacrifício humano (apesar da estratégia de “camuflagem” engendrada por Dioniso para que a vítima parecesse um animal), no romance *Terra sonâmbula* as “mulheres endoidadas” apenas se sentem acalmadas depois de vencer os limites da carne e ter a “semente” arrancada do virgem corpo de Muidinga – e a morte, nesse caso, se dá principalmente no plano simbólico: o jovem morre apenas para sua virgindade, ainda que haja o ataque físico. Ou seja, para além do corpo agredido, quem de fato padece é o espírito que dá alento a esse corpo ainda “verde”.

Ressalte-se que o delírio entre os participantes do *sparagmós* era tão intenso que havia a perda da memória, o que acontece a Muidinga, em certo sentido, considerando-se a sua sensação de desnortamento: “O pobre moço nem sabe se perdeu o consenso ou se o mundo rodou mais rápido que as mulheres endoidadas. Sabe apenas que está saindo de um escuro e as luzes pirilampejam, abrindo soluços no céu” (*TS*, 2007, p. 101).

Em Eurípedes, a perda tem a ver com a ação do deus sobre quem se deixa tomar pela *hybris* e que só mais tarde irá perceber o terrível erro cometido. Nesse caso, a mãe de Penteu, Ágave, sai do estado de êxtase e reconhece ter participado ativamente do assassinato do filho. Simbolicamente teríamos o mesmo tipo de realização ou consumação de um sacrifício (guardadas, evidentemente, as devidas proporções): de Penteu para a satisfação de Dioniso, e de Muidinga para a fertilização das terras.

A partir de tudo o que foi exposto, é possível distinguir nas velhas que praticam ao cerimônia do *mbelele* em *Terra sonâmbula* um consistente eco dos rituais dionisíacos. As cenas e seus desdobramentos permitem uma leitura que se desloca entre o sagrado e o grotesco, e vice-versa. Categorias aparentemente discrepantes, mas que guardam certa relação de proximidade, como se verá no próximo capítulo.

¹⁷⁸GIRARD. *A violência e o sagrado*, p. 163.

4 O SAGRADO: ESPAÇO DO SIMBÓLICO, DAS TRADIÇÕES E DOS RITUAIS

O objetivo deste capítulo é propor uma reflexão sobre o espaço do sagrado e suas manifestações em *Terra sonâmbula*. Para a abordagem deste assunto tão complexo quanto profícuo, é importante recorrer a alguns autores que se debruçaram sobre o tema e suas múltiplas nuances e encontraram muito mais que miragens, mas a possibilidade de trazer concretamente a revelação da sacralidade para o âmbito de seus estudos.

Em vez de me estender numa lista infindável de teóricos e suas linhas de pesquisa, optei por tomar um conjunto de livros que compõem a importante obra do filósofo, escritor e historiador das religiões Mircea Eliade (1907-1986)¹⁷⁹ para explicitar alguns aspectos do sagrado que posteriormente serão analisados no romance. Ainda com este propósito, trago como referencial teórico outros autores como René Girard, Louis-Vincent Thomas, Catherine Clément e Julia Kristeva, além de Gaston Bachelard¹⁸⁰, especialmente este último no que se refere, em linhas gerais, às imagens poéticas relacionadas aos quatro elementos fundamentais da natureza: água, ar, fogo e terra.

Esses elementos são recorrentes na obra de Mía Couto e possuem toda uma rica simbologia na arquitetura de seus textos. Entremeadas a essas reflexões, acrescento também algumas pertinentes observações que críticos e estudiosos fizeram direta ou indiretamente sobre o sagrado nas literaturas africanas de língua portuguesa.¹⁸¹

Como forma de introduzir o assunto, destaco as acepções da palavra “sagrado” como aquilo que é ‘relativo ou inerente a Deus, a uma divindade, à religião, ao culto ou aos ritos; sacro, santo’; o que é ‘relativo a tudo quanto, por pertencer à divindade ou ser considerado como tal, participa do culto e respeito que se tem a essa mesma divindade’; ‘que inspira ou deve inspirar respeito religioso ou profunda veneração’; ‘que não se deve infringir; inviolável’, ‘muito estimado, em que não se deve

¹⁷⁹Entre as obras desse autor, estão: *Mito e realidade* (1991); *Tratado das religiões* (1993); *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (2001); *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso* (2002).

¹⁸⁰Entre as obras de Gaston Bachelard pertinentes aos estudos simbólicos, estão: *A água e os sonhos* (2002), *O ar e os sonhos* (2001), *A terra e os devaneios da vontade* (2001) e *A terra e os devaneios do repouso* (2003).

¹⁸¹A lista inclui pesquisadores contemporâneos que estudam as literaturas africanas de língua portuguesa, e, especificamente, as obras de Mía Couto, tais como Ana Mafalda Leite, Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, Inocência Mata, Maria Nazareth Soares Fonseca, Maria Zilda Ferreira Cury, Peron Rios, entre outros.

mexer ou tocar’; ‘o que é ou foi consagrado (pelas cerimônias do culto)’ e ainda ‘lugar vedado à profanação, local privilegiado’.¹⁸²

Note-se que, em todos estes sentidos, o “sagrado” aparece como sendo da ordem do especial, daquilo que foge ao comum, ao habitual da vida, ou que pelo menos se destaca em meio aos acontecimentos corriqueiros. É, enfim, uma forma de posicionar-se distintamente diante de algo, de venerar, tocar ou consagrar uma pessoa, uma divindade, uma ação, uma ideia, um local ou objeto.

Pode-se dizer que o olhar de Mia Couto está repleto do sagrado, seja em sua manifestação mais primordial (nos elementos naturais), seja em sua relação com forças místicas do Além, especialmente no que é referente ao mundo dos espíritos e dos antepassados.¹⁸³

A obra miacoutiana apresenta um caráter celebrativo (no sentido de realização de um ritual) que se insinua pelos interstícios e entrelinhas do profano a partir da transfiguração de mitos, lendas, crenças e costumes moçambicanos. O que evidencia também a importância do espaço da linguagem na obra miacoutiana. É possível reconhecer, já em *Terra sonâmbula*, ainda que presente também nos demais romances do autor, a indelével marca do sagrado enquanto substância que evidencia a relação animista que o homem estabelece com o Cosmos.

É uma sacralidade que pressupõe a totalidade do mundo, pois não exclui a presença do profano; aliás, o sagrado apresenta-se em sua conexão ou sobreposição ao ordinário, ao corpóreo, ao material. O autor transforma cenários de devastação e de miséria em matéria maleável para a criação de um território fantástico, aberto à utopia e à ligação visceral do ser humano com a magia e com a religiosidade.

Para além do espaço das ruínas humanas, das catástrofes que envolvem a vida cotidiana, percebe-se uma tentativa de transcender o profano naquilo que ele possa guardar de mais misterioso e inexplicável e, contraditoriamente, de mais humano. Pode-se afirmar que sua literatura mescla a nociva facticidade das guerras, da destruição e da fome aos poderes primordiais dos sonhos e dos ritos, produzindo desta maneira arranjos peculiares que resultam em uma literatura bastante atraente ao público ocidental.¹⁸⁴

¹⁸²HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002.

¹⁸³ De um modo geral, as culturas africanas valorizam as relações entre os vivos e seus antepassados, que atuam, quase sempre, como protetores dos grupos e das comunidades.

¹⁸⁴ É necessário destacar que tal atratividade deve-se, antes de tudo, à extrema habilidade do autor em tecer “estórias abensonhadas”, nas quais o vocábulo comum transforma-se em neologismos e em provérbios inovadores que rompem com a exclusividade do espaço reservado à literatura canônica e apontam para uma abertura diferenciada de se ler outras culturas e, por fim, o mundo.

A natureza e suas manifestações participam deste momento consagrador, de valorização do elo que se estabelece entre o ser e o Cosmos. Assim, o sagrado pode ser apreendido em suas ricas fulgurações simbólicas, que se dão tanto a partir da representação poética de fenômenos naturais (por exemplo, no acastanhar da terra violentada e infértil, no remoinhar das águas que carregam o fazedor de rios e nas “nuventanias” de gafanhotos famélicos) quanto frente às forças misteriosas que interferem na (sobre)vivência dos personagens; mais exatamente no “encostar de ombros com os espíritos” (TS, 2007, p. 40).

Isso pode ser testemunhado em passagens como as do corte do “luzilhante” fruto sagrado, na transformação dos remos em árvores, das velas do barco de Kindzu em peixes que “rodavam sobre a cabeça” ou no surgimento de uma âncora que se contorce até revelar o corpo insinuante de uma mulher. Revelar¹⁸⁵ – é exatamente esse o verbo que melhor exprime o sagrado em Mia Couto. Assim mesmo, por entre as franjas do profano acontecem desvelamentos que se sucedem ao longo da jornada, possibilitando uma encenação resplandecente do sagrado.

Deste modo o autor vai entretecendo sua(s) estória(s): com “pequenos retalhos”, ou “contos-parábolas”, possuidores de traços fabulosos, míticos e místicos, que se incorporam numa narrativa maior, também ela composta de elementos ambivalentes, os quais contemplam “o social e o existencial, o regional e o universal, o real e o suprarreal”.¹⁸⁶ Ou ainda como explicita Ana Mafalda Leite:

Terra Sonâmbula é um romance construído pela parodização do conto, enquanto estrutura genérica prismática, associando a parábola, a fábula, a alegoria, o sonho e a profecia, costurados pela intromissão constante do provérbio. Todas estas variantes da unidade narrativa conto, bem como o provérbio que as reitera, permitem e exigem uma leitura alegórica. As parábolas, relatadas na primeira narrativa do romance, nomeadamente, A Lição de Siqueleto, a História de Nhamataca, O Fazedor de Rios, a História das Idosas Profanadoras, a História do Pastor ou a História de Tuahir, revelam um sentido outro, iniciático.¹⁸⁷

O escritor moçambicano, portanto, resgata através do poder da oralidade africana, assim como da tessitura de provérbios e da artesanaria da linguagem, a relação

¹⁸⁵É importante lembrarmos que “revelar” significa, entre outras coisas, ‘tirar o véu’ (HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002). Ou seja, o homem sagrado é aquele que desvela algo de extraordinário que jaz encoberto no plano comum.

¹⁸⁶Conforme destaca Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco ao comparar a obra de Mia Couto, Luandino Vieira e Guimarães Rosa (SECCO. *Luandino Vieira e Mia Couto – intertextualidades...*, p. 44).

¹⁸⁷LEITE. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, p. 47.

primordial do ser em ligação com o sagrado, ou melhor, distingue o “homem religioso” (*homo religiosus*) num contexto de mundo que ainda apresenta a possibilidade de sacralização, a despeito de toda a desconfiança dos que pretendem se pautar apenas pela racionalidade ou pelo puro ceticismo.

Por este prisma, o próprio fazer literário de Mia Couto torna-se um ato sagrado, como se o autor propiciasse um olhar inaugural sobre as coisas, um poder de (re)criação do Mundo, especialmente pelo caráter inventivo da linguagem literária. Como, aliás, o próprio autor faz questão de assinalar:

A literatura é o território sagrado onde se inventa um chão e nos sentamos com os deuses. O lugar onde, também nós, somos deuses. No momento dessa relação, estamos fundando um tempo fora do tempo. E nos religamos com o universo. É isso que torna num momento divino esse pequeno delírio que é o ato de inventar.¹⁸⁸

Corroborando o pensamento de Eliade, como se verá a seguir, essa fala de Mia Couto assinala uma tendência cosmogônica conscientemente assumida em sua obra. Aliás, não é sem propósito que ele diz que “nos religamos com o universo” a partir da literatura. O “ato de inventar” é ele próprio uma cosmogonia, pois a palavra proporciona a fundação de outros mundos, a consubstanciação de um espaço outro, para além das fronteiras da realidade. O autor vai, assim, palmilhando trilhas ou, como ele define, “caminhitos” que nos transportam a territórios onde o sagrado se ilumina à luz do profano e vice-versa.

Reitere-se que, da mesma forma como foi verificado no capítulo sobre o grotesco, o sagrado também deve ser visto aqui em sua plenitude. E essa integralidade somente pode ser apreendida em contraponto ou em relação ao seu contrário, ou seja, ao profano. Verifique-se que especialmente nas sociedades tradicionais, como são tomadas as africanas, o sagrado irrompe do profano. O material e o espiritual, o natural e o sobrenatural se interpenetram e estabelecem convivências. Sob esta perspectiva, *Terra sonâmbula* apresenta-se como um território em que o sagrado e o profano ocupam um espaço equivalente nas realizações estético-maravilhosas do autor.

Em *Terra sonâmbula* as ligações com as marcas do factual são evidentes: a guerra civil, o campo de refugiados, a violência, as sequelas do colonialismo. Mas trata-se de uma terra que caminha, a

¹⁸⁸COUTO *apud* CAVACAS. Mia Couto: palavra oral de sabor quotidiano/palavra escrita de saber literário, p. 57.

cada momento exibindo feições insólitas, inusitadas, próprias a um espaço atravessado pelo maravilhoso: um rio criado pelo homem, um homem que se converte em semente, a presença dos naparamas, mortos que interferem no espaço dos vivos. [...] São vias interconectadas, em que o que se convencionou chamar de realidade adquire amplitude surreal, na apresentação de seu caráter, de sua individualização mágica, de sua inserção numa outra lógica.¹⁸⁹

Veja-se que a abrangência dessas “vias interconectadas” permite a criação de um espaço literário que se quer, também em sua estruturação narrativa, múltiplo, híbrido.

Em *Terra sonâmbula*, a oralidade perpassa a escrita, mesclando-se a ela, como marca inerente do projeto literário de Mia Couto. De acordo com Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury, o escritor “mistura seu *locus* de enunciação – a palavra escrita – ao do contador, ao griô”¹⁹⁰, sugestivamente uma figura que também pode ser tomada como detentora de poderes mágico-religiosos.

Ana Mafalda Leite ratifica essa proposição ao afirmar que Mia Couto reinveste a memória da tradição oral moçambicana de um estatuto literário e que essa representação dos gêneros permite a reposição da “função bárdica”:

Muindinga (*sic*) recebe o legado por escrito, são os caderninhos de Kindzu; mas recupera a postura bárdica ao retransmiti-los oralmente, todas as noites, à volta da fogueira, ao Velho Tuahir, enquanto narrativa iniciática, de aprendizagem de valores éticos e morais, de comportamentos, de experiência e de sabedoria. Se Kindzu, aprende ouvindo as histórias dos outros narradores da sua viagem, Muindinga (*sic*) aprende repetindo as lições de Kindzu, e Tuahir aprende escutando Muindinga. A escola da sociedade tradicional consiste entre o ato criativo recitativo de uma palavra legada, e a educação pela palavra repetida.¹⁹¹

Numa inversão da lógica tradicional africana que, por exemplo, tomava o ancião especificamente como o detentor dos saberes (conforme destacado no capítulo 2 deste estudo), Mia Couto propõe outras leituras da vida, seja no plano poético, existencial ou histórico, invertendo, por exemplo, a hierarquia esperada na relação entre Muindinga e Tuahir. O primeiro é quem “desvenda” a escrita dos cadernos para o segundo.¹⁹² Ao mesmo tempo e contraditoriamente, não deixa o escritor de valorizar os

¹⁸⁹FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 124.

¹⁹⁰FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 17.

¹⁹¹LEITE. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, p. 52.

¹⁹²FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 78.

saberes ancestrais, inclusive criticando o desprezo de que são objeto na contemporaneidade. Em todos os seus romances, a valorização das tradições é fonte de resgate das relações humanas, da sacralidade que atravessa o mundo.

Ao promover uma ritualização da palavra para além do fabuloso *era uma vez...*, o escritor esparrama seu lirismo nos vocábulos nascentes, suas “imaginografias poéticas”,¹⁹³ atitude assumida por experiente *nganga*,¹⁹⁴ que com seus ossinhos divinatórios oferece novos caminhos aos desamparados ou duvidantes: “– *Só o nganga lhe pode ajudar. Talvez ele sabe um lugar sossegadinho*” (TS, 2007, p. 31).

Estratégias traçadas por um criador de sentidos que extasia os olhos e encanta os ouvidos na revelação de mundos, com essências e cheiros distintos. Esse universo miacoutiano é meio que sonâmbulo, meio que acordado, a deambular com um pé no sagrado, outro no profano, ou ainda com os dois pés no grotesco. O equilíbrio do caminhar e o ritmo das passadas são ditados pela magia que entrelaça letra e voz.

Enfim, o romance de Mia Couto oferece múltiplas chaves de leitura que nos permitem alcançar outras paragens no contexto de uma literatura que reverencia a oralidade, mas que tem sua afirmação maior enquanto palavra escrita, força propulsora para mudanças que se deslindam nas dobraduras, ou inflexões, estabelecidas entre o sagrado e o profano.

4.1 Adentrando os territórios sagrados em Mia Couto

Adentrar o território do sagrado exige uma postura aberta, porém ao mesmo tempo cautelosa, quanto às crenças e aos valores de outras culturas e à aceitação de uma espécie de pacto em que as regras estejam bem estabelecidas para se evitar uma sobrevalorização de nossa perspectiva cultural-religiosa em detrimento das crenças e “verdades” das chamadas culturas “tradicionais”.

Já que a base desta dissertação está consolidada nos Estudos Culturais, conforme esclarecido anteriormente, nada mais oportuno que começar por um teórico das Ciências Humanas, ou mais especificamente da história das religiões, para descortinar um pouco do horizonte que se nos apresenta sob o viés do sagrado.

¹⁹³SECCO. Mia Couto e a “incurável doença de sonhar”, p. 265.

¹⁹⁴Palavra muito comum nos livros de Mia Couto, também grafada como *nyanga*, que significa ‘curandeiro, feiticeiro’.

Destaque-se que outros pontos de sustentação deverão ser buscados a partir da obra de autores provenientes de áreas como sociologia, antropologia, filosofia e literatura, disciplinas imprescindíveis para definir as relações entre grupos sociais distintos, entre o homem e seu meio, ou ligadas às concepções mais íntimas de cada ser humano.

Evidentemente que meu objetivo não é fazer um trabalho investigativo sobre o sagrado nas sociedades africanas, tarefa, aliás, muito mais ampla que a proposta por esta dissertação, e sim buscar nas indicações e considerações teóricas de antropólogos, etnólogos e estudiosos da religião algumas ressonâncias de ritos, cultos, símbolos e mitos no material utilizado por Mia Couto para a elaboração de seu primeiro romance.

Com este intuito, tomarei o sagrado na acepção de Mircea Eliade ao investigar as sociedades ditas “primitivas”, definindo-o em oposição/complementação ao profano. Conforme explicita o autor, existem *dois modos de ser no mundo*¹⁹⁵, duas situações existenciais assumidas pelo ser humano ao longo de sua história: o sagrado e o profano.

Para o entendimento desses dois modos de existência, é preciso esclarecer que o sagrado se distingue do profano por manifestar-se como um plano distinto daquele que é ordinário, cotidiano, pois antes de tudo revela-se como uma *realidade absoluta* que se opõe à “*não-realidade* da extensão envolvente”. Conforme explica Eliade:

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os “primitivos”, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o *sagrado* equivale ao *poder* e, em última análise, à *realidade* por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia.¹⁹⁶

Um dos conceitos mais caros ao pensamento do referido autor, o termo “hierofania” em sua acepção dicionarizada significa o ‘aparecimento ou manifestação reveladora do sagrado’.¹⁹⁷ Mircea Eliade afirma que a história das religiões é composta por um número considerável de hierofanias que sempre estão relacionadas a um

¹⁹⁵ELIADE. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, p. 19.

¹⁹⁶ELIADE. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, p. 18.

¹⁹⁷HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002.

momento histórico, ainda que carreguem, dependendo do caso, valores locais ou universais. O que significa que, se almejarmos a compreensão do sagrado, temos que atentar para a forma como ele se revela aos nossos olhos.

A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”.¹⁹⁸

Eliade defende que, para os que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica e que o Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania. Por este ponto de vista, ao venerarmos uma pedra ou uma árvore, não estamos tomando esses elementos como pedra e árvore respectivamente, mas como algo que vai além deles, em decorrência da revelação do sagrado como algo completamente distinto de sua materialidade.

Paradoxalmente, é interessante observar que, ao manifestar o sagrado, um objeto torna-se *outra coisa* (*ganz andere*, nos diz Eliade), e, contudo, continua a ser ele mesmo. Ou seja, temos que uma realidade natural, imediata, pode ser transmutada numa realidade sobrenatural.

Para Maria Baseio, o sagrado faz parte de uma realidade complexa que abarca a um só tempo o mito, o rito e o símbolo. Segundo ela, não existe fenômeno religioso fora dos contextos histórico e sociocultural. “O sagrado precisa do profano, do concreto histórico para se manifestar, não se pode apreender o sagrado sem a mediação do profano”, afirma. Neste sentido percebe-se uma “dialética do sagrado e do profano” que pode ser entendida como uma “coexistência paradoxal dos opostos”.¹⁹⁹ Ou, na perspectiva de Eliade, uma “*coincidentia oppositorum*”, conforme realça a referida autora no trecho a seguir.

Para o historiador das religiões, tudo aquilo que o homem manejou, sentiu ou amou pode tornar-se uma hierofania. As hierofanias apresentam-se na vida fisiológica, econômica, espiritual, social. Gestos, danças, brincadeiras infantis, brinquedos, instrumentos

¹⁹⁸ELIADE. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, p. 17.

¹⁹⁹BASEIO. *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*, p. 54.

musicais, arquitetura, meios de transporte têm origem sagrada: uma vez que foram gestos ou objetos culturais.²⁰⁰

A afirmação de Eliade de que o homem se apercebe do sagrado porque “este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano”²⁰¹ serve como um dos pilares para compreendermos o espaço ou a presença do sagrado na obra de Mia Couto. No romance *Terra sonâmbula*, o sagrado se deslinda, se apresenta espontaneamente em meio às ocorrências do dia a dia (nascimento, amor, morte, guerra, gravidez etc.), contudo se distingue do que é comum e, ao mesmo tempo, faz com que *este comum* seja experimentado como especial, como transcendente.

Ainda de acordo com Eliade, o espaço para o homem religioso não é contínuo nem homogêneo; antes, ele é “forte”, significativo exatamente por apresentar rupturas, quebras, que mostram porções qualitativamente diferentes daquelas da vida profana. Em contraposição, há outros espaços, não-sagrados, que não possuem estrutura nem consistência, sendo por isso considerados “amorfos”, já que “nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa”.²⁰² Esses são, basicamente, os espaços profanos.

Destaque-se que, além de instaurar uma “realidade absoluta”, o sagrado, na concepção desse autor, refere-se à fundação ontológica do mundo, pois pressupõe a aquisição de um “ponto fixo”, de um “Centro” a partir do qual a criação deste mundo será possível. Ou, melhor dizendo, a manifestação do sagrado, ou hierofania, permite não somente a ruptura de um espaço homogêneo, mas a descoberta de um “eixo cósmico”²⁰³ que será útil para toda uma orientação futura.

Neste sentido, o espaço sagrado adquire um valor existencial, uma vez que “[...] nada pode começar, nada se pode *fazer* sem uma orientação prévia – e toda a orientação implica a aquisição de um ponto fixo”.²⁰⁴ Segundo o teórico, é por isso que o homem religioso sempre procura estabelecer-se no “Centro do Mundo”. Esse núcleo é o ponto referencial para a construção de um espaço consagrado por nós e mantido a partir de ritos e cerimônias que lhe garantem uma autêntica sacralidade.

Por sua vez, a experiência profana, conforme explana Eliade, não oferece nenhuma orientação *verdadeira*, porque o “ponto fixo” já não goza de um estatuto

²⁰⁰BASEIO. *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra*: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto, p. 58.

²⁰¹ELIADE. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões, p. 17.

²⁰²*Ibidem*, p. 26.

²⁰³ELIADE. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões, p. 38.

²⁰⁴*Ibidem*, p. 26.

ontológico único – ele aparece e desaparece segundo as necessidades diárias. Ou seja, não haveria mais o “Mundo”, mas apenas lugares fragmentados por onde o homem se moveria e realizaria seus anseios básicos, de sobrevivência. Poderiam, então, de alguma forma, ser aproximados da concepção de “não-lugares” proposta por Marc Augé. Se tal ideia, como vimos, recobre lugares de trânsito da contemporaneidade, como aeroportos e mercados financeiros, não deixa de iluminar o espaço profano em geral.

O centro ou ponto fixo associa-se diretamente às noções de Caos e Cosmos propostas por Eliade em sua teoria sobre a criação do mundo. Para ele, o que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas promovem entre o seu território habitado, portanto conhecido, e o espaço desconhecido, indeterminado. No primeiro caso, temos o “nosso mundo”, organizado, sabido, ou seja, o Cosmos; no segundo, uma espécie de “outro mundo”, um espaço impreciso, que se estende para além das fronteiras, estrangeiro, caótico, povoado de estranhos, espectros, demônios, enfim: o Caos.

O Cosmos apresenta-se, pois, como um território que foi previamente consagrado, sendo, de uma maneira ou de outra, uma obra divina ou que está em comunicação com o mundo dos deuses. Essa consagração do mundo dá impulso a uma ruptura de níveis no contexto do território profano. No entanto, como foi destacado antes, os dois territórios, ainda que antagônicos, não são excludentes: antes se fazem complementares.

Eliade acredita que existe uma ligação entre o momento religioso e o momento cosmogônico, já que o sagrado, como vimos, desvela uma realidade absoluta e, ao mesmo tempo, funda o mundo, fixando-lhe os limites e estabelecendo uma ordem cósmica. Logo, pode-se inferir que o Caos e o Cosmos sejam as duas faces de uma mesma moeda, pois permitem às sociedades tradicionais avaliarem a criação do mundo, seja este o nosso, familiar, ou aquele outro, estranho, vago, invulgar.

Em *Terra sonâmbula*, o machimbombo (ônibus) incendiado apresenta-se como uma espécie de centro a partir do qual grande parte da narrativa se desenrola. É nele que Muidinga e Tuahir obtêm abrigo, mesmo tendo que conviver por algum tempo com os vestígios da morte (corpos carbonizados). Sob esse aspecto, o machimbombo pode ser tomado como um espaço de diluição, de fragmentação, pois os corpos que ali se encontram estão completamente deformados, encolhidos pelas chamas. “– *Estes arderam bem. Veja como todos ficaram pequenitos. Parece o fogo gosta de nos ver crianças*” (TS, 2007, p. 11).

Contraditoriamente, é a partir deste “centro de morte” que as estórias começam a irradiar a vida e a esperança para aqueles seres acostumados à “resignada aprendizagem da morte” (TS, 2007, p. 9), como bem ilustra o trecho a seguir: “O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber” (TS, 2007, p. 13-14).

Considerando-se ainda as explicações de Eliade sobre o Cosmos e o Caos, é possível tomar o ônibus como um espaço estranho (caos) que se vai tornando familiar (cosmos) à medida que os dois personagens vão avançando na leitura dos cadernos. Quase ao final, o velho Tuahir chega a varrer o autocarro como se fosse a saudosa estação de trem na qual muitos anos antes havia trabalhado:

Então, o velho improvisa um xipefo, solta um pano vermelho. Apanha um ramo de palmeira e inventa uma vassoura. Varre o interior do machimbombo enquanto canta. O miúdo desfolha os cadernos sorridente. O velho se recriava, igual ao seu antigo emprego. E é como se o próprio Muidinga estivesse sentado na estação, aguardando o próximo comboio. Tuahir vai juntando os resíduos do queimado numa velha tampa. Depois, sai do autocarro e espalha as cinzas pelas terras em volta (TS, 2007, p. 139).

Numa percepção mais ampla, pode-se dizer que a “consagração” daquele espaço (o ônibus) resulta do ato, que cabe ao mais velho, de primeiro reunir, para depois espalhar os restos humanos que deverão servir de alimento a um solo que se quer novamente fértil. Renovação de um ciclo que se dá pela limpeza do lugar conspurcado pela morte ocasionada pela beligerância, pela “reincorporação” das forças vitais e criativas dos mortos.

Outro espaço que acaba por se configurar como um centro, um cosmo, na obra de Mia Couto é o morro do muchém.²⁰⁵ Tanto em *Terra sonâmbula*, quanto em *A varanda do frangipani*, ou ainda em *O último voo do flamingo*, transformações decisivas acontecem a partir deste centro de vida. Como o ponto mais alto, o morro sinaliza uma espécie de lugar privilegiado em que se dá a interface do profano com o sagrado.

²⁰⁵No glossário, ao final do romance, o termo “muchém” aparece como ‘térmites’, que é, por sua vez, designação comum para ‘cupim’, segundo nos esclarece o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2009. Ou seja, o morro do muchém é o cupinzeiro, ponto mais alto e fervilhante, Centro do Mundo, onde o feiticeiro contempla a planície e passa a anunciar o fim do mundo e sua posterior recriação.

Em *Terra sonâmbula*, por exemplo, é do alto do morro do muchém que o feiticeiro proclama vaticínios terríveis sobre aquela terra e seus habitantes. A cena tem íntima ligação com a visão escatológica, proposta por Eliade no livro *Mito e realidade*, como “a prefiguração de uma cosmogonia do futuro”.²⁰⁶ Segundo o teórico, toda nova criação pressupõe a destruição completa do velho mundo a fim de se poder recriá-lo *in toto*. A única possibilidade de restaurar a perfeição inicial está na aniquilação completa do que existiu anteriormente.

A necessidade de destruir para construir novamente, a partir do nada, configura-se como uma proposta transparente no próprio romance. O longo discurso do feiticeiro é ilustrativo desta visão. Transcrevo a sua parte final com o intuito de mostrar o caráter escatológico²⁰⁷ que a narrativa encerra:

[...] *E há-de (sic) vir um vento que arrastará os astros pelos céus e a noite se tornará pequena para tantas luzes explodindo sobre as vossas cabeças. As areias se voltarão em remoinhos furiosos pelos ares e os pássaros tombarão extenuados e ocorrerão desastres que não têm nome, as machambas serão convertidas em cemitérios e das plantas, secas e mirradas, brotarão apenas pedras de sal. As mulheres mastigarão areia e serão tantas e tão esfaimadas que um buraco imenso tornará a terra oca e desventrada. No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz nos dará a força de um novo princípio, e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados. Tudo isso se fará se formos capazes de nos despirmos deste tempo que nos fez animais. Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu* (TS, 2007, p. 201-202).

A passagem remete ao instante em que o velho mundo, representado pela “terra oca e desventrada” (TS, 2007, p. 201), deixa de existir para dar lugar a um novo e original mundo em que consta o “ingênuo entusiasmo dos namorados”. Pois, para além do espaço nascente, é necessário se despir de um tempo envenenado e assim adentrar outro em que haja o “terno embalo da primeira mãe” (TS, 2007, p. 201).

²⁰⁶ELIADE. *Mito e realidade*, p. 51.

²⁰⁷No que se refere à ‘doutrina das coisas que devem acontecer no fim do mundo’. (HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2009).

A cena aponta para o próprio fechamento do romance, que até aquela altura teve suas estórias como propulsoras do movimento da terra, que a fizeram sonambular, e que acabam retornando ao solo pelas letras que, “[...] uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia” [...] (TS, 2007, p. 204).

Eliade explica que, para além da fundação de um espaço sagrado, o homem primitivo vivencia a experiência de um tempo que lhe possibilita a reatualização dos fatos, que, por sua vez, propiciaram a manutenção deste espaço e sua ligação com as forças cósmicas, como foi sugerido acima. Neste caso seria um tempo sagrado, que, por sua própria natureza, inscreve-se num período mítico primordial, tornado presente (pela ritualização) em contraste com o caráter histórico, cronológico, comum, do tempo profano.

Para compreendermos melhor o que simbolizam, basta pensarmos no tempo das festas – reversível, pois recuperável a partir de ritos apropriados; em suma, um tempo dos “primórdios”, que pode ser comparado à eternidade.

De certo ponto de vista, poder-se-ia dizer que o Tempo sagrado não “flui”, que não constitui uma “duração” irreversível. É um tempo ontológico, por excelência “parmenidiano”: mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota. A cada festa periódica reencontra-se o mesmo Tempo sagrado – aquele que se manifestara na festa do ano precedente ou na festa de há um século: é o Tempo criado e santificado pelos deuses por ocasião de suas *gesta*, que são justamente reatualizadas pela festa. Em outras palavras, reencontra-se na festa a *primeira aparição do Tempo sagrado*, tal qual ela se efetuou *ab origine, in illo tempore*.²⁰⁸

O comportamento do homem religioso denuncia a necessidade de união constante com esse Tempo original da criação divina. Segundo Eliade, a festa, enquanto comemoração de um acontecimento mítico primordial representa a reatualização ritual do *illud tempus*, em que o Mundo veio pela primeira vez à existência.

Em suma, é possível asseverar que o homem religioso, além de se entregar à necessidade de sacralização do seu espaço, busca mergulhar no tempo sagrado para encontrar-se mais perto das divindades e dos antepassados. Por ser forte, assim como o espaço sagrado o é, o tempo sagrado guarda o eterno presente do acontecimento, tornando-se desta forma indestrutível e evidenciador de um mundo perfeito (porque recém-nascido) revelando uma “nostalgia ontológica” e uma “adesão total ao Ser”.

²⁰⁸ELIADE. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões, p. 64.

Assim, afóra reencontrar a presença dos deuses, o homem julga “recuperar o Mundo forte, recente e puro, tal como era no *in illo tempore*”.²⁰⁹

Em contraposição, o tempo ordinário, do “presente histórico”, associa-se à ideia de irreversibilidade, uma vez que não pode ser recuperado a não ser pela memória, ressaltando que esta é deteriorável, não totalmente confiável. Assim, quando o não-religioso homem das sociedades modernas participa de um tempo que apresenta descontinuidade e heterogeneidade, como nos instantes do trabalho e do lazer, esse tempo difere essencialmente do tempo sagrado por não ser santificado pelas divindades.

Neste sentido, para o homem não-religioso, o tempo não apresenta nem rotura, nem “mistério”; está ligado à própria existência humana, “portanto tem um começo e um fim, que é a morte, o aniquilamento da existência”.²¹⁰

A busca de uma origem (ou centro) pode assumir diversas formas. Uma delas se materializa num tipo de consciência de que os conflitos, as situações de guerra, tristeza e injustiças podem findar com a desconstrução do mundo, seguida de sua reconstrução. De acordo com Eliade, “os mitos do Fim do Mundo certamente desempenharam um importante papel na história da humanidade. Eles colocaram em evidência a ‘mobilidade’ da ‘origem’: efetivamente, a partir de certo momento, a origem não se encontra mais apenas num passado mítico, mas também num futuro fabuloso”.²¹¹

Entre as anunciações de temíveis dissoluções, o dilúvio consta como das mais poderosas. Eliade afirma que, em grande número de mitos, o dilúvio se relaciona a uma falha ritual, que provocou a cólera do Ente Supremo; algumas vezes resulta simplesmente da vontade de um Ente divino de exterminar a humanidade.²¹²

Conforme assinala o autor, praticamente todas “as tradições de dilúvios” estão vinculadas à ideia de reabsorção da humanidade na água e ao surgimento de uma nova época, com o aparecimento de “homens novos”. Essas tradições, por fim, evidenciam uma concepção cíclica do cosmos e da história: uma época é abolida pela catástrofe, e uma nova humanidade começa.²¹³

Algo similar é perceptível no romance de Mia Couto. O escritor, entretanto, opta por condensar e misturar três importantes momentos bíblicos em apenas uma passagem de seu livro (a que descreve as ocorrências misteriosas após a morte de

²⁰⁹ELIADE. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, p. 84.

²¹⁰*Ibidem*, p. 65.

²¹¹ELIADE. *Mito e realidade*, p. 52.

²¹²*Ibidem*, p. 54.

²¹³ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 171.

Taímo). Assim temos alusão ao episódio da abertura e suspensão das águas do Mar Vermelho para que Moisés pudesse atravessar com os israelitas; à desobediência de Adão e Eva ao comer do “fruto proibido” da “árvore da ciência do bem e do mal”²¹⁴ no jardim do Éden; e à punição aos homens por sua malícia e desonra à leis divinas (o Dilúvio que teria matado todos os seres e coberto a Terra, poupando apenas Noé e sua família, além dos animais por ele escolhidos).

Cerimônia fúnebre foi na água, sepultado nas ondas. No dia seguinte, deu-se o que de imaginar nem ninguém se atreve: o mar todo secou, a água inteira desapareceu na porção de um instante. No lugar onde antes praiava o azul, ficou uma planície coberta de palmeiras. Cada uma se barrigava de frutos gordos, apetitosos, luzilhantes. Nem eram frutos, parecia eram cabaças de ouro, cada uma pesando mil riquezas. Os homens se lançaram nesse vale, correndo de catanas na mão, no antegoço daquela dádiva. Então se escutou uma voz que se multiabriu em ecos, parecia que cada palmeira se servia de infinitas bocas. Os homens ainda pararam, por brevidades. Aquela voz seria em sonho que figurava? Para mim não havia dúvida: era a voz de meu pai. Ele pedia que os homens ponderassem: aqueles eram frutos muito sagrados. Sua voz se ajoelhava clamando para que se poupassem as árvores: o destino do nosso mundo se sustentava em delicados fios. Bastava que um desses fios fosse cortado para que tudo entrasse em desordens e desgraças se sucedessem em desfile. O primeiro homem, então, perguntou à árvore: por que és tão desumana? Só respondeu o silêncio. Nem mais se escutou nenhuma voz. De novo, a multidão se derramou sobre as palmeiras. Mas quando o primeiro fruto foi cortado, do golpe espirrou a imensa água e, em cantaratas, o mar se encheu de novo, afundando tudo e todos. (TS, 2007, p. 20-21).

Estas são situações liminares em que a estabilidade e a sobrevivência de todo um povo correm risco. O equilíbrio ou desequilíbrio depende de “frágeis fios”, prestes a se romper, pois, como vimos, “bastava que um desses fios fosse cortado para que tudo entrasse em desordens e desgraças se sucedessem em desfile” (TS, 2007, p. 20). Ou seja, o homem “não-religioso”, como nos mostrou Eliade, não consegue perceber a delicadeza e a complexidade dos fenômenos que regem o mundo. Ao se distanciar do sagrado, torna-se incapaz de compreender os vínculos entre a natureza e os fenômenos sagrados, ou entre o homem e os mistérios da própria vida.

Veja-se que os homens são aconselhados a não retirar nenhum dos “frutos muito sagrados”. Tal qual Adão e Eva, eles desobedecem a uma “voz que se multiabriu em ecos” (clara referência a uma voz divina) e se lançam desabaladamente aos frutos proibidos. O desrespeito a essa interdição provoca a completa destruição daquele

²¹⁴BÍBLIA SAGRADA. Gênesis, p. 50.

mundo, já que “quando o primeiro fruto foi cortado, do golpe espirrou a imensa água e, em cantaratas, o mar se encheu de novo, afundando tudo e todos” (TS, 2007, p. 20-21).

A passagem também remete à mistura dos reinos, do ponto de vista grotesco, uma vez que as palmeiras se barrigavam em gordos frutos, ou seja, estavam grávidas e, além disso, possuíam infinitas bocas (metáforas para sua humanização).

Ressalte-se que, devido à extensão e à complexidade da obra de Mircea Eliade, selecionei alguns entre vários aspectos presentes no conjunto de sua teoria, especialmente aqueles que poderão elucidar o modo como o sagrado se manifesta nas histórias de Mía Couto. Para tanto, não posso deixar de mencionar a relevância que as imagens, os símbolos e os mitos têm para o historiador das religiões.

4.2 Perenidade das imagens, símbolos e mitos

O homem é um ser essencialmente simbólico. Desde os primórdios, lança mão de uma extraordinária capacidade de dar sentido à vida a partir da criação e da adoção de símbolos e sinais que comunicam sua condição, seu modo de ser e de estar no mundo. Etimologicamente²¹⁵, “símbolo” vem do latim *symbolum* (‘sinal, marca, insígnia’), que procede do grego *súmbolun* (‘sinal de reconhecimento’). Originalmente o termo aludia a um objeto partido em dois, em que dois hospedeiros conservavam cada um uma metade, transmitida a seus filhos; essas duas partes serviam para fazer reconhecer os portadores e para comprovar as relações da hospitalidade contraída anteriormente.

Daí é possível inferir que, mais do que conter beleza, o étimo traz um importante lembrete: com o ato de criar e usar um símbolo, o ser humano conserva parte desse elemento dentro de si ao mesmo tempo em que insere parte sua na realidade a que tal elemento remete.

Evidentemente, essa característica não pode ser ignorada no que diz respeito ao vínculo do homem com suas divindades e outras forças míticas. Seja na mais “arcaica” cultura, seja na mais “complexa”, e ainda que desconhecidos em sua profundidade e riqueza, os símbolos, imagens e mitos fazem parte do repertório da vida em sociedade e, como não poderia deixar de ser, das manifestações religiosas e sagradas das quais o ser humano participa. Além disso, ocupam uma fração preciosa e

²¹⁵HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002.

considerável do nosso inconsciente coletivo, revelando atitudes, crenças e comportamentos distintos diante das variáveis forças e formas da natureza.

A propósito da função unificadora do símbolo, afirma Louis-Vincent Thomas:

El símbolo es por lo tanto un lenguaje que solidariza a la persona humana, por una parte con el cosmos y, por la otra con la comunidad de que forma parte, al proclamar directamente a los ojos de cada miembro del grupo su ‘identidad colectiva profunda’. El símbolo introduce una circulación entre los planos diferentes de la realidad: tiende “a integrar el todo en un sistema”, “a reducir la multiplicidad a una situación única”, de manera de hacerla lo más transparente posible.²¹⁶

Conforme ressalta o autor, embora em outra instância possa excluir – já que introduz uma diferença entre o que pertence às esferas do profano ou do sagrado, entre os objetos que dizem respeito, por exemplo, a um clã (ou etnia) e os que são alheios a ele/ela–, o símbolo acaba estabelecendo conexões.

[...] Por esto el símbolo no está jamás aislado, y es posible hablar de cadenas, de enjambres o de constelaciones simbólicas. Y sin llegar a decir que la retórica de lo imaginario tiene una función esencial de eufemización, hay ciertamente que admitir que ella cumple un *papel pedagógico* eminente (sobre todo en una sociedad sin escritura donde tiene una función mnemónica indiscutible que cumplir, al evitar la acumulación excesiva en la memoria), y también un *papel terapéutico* eficaz (pues canaliza los impulsos, desvía las violencias, les confiere un sentido a los síntomas y facilita la curación). Y sobre todo porque transforma al mundo según el deseo del hombre.²¹⁷

Neste contexto, água, ar, fogo e terra²¹⁸ compõem um importante complexo simbólico que atravessou os tempos e se consolidou na vida e na memória de todos nós.

²¹⁶O símbolo é, portanto, uma linguagem que permite, por um lado, que a pessoa se solidarize com o Cosmos e, por outro, com a comunidade da qual faz parte, ao proclamar diretamente e perante os olhos de cada membro do grupo a sua “identidade coletiva profunda”. O símbolo introduz uma circulação entre diferentes planos da realidade e, com isso, tende ‘a integrar o todo em um sistema’, ‘a reduzir a multiplicidade a uma situação única’, de maneira a torná-la o mais transparente possível (THOMAS. *Antropología de la muerte*, p. 517, tradução minha).

²¹⁷[...] Por isso o símbolo não está jamais isolado, e é possível falar de cadeias, de enxames ou de constelações simbólicas. E sem chegar a dizer que a retórica do imaginário tem uma função essencial de eufemização, há certamente que se admitir que ela cumpre um *papel pedagógico* eminente (sobretudo em uma sociedade sem escrita onde há uma função mnemônica indiscutível a cumprir, ao evitar a acumulação excessiva na memória), e também um *papel terapéutico* eficaz (pois canaliza os impulsos, desvia as violências, confere um sentido aos sintomas e facilita a cura). E, sobretudo, porque transforma o mundo segundo o desejo do homem. (THOMAS. *Antropología de la muerte*, p. 518, tradução minha).

²¹⁸Não pretendo me aprofundar em cada um dos quatro elementos, mas tomar especialmente a água e a terra como substâncias que repercutem constantemente em *Terra Sonâmbula*.

Quem nunca associou à água o poder purificador e regenerador? Quem não pensou na terra como uma fértil mãe acolhedora? Quem jamais relacionou o fogo às mais avassaladoras paixões? Ou ainda não tomou o ar como o sopro vital? Obviamente essas são algumas de muitas possibilidades simbólicas relacionadas a essas substâncias.

Conforme explica Eliade em seu livro *Imagens e símbolos* aqui retomado, não importa o grau de degradação, de camuflagem ou de mutilação de um símbolo, de uma imagem ou mito; eles nunca poderão ser extirpados, pois “pertencem à substância da vida espiritual”.²¹⁹

O autor esclarece que, mesmo nos momentos mais terríveis da história do mundo moderno (por exemplo, durante a Segunda Guerra Mundial), a eliminação dos mitos e símbolos foi ilusória, pois “toda essa porção essencial e imprescritível do homem – que se chama *imaginação* – está imersa em pleno simbolismo e continua a viver dos mitos e das teologias arcaicas”.²²⁰

Antes de tudo, é necessário salientar que os símbolos oferecem a possibilidade de reconhecimento de outras realidades que ultrapassam o plano estritamente material, assim como sugere Eliade ao afirmar que eles acrescentam um novo valor a um objeto e/ou a uma ação, tornando-os abertos, uma vez que não prejudicam seus valores próprios e imediatos. Dessa forma, o simbolismo rompe a realidade imediata, sem, no entanto, desvalorizá-la ou diminuí-la. “[...] o universo não é fechado, nenhum objeto é isolado em sua própria existencialidade: tudo permanece junto, através de um sistema preciso de correspondências e assimilações”.²²¹

Como nos ensina ainda o historiador das religiões, é graças aos símbolos que “o Mundo se torna ‘transparente’, suscetível de ‘revelar’ a transcendência”.²²² Exatamente com o objetivo de tornar mais clara a significação dos elementos cósmicos na obra miacoutiana, é que tentarei, a partir das explicações do autor romeno, delinear algumas proposições simbólicas para tais elementos.

Começamos pela terra, substância que faz parte do título da obra escolhida como objeto desta dissertação e que possui uma significação bastante relevante. No livro *Tratado de história das religiões*, Eliade descreve seu caráter simbólico dizendo que ela é “dotada de multivalência religiosa”²²³, pois significa “tudo o que rodeia o

²¹⁹ELIADE. *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso, p. 7.

²²⁰*Ibidem*, p. 15.

²²¹ELIADE. *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso, p. 178.

²²²*Idem*. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões, p. 109.

²²³ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 194.

homem, todo o ‘lugar’ – com suas montanhas, suas águas e sua vegetação”, ou seja, enquanto um “meio cósmico envolvente”²²⁴. Portanto, a primeira valorização simbólica da terra confundia numa unidade todas as hierofanias que se realizavam nessa unidade; isto é, a terra ainda não possuía uma sacralidade distinta, mas era tomada em conjunto com os outros elementos.

No entanto, com o surgimento da agricultura, a terra passou a ser vista como um elemento propriamente telúrico, uma vez que começa a ser compreendida como algo que sustém e engloba e, desde o princípio, como “uma fonte inesgotável de *existências*, que se revelavam ao homem imediatamente”,²²⁵ como se verá adiante.

O teórico assinala que a comprovação de que a estrutura cósmica da hierofania da Terra precedeu a sua estrutura propriamente telúrica é a história da origem das crianças. Antes de serem conhecidas as causas fisiológicas da concepção, os homens acreditavam que a maternidade se devia à inserção direta das crianças no ventre feminino, sem que houvesse uma intervenção do pai, porque se pensava que o contato entre a mulher e um objeto ou animal do “meio cósmico envolvente”²²⁶ era responsável pela fecundação. Assim, o ser humano não se veria como criador, no sentido biológico, mas como adotante, pois apenas acolhia os filhos da terra.

O que importava nesta mentalidade arcaica era a pertença a um lugar, a um chão específico – no fim das contas a um espaço – já que havia um sentimento de solidariedade para com o microcosmo abrangente em substituição a uma ideia de elo biológico com os genitores humanos.

Por esse ponto de vista, as crianças poderiam ter origem no ventre da terra, provir de grutas e fendas, das rochas e pedras, bem como das nascentes, árvores e outros elementos do espaço cósmico, ou serem ainda resultado da incorporação das “almas dos antepassados”.

Em alguma medida essa colocação se concilia com aspectos do romance de Mia Couto. Nele, Farida é a filha do céu (havia nascido da morte de sua irmã gêmea e não teria sido apresentada à lua); já seu filho, Gaspar, seria apresentado à comunidade como albino (porque o ventre da mãe teria sido atravessado por um raio). Os antepassados, por sua vez, interferem ativamente na vida dos vivos (afundando barcos, propiciando chuvas e as boas colheitas, por exemplo). Ou seja, existe uma

²²⁴*Ibidem*, p. 197.

²²⁵ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 196.

²²⁶*Ibidem*, p. 197.

íntima relação entre a origem das crianças e as forças da natureza e do além – aqui, no que se refere à possível incorporação do espírito ou mesmo dos poderes de algum antepassado.

Ainda segundo Eliade, uma das primeiras teofanias²²⁷ da terra enquanto camada telúrica e profundidade ctônica é a sua capacidade inesgotável de dar frutos. A terra teria sido considerada primeiramente como Mãe, “*Tellus Mater*”, antes mesmo de ser tomada como divindade da fertilidade, Deusa-Mãe. Entenda-se que somente com a introdução dos cultos agrícolas é que a terra passou a ser vista como a figura da “Grande Deusa da vegetação e da colheita”²²⁸, imagem essa que apagaria os traços simbólicos da Terra-Mãe.

Entre os principais rituais praticados pelos povos da Antiguidade (que ainda persistem em alguns lugares mesmo nos tempos modernos²²⁹) que podem ser associados à ideia da terra enquanto mãe, estão a deposição da criança recém-nascida sobre o solo como meio de abençoar, a inumação das crianças (em contraste com a incineração dos adultos) e também a colocação, no chão, dos doentes e dos agonizantes como medida curativa.

Seja pelo sentido de “votar a criança à Terra, a *Tellus Mater*, que é a sua verdadeira mãe”, ou estabelecer “o contato com a força mágica do solo”, seja segundo “interpretações diferentes de uma mesma concepção primordial”²³⁰, temos a terra como fonte de força, de “alma”, e de fecundidade.

Partindo do sentido de ascendência telúrica, a terra assumiu ainda uma simbologia de elemento protetor das crianças. Daí a expressão berço ctônico: “os bebês são adormecidos ou repousam nas covas, em contato direto com a terra ou com a camada de cinzas, de palhas e de folhas que a mãe preparou no fundo da cova”.²³¹

Práticas como essas eram comuns e revelavam a importância que a terra havia adquirido na concepção de vida dos antigos. Estes ritos primordiais ligam-se à simbologia da terra como uma matriz incansável, capaz de acolher, fecundar e regenerar as forças dos viventes.

²²⁷Em sua acepção dicionarizada, tem-se teofania como ‘aparência ou revelação da divindade; manifestação de Deus’ (HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002).

²²⁸ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 199.

²²⁹Segundo Eliade, práticas como estas ainda seriam comuns entre escandinavos, alemães e japoneses. Deve-se considerar que o autor lançou sua obra em 1949, ano da publicação em francês. Cf. ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 200.

²³⁰ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 200.

²³¹*Ibidem*, p. 201.

É necessário assinalar ainda a “solidariedade cosmobiológica”²³², que se estabelece entre a terra e os demais seres, e a ligação entre a terra e a mulher pela via da fertilidade. No primeiro caso, temos um “laço mágico de simpatia” entre a “Terra e as formas orgânicas por ela geradas”. Eliade explica que este conjunto é composto por “fios invisíveis que ligam a vegetação, o reino animal e os homens de uma determinada região ao solo que os produziu, no qual vivem e do qual se alimentam”²³³, de maneira que haja uma solidariedade entre o telúrico, de um lado, e o vegetal, o animal e o humano, do outro.²³⁴

Já no segundo caso, existe uma solidariedade reconhecida entre a fecundidade da gleba e a da mulher, que se constitui como um dos traços mais marcantes das sociedades agrícolas. Tal qual o corpo feminino, o “corpo” da terra é fecundo e produz frutos e vida de maneira profícua.²³⁵ Para Eliade, existe uma identidade entre a mulher e a terra arável, entre o falo e a charrua, entre o trabalho agrícola e o ato gerador. A partir dessas observações, é possível compor uma espécie de síntese mítico-ritual do poder da terra enquanto substância simbólica.

Assim como para Eliade, na explicação de Gheerbrant e Chevalier a terra associa-se basicamente às noções de fecundidade, regeneração, maternidade, princípio passivo (em contraposição ao princípio ativo do céu), matriz que concebe mananciais, minerais e metais. A exemplo do que ocorre com o simbolismo aquático, o terrestre também apresenta sentidos díspares. Segundo uma crença asteca, por exemplo, a terra apresenta-se como aquela que “precisa de mortos para alimentar a si mesma”²³⁶, ou seja, ela também aguarda o falecimento de seus filhos abençoados, necessita de todas essas mortes para continuar fértil.

Outro elemento imprescindível para este estudo é a água. Associada ao poder de regeneração, de renovação do mundo, a água é marcante no simbolismo de todos os povos, de todos os tempos. De maneira geral, a água e seu simbolismo são

²³²ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 206

²³³ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 206.

²³⁴Não se pode desconsiderar que essa perspectiva faz alusão ao sagrado enquanto espaço de imbricação entre o humano, o animal e o vegetal, assim como acontece na caracterização do grotesco. Também é interessante assinalar que *Terra Sonâmbula* evidencia essa íntima ligação no trecho que fala sobre o transbordamento do mar depois da morte de Taímo. No texto, uma voz profética anuncia o risco de se cortar os “luzilhantes” frutos sagrados, pois “o destino do nosso mundo se sustentava em delicados fios. Bastava que um desses fios fosse cortado para que tudo entrasse em desordens e desgraças se sucedessem em desfile” (TS, 2007, p. 20).

²³⁵Essa relação, aliás, foi abordada no capítulo sobre o grotesco, particularmente no trecho que descreve a mãe de Kindzu e suas gravidezes.

²³⁶CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 879.

vistos por Eliade como a “totalidade das virtualidades”, as “*fons et origo*”, a “matriz de todas as possibilidades de existência”.²³⁷ Não surpreende, pois, que do senso comum brote a expressão “água é vida”. Para o historiador das religiões, a água apresenta-se como um “princípio do indiferenciado e do virtual”, sendo “fundamento de toda a manifestação cósmica, receptáculo de todos os germes”.²³⁸ As águas são sempre germinativas e guardam, em sua unidade não-fragmentada, as potencialidades de todas as formas. Na cosmogonia, no mito, na iconografia e no ritual, as águas desempenham a mesma função: “precedem qualquer forma e suportam qualquer criação”.²³⁹

Alain Gheerbrant e Jean Chevalier também registram inúmeros significados relacionados a esse elemento primordial. A água associa-se a três temas dominantes, que se encontrariam nas mais antigas tradições e possibilitariam as mais distintas combinações imaginárias: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência.

Para eles, por sua massa indiferenciada, as águas representariam a “infinidade dos possíveis”, uma vez que encerram todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, e, ainda, todos os riscos de reabsorção.

Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência.²⁴⁰

Tomando o simbolismo da água entre vários povos, Gheerbrant e Chevalier realçam algumas dimensões e alguns matizes que guardam um fundo quase idêntico nas diferentes culturas. Tem-se a água como forma substancial da manifestação, origem e veículo de toda a vida, elemento de regeneração corporal e espiritual, símbolo universal da fertilidade, da pureza, da sabedoria, da graça e emblema da suprema virtude. A água também aparece como hierofania (ao manifestar o transcendente), com sentido de eternidade, matéria-prima, substância primordial, sopro vital, matéria relacionada ao poder cósmico, medicamento e poção da imortalidade, centro de paz e de luz,

²³⁷ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 153.

²³⁸ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 153.

²³⁹ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 153.

²⁴⁰CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 15.

instrumento de purificação ritual, sinal de bênção, além de muitas outras significações.²⁴¹ Em contraste a essas e outras acepções positivas, a água também pode ser classificada como fonte de morte e de destruição. Ela, por exemplo, pode arrasar as plantações, transbordar dos rios, constituir-se um veículo de contaminação.

É possível dizer que entre os quatro princípios haja pontos de aproximação no que diz respeito aos simbolismos adotados por cada cultura. Note-se que existe uma intercessão entre os simbolismos da água e da terra: ambos os elementos associam-se às fontes de criação e de restauração.

Também o fogo é tomado em suas significações simbólicas positivas e negativas. Por isso pode ser compreendido como símbolo das paixões (especialmente amor e cólera); da purificação, do conhecimento penetrante, da iluminação; veículo ou mensageiro entre o mundo dos vivos e dos mortos, e, ao mesmo tempo, como aquilo que obscurece e sufoca (por causa de sua fumaça); queima, devora e destrói.

Em sânscrito, “puro” e “fogo” são conceitos designados pela mesma palavra. Curiosamente, na qualidade de elemento queimante e que consome, o fogo é símbolo de purificação e regenerescência, esclarecendo o que os autores chamam de “simbologia positiva da destruição”.

Por último, o ar é definido como insígnia do mundo sutil, intermediário entre o céu e a terra (sendo uma via de comunicação entre os dois); é associado ao sopro vital e ao vento, princípio da composição e da frutificação, meio próprio da luz, do alçar voo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias.²⁴²

Gaston Bachelard, por sua vez, concebe o simbolismo das quatro substâncias pelo prisma da “imaginação da matéria”²⁴³ e do que ele denomina “imaginação poética”. Para ele, as imagens literárias seriam um rico fluxo do nosso inconsciente coletivo, sugerindo, por sua força inovadora, uma condensação do psiquismo, tornando-se um “produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade”.²⁴⁴

Segundo esse autor, a comunicabilidade de uma imagem singular representa um fato de grande significação ontológica; daí a crença de que no reino da imaginação é

²⁴¹CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 15-22.

²⁴²*Ibidem*, p. 68-69.

²⁴³Na teoria bachelardiana, a imaginação da matéria corresponde à “imaginação dos quatro elementos materiais que a filosofia e as ciências antigas, seguidas pela alquimia, colocaram na base de todas as coisas”. In: BACHELARD. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, p. 1.

²⁴⁴BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 2.

possível estabelecer uma “lei dos quatro elementos”, que classifica as diversas imaginações materiais conforme sejam associadas ao fogo, ao ar, à água ou à terra.

Ao estudar os elementos básicos da matéria, ou os “quatro princípios das cosmogonias intuitivas”,²⁴⁵ Bachelard perfaz um caminho que valoriza a literatura, e especialmente a poesia, pelo viés da filosofia estética e da psicanálise de Jung. Como referência para suas reflexões, o filósofo toma autores canônicos como Baudelaire, Hugo, Bergson, Proust, Mallarmé, Dumas, Rimbaud, Milosz, Michelet, Poe, Virginia Woolf, Rilke, Wordsworth, George Sand, entre outros.

A imaginação poética bachelardiana tem íntima identificação com os sonhos e com os devaneios, responsáveis estes por despertar os homens para a matéria da beleza. Ao “materializar o imaginário”, o autor possibilita uma complexa leitura simbólica das substâncias fundamentais da natureza.

Segundo explica, cada poeta guarda um “temperamento onírico fundamental”²⁴⁶ que associa os quatro elementos materiais (fogo, terra, água e ar) aos quatro temperamentos orgânicos (respectivamente bilioso, melancólico, pituitoso e sanguíneo), e isto transparece nas obras dos autores referidos ou, mais especificamente, nas imagens que eles criam.

Assim temos, na teoria de Bachelard rapidamente exposta, a água como princípio da transitoriedade ou ainda como substância primordial que simboliza as forças humanas mais simples e escondidas, sendo considerada pelo estudioso como mais feminina que a terra e o fogo, conforme ilustra o seguinte trecho:

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser de vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito.²⁴⁷

Já a terra, o outro elemento que mais interessa a esta dissertação, é tomada pelo filósofo francês como o princípio da materialidade das formas, da vontade humana sobre as diversas substâncias palpáveis (metal, madeira, gomas, pedra) que ele designa

²⁴⁵*Ibidem*. *A poética do espaço*, p. 3.

²⁴⁶BACHELARD. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 5.

²⁴⁷BACHELARD. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 7.

como “belos sólidos”.²⁴⁸ Ou ainda relacionada à “intimidade da matéria”²⁴⁹, em que se destacam refúgios como a casa, o ventre e a gruta. Nesta proposta diferenciada de conceber os elementos, Bachelard amplia a significação dessas substâncias e possibilita, segundo Eliade, análises “ricas e argutas”, que promovem um prolongamento dos símbolos sagrados e das mitologias arcaicas.²⁵⁰

Retomando, pois, a relação entre o homem e os símbolos, pode-se concluir que a mais singela imagem guarda, substancialmente, um vínculo de ascendência e descendência com outras inúmeras imagens e símbolos que perduram no inconsciente coletivo e que são apreendidos de modo imediato por todos aqueles que estão propensos a pensar na realidade comum como algo propício à manifestação do sagrado.

4.3 O simbolismo em Mia Couto

Ao religar o homem e a natureza por meio das forças sobrenaturais, Mia Couto cria as condições ideais para que o sagrado se manifeste em suas obras. O autor faz com que os sentidos “gastos” da narrativa oral e da palavra escrita se transfigurem em arte da palavra viva. Pode-se dizer que a literatura miacoutiana apresenta-se como uma espécie de “cosmogonia” literária, como a criação de outra realidade em que distintas narrativas são ritualizadas/reatualizadas a partir das vozes e atitudes dos personagens.

Desta forma Mia Couto tenta recuperar o sentido profundo do homem ao colocá-lo em contato íntimo com as forças da natureza, sem negar, porém, o contraditório atravessamento da modernidade. Estratégias de uma escrita dinâmica que, a despeito de valorizar as crenças do passado, não se “engessa” nelas e constantemente as traz criticamente para as cenas de seus livros.

O sagrado em Mia Couto irrompe do profano tal qual nos mostrou Eliade: trazendo as fulgurações do diferente em meio ao corriqueiro da vida. Suas estórias incorporam crenças, ritos, costumes, valores tradicionais, e reacendem a chama que ilumina os dias e as noites, num sofisticado jogo entre os limites da “verdade” e da “mentira”.²⁵¹

²⁴⁸*Ibidem*. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças, p. 1.

²⁴⁹BACHELARD. *A terra e os devaneios do repouso*. ensaio sobre a imaginação da intimidade, p. 2.

²⁵⁰ELIADE. *Mito e realidade*, p. 15.

²⁵¹A respeito da proposta de realização desse livro, Mia Couto explica em sua abertura: “Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva,

Toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é fumo, leve de mais (*sic*) para se prender na vigente realidade. Toda verdade aspira ser estória. Os fatos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo. Se verá neste caso que só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória (EA, 1994, p. 47).

Na volatilidade desse fumo, a palavra também se torna alma a revelar a essência de um mundo que não pretende se estagnar nos perímetros. Nem mesmo os personagens assumem atitudes estanques. Seres deslizantes, mulheres, feiticeiros, aleijados, anões e loucos rompem com o paradigma da beleza, da perfeição e do esperável e se entregam ao exercício de suspender os sentidos consolidados e vivenciar outros modos de expressão das forças místicas e ocultas da natureza.

Contra a truculência da guerra, um dos temas principais de seus livros, Mia Couto cria espaços alternativos; afinal, o moçambicano *comum*, anônimo, só tem como arma seu sonho e sua esperança. Veja-se que o conto “O cachimbo de Felizbento”, do livro citado acima, mostra a resistência de um velho que, para não ser arrancado à força de sua terra, acaba desaparecendo em uma cova aberta no quintal, juntamente com seus mais férteis sonhos de paz. Assim vai revelando os dilemas entre o mundo tranquilo do antigamente e o conflituoso mundo atual. Como ilustra o trecho a seguir:

Aquele chão ainda estava a começar, recém-nascente. As sementes ali se davam bem, o verde se espalhando em sumarentas paisagens. A vida se atrelava no tempo, as árvores escalando alturas. Um dia, porém, ali desembarcou a guerra, capaz de todas as variedades de morte. Em diante, tudo mudou e a vida se tornou demasiado mortal (EA, 1996, p. 47).

Para encetar a “costura” de suas estórias, recorre à terra, à água, ao céu, aos pássaros e às árvores como alguns dos principais símbolos, fontes primordiais da ligação do homem com as raízes africanas, na poética sustentação de um mundo abalado pelos “fazedores de guerra” e “construtores da miséria”, como ele mesmo explica:

A terra, a árvore, o céu: é na margem desses mundos que tento a ilusão de uma costura. É uma escrita que aspira ganhar sotaques do chão, fazer-se seiva vegetal e, de quando em quando, sonhar o voo da asa rubra. É uma resposta pouca perante os fazedores de guerra e construtores da miséria. Mas é aquela que sei e posso, aquela em que

água abensonhada. Desse território onde todo o homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta.” In: COUTO. *Estórias abensonhadas*, p. 7.

apostei a minha vida e o meu tempo de viver (UVF, 2005, p. 224-225).²⁵²

Também eu tento uma cosedura ao tomar o elemento *terra* nas obras de Mia Couto em dois momentos aparentemente antagônicos. Neles, a substância aparece como fonte de vida (por exemplo, para que a mãe de Kindzu, em *Terra sonâmbula*, consiga levar adiante suas gestações, ela necessita literalmente comer a terra, incorporá-la ao seu próprio organismo) ou como resistente leito de morte (na ilha de Luar-do-Chão, do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o solo permaneceu “fechado” até que houvesse condições propícias para o funeral do Avô Mariano).

Veja-se, pois, que, desde o nascimento até a morte, os personagens estabelecem um vínculo estreito, ainda que tenso, com as forças telúricas. A energia da terra advém de significações sempre profundas, já que manifesta, como vimos, o centro de existência, de fecundação e de maternidade, além de constituir o último refúgio para o corpo. Não se pode desconsiderar a interlocução que este percurso simbólico, encenado na obra miacoutiana, estabelece com a frase do *Gênesis*: “Comerás o teu pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó, e em pó te hás de tornar”²⁵³ (grifo meu).

Neste sentido, o sagrado assume um lugar de reverência, de chão que não deve ser maculado por pegadas descuidadas, sob o risco de decorrerem prejuízos para todos. Não é sem razão que aprender a pisar a terra é o principal ensinamento de Temporina, a jovem-velha, de *O último voo do flamingo*.

Ainda no que se relaciona ao poder da terra, o feiticeiro Andorinho, no mesmo romance, adverte: “A terra tem seus caminhos secretos [...] O senhor lê o livro, eu leio o chão” (UVF, 2005, p. 155). Ou seja, a compreensão do mundo africano exige uma “leitura” muito mais profunda da vida, numa lógica que, no livro, estranha a racionalidade proposta pelo investigador italiano Massimo Risi. Assim também faz Constança, mãe de Mwadia Malunga, no romance *O outro pé da Sereia*. Enquanto a filha transcreve o conteúdo de antigos papéis coloniais encontrados no sótão da casa, a mãe lê nas páginas da terra. “– Escreva na terra, filha. A terra é a página onde Deus lê” (OPS, 2006, p. 175).

²⁵²Palavras proferidas por Mia Couto na entrega do Prêmio Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian, em 12 de junho de 2001.

²⁵³BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis*, p. 51.

A árvore também é, por excelência²⁵⁴, um centro de manifestação do sagrado. Nos livros de Mia Couto, ela assume papel essencial no desenvolvimento ou desenlace das histórias. Em *A varanda do frangipani*, a árvore (florescida já no próprio título) é um eixo de ligação entre o mundo dos vivos e o dos mortos, varanda que abre vastos caminhos de miragens e de sonhos. Com suas flores perfumadas, o frangipani representa “o lugar de milagre”, e sua transubstanciação de cinza para árvore “natalícia” demonstra o infindável poder regenerador do sagrado. “[...] Então, descí do meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétala. Remexi a réstia do tronco e a seiva refluíu, como sêmen da terra. A cada gesto meu o frangipani renascia [...]” (VP, 2007, p. 143).

A mesma função sagrada tem a “grande sombra do canhoeiro”²⁵⁵, em *Terra sonâmbula*. Este é o “centro da aldeia”, onde os mais velhos se sentam, “de manhã até de noite” para proferir “suas antigas sabedorias” (TS, 2007, p. 29-30). É a partir desse eixo organizador que Kindzu passa a empreender sua jornada por um “lugar sossegadinho”.

No mesmo romance, a árvore também pode ser tomada como local da maldição (onde a ave mampfana haveria de se mostrar para Kindzu por ele ter desobedecido as ordens do pai) ou ainda como o ponto de derradeiro encontro com a morte: em outra passagem do livro, o tronco do embondeiro é aquele que sustenta a dianteira amassada do ônibus que se desgovernou. Também são os embondeiros²⁵⁶ que, melancolicamente, “contemplam o mundo a desflorir” (TS, 2007, p. 9). Ou seja, na

²⁵⁴Retomando as considerações de Mircea Eliade sobre a ruptura de níveis, tem-se que a árvore pode ser considerada um *Axis mundi* ou coluna universal, um dos símbolos que estabelece a sustentação e a conexão entre os “três níveis cósmicos” – Terra, Céu, regiões inferiores. “Essa coluna cósmica só pode situar-se no próprio centro do Universo, pois a totalidade do mundo habitável espalha-se à volta dela” (ELIADE. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões, p. 38).

²⁵⁵Segundo explica Mia Couto no Glossário de *O último voo do flamingo*, é a ‘árvore da fruta *nkanhu* onde se extrai a bebida usada em cerimônias tradicionais do sul de Moçambique. Nome científico: *Sclerocarya birrea*’ (UVF, 2005, p. 221).

²⁵⁶No livro *Ao sul da África: na África do Sul, os ndebeles. No Zimbábue, os xonas. Em Botsuana, os bosquímanos*, Laurence Quentin e Catherine Reisser descrevem a importância do baobá ou embondeiro (*Adansonia digitata*) para os bosquímanos, caçadores e coletores de frutos, habitantes de Botsuana, no sul da África. Segundo eles, essa árvore chega a viver milhares de anos e representa uma verdadeira fonte de riquezas (pela madeira, cortiça, frutos, folhas, sementes e óleo, utilizados de diversos modos) para esses povos e também para os animais que se abrigam em seu tronco depois de seco. Os bosquímanos assim explicam a estranha forma do baobá: “[...] dizem que Deus, que tinha dado a todos os animais uma semente para ser plantada, serviu a hiena em último lugar. Furiosa, ela plantou a sua de cabeça para baixo. Era a semente do baobá. A árvore cresceu, mas com um tronco grosso e galhos que parecem raízes!” (QUENTIN; REISSER, p. 108). Curiosamente, a etimologia da palavra “embondeiro” é uma derivação de “-bonda” (matar). “Em alusão à preferência dos feiticeiros por essa árvore em seus trabalhos macabros”, cf. HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*, 2002.

paisagem calcinada, apenas essa venerável árvore continua a carregar o peso dos anos e da destruição.

Os pássaros, por sua vez, são símbolo de “secretas viagens”, como diz o autor. Deste modo, aves reais, como flamingos e garças, ou fabulosas, como o mamfana, o pássaro-martelo²⁵⁷ e a “ave pressageira”, estabelecem uma ponte entre o profano e o sagrado, transitando de um nível a outro. As aves também encenam o ideal de liberdade. Em seus livros, os pássaros apontam para profundas metamorfoses (como a do boi que se transforma em apaixonada garça em *Terra sonâmbula* ou no caso do flamingo de papel que prenuncia o surgimento de novas aves em verdadeiras cores e penas, em *O último voo do flamingo*).

Esses e outros seres, e substâncias, atestam que a cosmogonia literária de Mia Couto faz-se de elementos que trazem uma simbologia complexa, expressando as valências da natureza em sua eterna ligação/ruptura com as ações humanas.

4.4 O simbólico e o ritual em *Terra sonâmbula*

Antes de me deter em algumas cenas que remetem a ritos e cerimônias sagradas ficcionalizadas por Mia Couto, busco esclarecer a simbologia de alguns elementos que servem como parâmetro para as criações do autor. Não é preciso dizer que o simbolismo da terra aparece como um dos focos principais no romance, a começar pelo título escolhido pelo autor: *Terra sonâmbula*, terra que sonha enquanto caminha ou anda sonhando.

A terra surge como estimuladora de utopias e é elemento matricial no desenrolar da narrativa. É a terra que, no início do livro, se descortina à curiosidade do leitor enquanto estrada morta, mestiçada de tristezas, e é também ela quem receberá, como mãe amorosa, as folhas dos cadernos de Kindzu no último passo de sua viagem. Enfim, essa terra aparece, por excelência, como o espaço da errância, da procura, da devastação, do transe e da utopia, conforme reiterado algumas vezes.

Em outras passagens do romance, a relação dos personagens com a terra recupera a noção de maternidade. Nela acontecem grandes transformações, nela a vida se regenera, nela a morte se instaura, como bem anuncia o primeiro parágrafo:

²⁵⁷O narrador de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* assim se refere a essa ave: “[...] A lenda diz que o pássaro retira ossos das sepulturas, que voa carregado de panos, unhas e dentes. E até uma tibia lhe serve de traveseiro” (RCT, 2006, p. 251).

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte (TS, 2007, p. 9).

A aridez do solo se confunde com os sentimentos ressequidos dos personagens (também eles frutos secos) a suportarem o peso de uma realidade hostil e inóspita. Tuahir, por exemplo, possui a incapacidade de mostrar afeto pelo jovem Muidinga. A leitura dos cadernos de Kindzu acaba sendo catalisadora da geração, e consequente manifestação, de um carinho tardio, já que somente no fim do périplo ambos conseguem “teatralizar” (ainda que de modo precário) uma relação afetiva entre pai e filho.

Muidinga, então, se deita ajeitando a cabeça no colo do velho. Seus olhos se perdem no horizonte. O miúdo não esperava que Tuahir aceitasse aquele jogo [...] Muidinga se embala, entorpecido. À medida que aquele fingimento avança ele já não sabe se o que ali se está passando não está ser tirado do livro, como folha rasgada da própria realidade (TS, 2007, p. 154-155).

Ou seja, é preciso vivenciar todo um período de aprendizagem, de iniciação – a partir da redescoberta da escrita e da leitura (com modos de contação) – para que os dois, jovem e velho, se deem conta do quanto cada um é ou foi fundamental para o outro. “[...] À medida que a jangada avança no mangal o miúdo vai medindo o quanto afeto guarda por aquele homem. No fundo, o velho foi toda a sua família, toda a sua humanidade [...]” (TS, 2007, p. 178).

Ao longo das páginas os dois vão abrindo espaços para a fantasia e se entregam, eles também, aos jogos da imaginação. Neste sentido, Muidinga é como o broto jovem a trazer vida para aquela terra árida de sonhos e, em última instância, estéril, metáfora da condição do próprio velho Tuahir. O miúdo, assim, instiga a curiosidade do idoso que, num primeiro momento, pensa apenas no imediatismo de sua própria sobrevivência. “– *Quero saber é das comidas*”, avisa (TS, 2007, p. 12). À proporção que os cadernos vão sendo decifrados pela voz de Muidinga, Tuahir admite a magia das histórias: – [...] *Então vamos para dentro desses cadernos. Lá podemos cantar, divertir* (TS, 2007, p. 126).

Elo entre o mundo dos vivos e o dos mortos, Taímo, por sua vez, conecta-se às poderosas e profundas forças telúricas, tanto pelo fato de dormir diretamente no solo (há um contato direto com a natureza mais selvagem) quanto por sempre acordar coberto por formigas, que obtinham em seu corpo a “seiva” que preenchia aquele “corpo dorminhoso”

[...] Não lhe deitávamos dentro da casa: ele sempre recusara cama feita. *Seu conceito era que a morte nos apanha deitados sobre a moleza de uma esteira.* Leito dele era o puro chão, lugar onde a chuva também gosta de deitar. Nós simplesmente lhe encostávamos na parede da casa. Ali ficava até de manhã. Lhe encontrávamos coberto de formigas. Parece que os insetos gostavam do suor docicado do velho Taímo. Ele nem sentia o corrupio do formigueiro em sua pele. [...] Meu pai sofria de sonhos, saía pela noite de olhos transabertos. Como dormia fora, nem dávamos conta (TS, 2007, p. 16, grifo meu).

Taímo seria o próprio solo para o “corrupio” dos sonhos divinatórios. Observe-se que o lugar/espço da utopia é o corpo (é, antes, a secreção, o “suor docicado” que ele verte), o que, com esta condição, de alguma forma sacraliza o espaço carnal, invertendo sinais como o do corpo sendo apenas local, por excelência, do profano.

Essa conexão entre o pai de Kindzu e as forças telúricas também se evidencia pelo seu amor ao surgimento da nova nação: “[...] Mas havia na voz do velho uma emoção tão funda, parecia estar ali a consumação de todos seus sonhos” (TS, 2007, p. 16). Tanto é assim que escolhe o nome de “Vinticinco de Junho” para o seu filho caçula, pois esta é a data da independência de seu país. A criança é a ponte entre o pai de Kindzu e a promessa de um sonho a ser corporificado.

Percebendo, como Kindzu, seus sonhos se despedaçarem como um “pote lançado no chão” (TS, 2007, p. 17), o velho Taímo “enlouquece”. Não concebe a perda de um filho tão jovem quanto Junhito, nem tampouco aceita a ausência de verdadeiros laços com a terra moçambicana. Por isso, após falecer, reaparece num sonho de Kindzu e o ameaça por querer abandonar seu lugar de pertencimento: “– *Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te (sic) perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões...*” (TS, 2007, p. 29).

Em sua análise sobre *Terra sonâmbula*, Peron Rios afirma que a água representa o espaço do poético, “da voz autêntica contra as vozes anoitecidas”.²⁵⁸ No entanto, conforme frisa esse autor, é preciso estar atento aos fatos: em Moçambique, território real que inspira Mia Couto na elaboração do romance, a água deve ser tomada em sua ausência. Daí aparecer na narrativa como metáfora para o sonho, ao representar o “argumento da escassez e do possível”.²⁵⁹

Nas águas míticas de Mia Couto, mergulhamos para ressurgir vivificados: é nas águas que Kindzu encontra e se despede do primeiro amor (Farida), é nas águas que seu pai é sepultado e é ainda nas águas que Tuahir descansa até que a maré suba e carregue seu “concho” para a viagem final.

Para além das águas dos pântanos, com sua “imensidão [de] lodos, lamas e argilas fedorosas”, repletas de mosquitos grandes, negros e zunzumbentes que “[e]ntram no sangue e ficam chiando lá dentro” (*TS*, 2007, p. 174-175), as águas do oceano são fluidas, propícias à imaginação. “[...] Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil histórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo” (*TS*, 2007, p. 196).

Especialmente para Muidinga o mar configura-se como o legítimo espaço da utopia, metáfora da própria sensação de liberdade: “[...] Mas era como se o mar, com seus infinitos, lhe desse um alívio de sair daquele mundo” (*TS*, 2007, p. 174). Por isso, chegar à beira-mar significa assumir uma longa jornada de desafios e perigos, mas também a possibilidade de (re)nascer para outro tipo de existência.

Tomado como “símbolo da dinâmica da vida”²⁶⁰, em *Terra sonâmbula* o mar confirma seu sentido transitório, ambivalente: espaço da vida e também da morte. Veja-se que, em Matimati, as movimentadas águas marinhas são traiçoeiras. Engolem as pequenas embarcações com a ajuda dos tambores que exigem mais “xicalamidades”. Como atesta esta passagem: “Era esta a razão por que se escutavam tambores consecutivos, rezas obscurantistas em todas as praias, clamando aos antepassados para outros navios se afundarem, suas cargas se espalharem e desaguarem nas mãos dos famintos [...]” (*TS*, 2007, p. 57).

²⁵⁸Observe-se que o autor brinca com o título de um dos livros de contos de Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, ao se referir à força da água como elemento poético no romance. In: RIOS. *A viagem infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, p. 98.

²⁵⁹RIOS. *A viagem infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, p. 98.

²⁶⁰CHEVALIER;GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 592.

Mas o mar também carrega os anseios dos viajantes (Kindzu e Farida). Ele é a ilusão do retorno à terra natal (para Assma); assim como arrasta os seres agonizantes como a imensa baleia (metáfora da nação) que, antes de morrer, tem os ossos limpos pela ganância dos homens. “[...] A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si” (TS, 2007, p. 23). Ou afoga os homens que desobedecem à interdição de se arrancar os frutos muito sagrados.

O mar é tomado ainda como o lugar da indeterminação das fronteiras e, devido a isso, como emblema da possível união dos povos. Lembremo-nos de que, na visão sonhadora de Surendra Valá, não existiam raças distintas, apenas a humanidade na “igual raça” dos “índicos”

E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, novos antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão por que demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras (TS, 2007, p. 25).

Por sua vez, as águas doces e correntes simbolizam a possibilidade de realização, de concretização de sonhos, mas também de desenlace mortal. Nhamataca, “o fazedor de rios”, é aquele que se propõe a criar um rio com as próprias mãos, mesmo que elas estejam “deitando e renovando mil vezes as sangradas e calejadas peles” (TS, 2007, p. 86) e a despeito da descrença e do abandono de todos.

[...] Sim, por aquele leito fundo haveria de cursar um rio, fluviando até ao infinito mar. As águas haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras. Por ali viajariam esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas (TS, 2007, p. 85-86).

Como “filho das águas”, Nhamataca é o personagem que efetiva, e miticamente estabelece, a ponte entre duas margens (território ocupado por sua mãe e seu pai antes de se unirem para viver numa jangada). A sua empreendedora atitude revela a necessidade de síntese, de “costura [d]os destinos dos viventes” (TS, 2007, p. 87). O fazedor de rios desvela a beleza que se esconde por detrás de ações aparentemente inglórias. Não importa se o seu rio foi de pouca duração; o que vale é a sua entrega de corpo e alma ao leito daquelas águas sagradas.

O rio flume emerge de suas carnes, é literalmente seu descendente e significa uma promessa a ser cumprida: “[...] Agora, ao gerar um rio, Nhamataca paga uma dívida para com um tempo mais antigo que o passado. Talvez que um novo curso, nascido a golpes de sua vontade, traga de volta o sonho àquela terra mal amada” (TS, 2007, p. 87).

Observe-se que a passagem propõe, assim como outras assinaladas no romance, uma ruptura dos níveis, através da manifestação do sagrado em seu estado mais pungente: o da cosmogonia a partir das forças da natureza. Uma tempestade “com rebentações jamais vistas” provoca o efetivo nascimento do rio e a dramática morte do homem. “[...] E Nhamataca desaparece, misturado nas súplicas dos outros, o trovejar dos céus e o gorgolejar do rio, seu descendente” (TS, 2007, p. 88-89).

A persistência deste personagem, contrariando inclusive a vontade dos deuses, parece se aproximar do que é dito por Bachelard a respeito do simbolismo da água: “O ser votado à água é um ser de vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente”.²⁶¹ Também as margens do rio Mãe-água “se esboroam, fareladas”, e o corpo do homem termina arrastado por uma “corrente redemoníaca” que cresce em fúrias desordenadas. Nesse deslizar da vida para a morte, o fazedor de rios deixa uma profunda lição para Tuahir e Muidinga: a de que é permitido aos homens criar mundos que ultrapassam a chã realidade, enxuta e sedenta de sonhos.

Prosseguindo com a análise simbólica dos elementos primordiais, em *Terra sonâmbula* o fogo pode ser tomado como signo da destruição, da consciência ou iluminação, e das paixões descontroladas. Sua primeira e mais marcante significação se expressa ainda no início do livro, quando Muidinga e Tuahir se deparam com um ônibus incendiado, repleto de cadáveres queimados. O velho aconselha ao jovem a não sentir nojo, já que “[...] são mortos limpos pelas chamas” (TS, 2007, p. 11).

Esta fala de Tuahir se avizinha da significação do fogo enquanto um elemento que purifica “*pela compreensão, até a mais espiritual de suas formas, pela luz e pela verdade*”.²⁶² (Grifo dos autores)

Evidencie-se o fato de que apesar de o mais velho considerar os mortos limpos, o mais jovem continua acreditando que a purificação do local somente será possível com inúmeros ritos sagrados, já que todo o recinto está maculado pelo corte abrupto da vida. “Muidinga vai avançando, pisando com mil cautelas. Aquele recinto

²⁶¹BACHELARD. *A água e os sonhos*, p. 7.

²⁶²CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 443.

está contaminado pela morte. Seriam precisas mil cerimônias para purificar o autocarro” (TS, 2007, p. 11).

Muito mais que um medo infantil, Muidinga demonstra ter a consciência (a iluminação) de que o fogo, neste caso, foi algoz, trouxe dor e sofrimento. Ele assim se justifica: “– *Lhe peço, tio Tuahir. É que estou farto de viver entre mortos*” (TS, 2007, p. 11). O jovem reconhece naqueles corpos a evidência mais cruel do infindável poder de destruição do ser humano e, mais que isso, rejeita a possibilidade de continuar vivendo em um espaço arruinado pela violência.

Para Tuahir, contudo, o fogo já teria restituído a pureza àqueles corpos, fazendo-os arder até perderem seu original tamanho. “– *Estes arderam bem. Veja como todos ficaram pequenitos. Parece o fogo gosta de nos ver crianças*” (TS, 2007, p. 11). Essa “limpeza pelas chamas”, consoante o que foi visto sobre o simbolismo ígneo, deve-se ao poder purificador e regenerador do fogo. Assim como os demais elementos, o fogo assume características positivas e negativas dependendo do contexto em que aparece ou da perspectiva que se adota.

Ao ler/recitar os cadernos de Kindzu à luz da fogueira, Muidinga reencena uma das atitudes mais atávicas no ser humano: a de se sentar à volta do fogo. Seja para se manter aquecido ou para espantar animais predadores, ou mesmo para combater uma escuridão devoradora, homens e mulheres sempre sentiram no calor e nas crepitações das chamas o aconchego necessário para se reunir em grupo. À volta da fogueira, se acomodavam os homens primitivos para contar e ouvir histórias, à noite, período propício para a expansão da fantasia e para o afloramento do inconsciente.

No romance, o fogo, mais que clarear concretamente o entorno do “machimbombo”, reacende as palavras vertidas para o papel, dissolve as indiferenças do velho Tuahir e “ilumina” os caminhos de Muidinga. Por sua vez, Kindzu, pela voz de um outro, prenuncia (a partir de uma antítese ao momento luminar) sua futura condição: “[a]cendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz” (TS, 2007, p. 15).

Se na percepção inicial de Tuahir os cadernos serviriam apenas como material de combustão para espantar as trevas da noite, ao término do relato, fazem arder a chama da esperança:

O velho pede então que o miúdo dê voz aos cadernos. Dividissem aquele encanto como sempre repartiram a comida. *Ainda*

bem você sabe ler, comenta o velho. Não fossem as leituras eles estariam condenados à solidão. Seus devaneios caminhavam agora pelas letrinhas daqueles escritos (TS, 2007, p. 139).

Retomando as considerações de Mircea Eliade, pode-se dizer que a fogueira acesa fora do machimbombo inaugura um tempo e um espaço consagrados, pois resgata uma ordem mítica (sagrada) por entre as fendas da destruição (profana).

O incêndio na loja de Surendra é outro momento do romance que assinala o caráter destrutivo/possessivo do fogo. Afinal, ele “é um exclusivo dono, o exuberante macho” (TS, 2007, p. 120) que, com sua língua voraz, sai varrendo tudo e todos que encontra pela frente. Farida e Assma são suas vítimas fatais. A primeira, por acreditar que a luz de um velho farol pudesse trazer uma serena iluminação para sua vida; a outra, por sentir nos perfumados “fumos” de sua Índia uma força irresistível: a saudade.

Por último, no romance o fogo simboliza o poder das paixões – a saber, amor e ódio. O desejo que explode nos corpos de Kindzu e Carolinda não aguarda a maciez de uma cama, mas transita entre a impetuosidade da paixão (fogo) e a afetividade da terra. “Carolinda, de novo, amoleceu em meus braços. Ali nos incômodos degraus do fantasmado casarão, ela estendeu seu corpo com a paixão do fogo e a ternura da terra” (TS, 2007, p. 173). Ou seja, da fusão desses corpos irrompe a harmonização, o equilíbrio das duas substâncias. Simbolismo este que, noutro momento do livro, se contrapõe à ira de Romão Pinto contra Quintino: “Então choveram as ameaças, coisas de estarrecer. Facas e fogos, lumes e chibatas [...]” (TS, 2007, p. 151).

Nesse fácil migrar de significações, o fogo, assim como os demais elementos, faz valer a riqueza de suas imagens. Seja incendiando as coisas (ônibus, loja, farol) ou as pessoas (Farida, Assma, passageiros do ônibus), seja como substância purificadora, iluminadora ou imaginativa (para Tuahir e Muidinga), tal elemento revela-se como forte potência para a transformação da vida dos personagens.

Na obra *Imagens e Símbolos*, Mircea Eliade trabalha com outros elementos da natureza e sua complexa simbologia. A concha, os mariscos, a ostra e a pérola são analisados enquanto símbolos das cosmologias aquáticas, da fertilidade feminina, das forças criadoras, sendo utilizados em ritos religiosos, nas cerimônias agrárias, de iniciação e ainda nas solenidades fúnebres. Segundo esse teórico, o significado mágico-religioso destes elementos pode ser observado ao longo da história.

Realmente, todos participam dos poderes sagrados concentrados nas Águas, na Lua, na Mulher; além disso, eles são emblemas dessas forças por diversas razões: a semelhança entre as conchas dos mariscos e os órgãos genitais da mulher, as relações unindo as ostras, as águas e a lua, enfim, o simbolismo ginecológico e embriológico da pérola, formada na ostra. A crença nas virtudes mágicas das ostras e das conchas é encontrada no mundo inteiro, da pré-história aos tempos modernos.²⁶³

Considerando-se que o nome Farida, em árabe, significa ‘pérola’, conforme apontado por Peron Rios em seu livro, pode-se dizer que existe uma relação entre o simbolismo desta pedra mágico-religiosa e as características atribuídas a Farida, as quais se insinuam já a partir do nome escolhido por Mia Couto.

Tal personagem é uma mulher símbolo do que é sublime, como nos diz Kindzu: “[a] beleza daquela mulher era de fazer fugir o nome das coisas” (TS, 2007, p. 62). E beleza incomparável também é um dos atributos associados à pérola.²⁶⁴ Todavia mais curioso é pensar que, como “A filha do céu”, Farida estabelece uma ligação enigmática com Kindzu. Ou seja, para além de sua formosura carnal, Farida é uma mulher misteriosa, que se revela a Kindzu como uma epifania, uma aparição, tal qual o anão (*tchóti*) que literalmente desceu do céu durante uma forte tempestade para guiar a canoa de Kindzu até onde estava encalhado o navio que guardava a “pérola-mulher”.

É preciso ressaltar que Farida surge aos olhos de Kindzu durante uma noite bem escura, condições favoráveis para a indistinção entre o real e o fantástico. Mais que isso, ela aparece metamorfoseada como a âncora do navio que:

[...] dançava, pulava, cabritoteava. Seu ferro se moleava como se não tivesse outra substância senão carnes de peixe. Requebrava a um compasso de invisíveis tambores. Desconfiei: não podia ser a âncora que assim se despropositava. Era o xipoco, a aparição que me surgira na praia de Tandissico (TS, 2007, p. 61).

²⁶³ELIADE. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*, p. 123.

²⁶⁴A lágrima, “frequentemente comparada à pérola ou a gotas de âmbar”, além de ser “símbolo da dor e da intercessão” (CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 533), assume um caráter de elemento nobre relacionado ao sagrado (como será explicado por Kristeva a seguir). Por outro lado, conforme assinalado no capítulo 3, a lágrima, como excrescência, adquire um valor significativo na expressão do corpo grotesco. Daí também ser tomada como uma substância multivalente. Chama a atenção o fato de, no romance, Farida chorar “lágrimas de leite” desde o abandono de seu filho Gaspar. “Desciam brancas na pele escura e quando as tocava, em seus dedos se arredondavam pequeninos sóis brilhantes” (TS, 2007, p. 82), ou seja, como joias de uma mãe arrependida condenada a verter o próprio leite pelos olhos.

Somente depois que ela para de “cabritotear” no convés é que se torna possível divisar seu insinuante corpo de mulher. Até então, Kindzu acredita estar na presença de um fantasma. Existe, portanto, uma espécie de anúncio de que Farida não seria deste mundo; ela pertenceria a outra esfera. Suspeita comprovada pela fala da própria mulher quando termina de contar sua estória ao companheiro:

[...] *Escuta, Kindzu: sabes quem te guiou até aqui? Não acreditas nos xipocos? Pois eu sou da família dos xipocos. Me ensinaram a apagar essa parte de mim, crenças que alimentaram nossas antigas raças. Agora, não é que acredite neles, nos espíritos. Sei que sou um deles, um espírito que vagueia em desordem por não saber a exata fronteira que nos separa de vocês, os vivos. (TS, 2007, p. 83).*

O curioso é que, ao fazer esta revelação, Farida justifica exatamente o fato ocorrido na praia de Tandissico, quando Kindzu foi enterrado por um psipoco no “teto do mundo”

Nós somos sombras no teu mundo, tu jamais nos tinhas escutado. É porque vivemos do outro lado da terra, como o bicho que mora dentro do fruto. Tu estás do lado de fora da casca. Eu já te tinha visto desse outro lado, mas as tuas linhas eram de água, teu rosto era cacimbo. Fui eu que te trouxe, fui eu que te chamei. Quando queremos que vocês, os da luz, venham até nós, espetamos uma semente no teto do mundo. Tu foste um que semeamos, nasceste da nossa vontade. Eu sabia que vinhas. Te esperava, Kindzu. (TS, 2007, p. 83).

Ela afirma tê-lo trazido do mar. Existe, pois, um mistério nesta mulher que se descobre, se desnuda emocionalmente em estado de transe, conforme atesta o trecho seguinte.

[...] De cada vez que sofria uma dessas estranhas febres que lhe roubavam o corpo, Farida contava sua estória, fiava e desfiava lembranças. Eu escutava até anoitecer. Meu pai costumava dizer que a escuridão nos faz nascer muitas cabeças. Os relatos de Farida me faziam entrar no passado dela como se eu fosse natural desse seu tempo. Minha companheira perdia a noção do mundo enquanto duravam suas recordações. Era eu que alertava para a fome, para a sede, para o frio. (TS, 2007, p. 92).

Em outra obra, Eliade reafirma o simbolismo relacionado à pérola observando que tal objeto é uma das pedras mágico-religiosas relacionadas às

qualidades “afrodisíaca, fecundante e talismânica”. É bem verdade que a jovem surge como uma espécie de talismã para Kindzu, passando a iluminar seu caminho e a fecundar sua imaginação. “Farida me dera um gosto novo de viver. Até ali me distraíra nesse estar contente sem nenhuma felicidade. Depois de Farida me tornei encontrável, em mim visível. (TS, 2007, p. 103).

As estórias da bela e misteriosa mulher deram outro sentido à vida do rapaz. “[...] Era como se aquele navio, de repente, se tivesse tornado num lugar muito antigo, a lembrança de uma casa onde me apetecia nascer” (TS, 2007, p. 62). Além disso, é nos braços da “A filha do céu” que Kindzu experimentará a força afrodisíaca do primeiro amor. “Uma coisa me certificava: pouco a pouco eu me amarrava à presença daquela mulher. Nunca eu tinha tocado em mulher de amar. [...] Farida era quase irreal, ela se sonhava e eu me deliciava naquele fingimento que punha nela. (TS, 2007, p. 95)

Um conceito que faz baixar qualquer véu de dúvida sobre o fato de que a natureza de Farida seja, de algum modo, sagrada é a afirmação de que a “pérola significa o mistério do transcendente que se tornou sensível, a manifestação do deus no Cosmos”.²⁶⁵ Neste sentido, é como se ela surgisse como uma expressão divina na vida de Kindzu.

Com base nos aspectos analisados até o momento, é possível inferir que o espaço do sagrado em *Terra sonâmbula* faz-se de uma fusão de lendas, símbolos, crenças e costumes moçambicanos mesclados às concepções e aos valores ocidentais modernos. Na arquitetura literária deste moçambicano que sonha com palavras e escreve com o coração, o sagrado e o profano se imbricam sem perder a essência. A partir dos cadernos de Kindzu e da voz de Muidinga, esses dois mundos aparentemente tão distantes ganham corpo e expressão, chegando a se sobrepor enquanto narrativas de contornos míticos.

4.5 O sagrado pelas vias do corpo e do feminino

O corpo. Sempre o corpo. Materialidade a revelar-se como o território simultâneo do sagrado e do profano. Este corpo sagrado que agora me proponho a genericamente delimitar estende-se por uma variedade de caminhos possíveis: na fisiologia que se projeta para o simbolismo corporal, no corpo cristão que se torna o

²⁶⁵ELIADE. *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso, p. 149.

centro da salvação, no (des)encontro da matéria com o espírito tomado pelo transe ritual, na transubstanciação da carne em matéria de sacrifício e elemento de desejo, na “casa” do homem e no espaço venerável ou deplorável que habita o espírito. O corpo que aqui se afigura deixa marcas do sagrado ou neste se inscreve. Seja nas partes ou no todo, o corpo tomado pelo sagrado, ou que o repudia, transforma-se em textura, criação e linguagem.

Como ser de fronteira, a mulher reúne a biologia e o sentido, deixa-se tomar pelo sagrado, manifesta sua entrega em forma de transe: muito mais que o uso da fala, temos uma encenação dramática do corpo, que assume outro patamar de consciência, propícia para se estabelecer a conexão com as divindades ou com o sobrenatural. Deste modo, é capaz de participar das duas vertentes do sagrado:

[...] a do calmo abrandamento onde a natividade se garante na eternidade [...], mas também do dilaceramento do manto sagrado onde a linguagem e toda a representação se esfacelam em espasmos ou em delírios [...] A mulher, portanto, pode, a um só tempo, se identificar com o sagrado e ser uma rebelde irreduzível ou “ateia em potencial”.²⁶⁶

Entretanto o sagrado também guarda outras fulgurações simbólicas, sobretudo considerando-se o corpo (especialmente o feminino) como veículo de sua manifestação e/ou interdição. Em *O outro pé da sereia* o corpo da santa é mutilado. Falta-lhe um pé, defeito que para os nativos possui outra explicação: a de que Nossa Senhora na verdade é *Kianda (Nzuzu)*, a rainha das águas, uma espécie de deusa-sereia, numa clara referência ao sincretismo da cultura cristã com as do continente africano.

O reconhecimento dessa sua segunda, ou primeira, “identidade” acontece em uma situação inusitada: ao ser transportada por um padre português, a imagem sagrada tomba e se suja nas águas barrentas e lodosas de um rio.

Para os portugueses isso constitui um acidente, mas para o escravo Nimi Nsundi, que acompanha a expedição, é um claro sinal de que a santa deseja um retorno às águas para ser reverenciada como deusa-rainha. Ou seja, nem os limites desse corpo, que a princípio se apresenta como essencialmente sagrado, podem ser assegurados. Melhor dizendo, o corpo da santa abre-se a duas (ou mais) possibilidades de apreensão daquilo que é tido como sacro, sempre excludentes: o que para uns pode ser um

²⁶⁶CLÉMENT; KRISTEVA. *O feminino e o sagrado*, p. 23.

acidental, mas lamentável, conspurcar do sagrado, para outros pode ser uma legítima manifestação (hierofania) do sagrado.

Ainda no mesmo romance, a indiana Dia Kumari é aquela que “não tem corpo”. Ao ficar viúva, e, em cumprimento com as tradições de sua aldeia, se lança ao fogo como forma de se purificar. Deste ato de sacrifício ela sai incólume, ao contrário de outras condenadas, por isso a família e os vizinhos acreditam que esteja “tomada pelos espíritos”. É afastada de sua aldeia e vendida como escrava, assumindo uma posição claramente marginal.

Para fazer amor com Nsundi, a indiana precisa ficar imersa nas águas do mar, com o intuito de controlar as chamas que incendeiam seu corpo. Ela assim adverte: “– *Eu não tenho corpo [...] Sou feita de chamas*” (OPS, 2006, p. 107). Diante da revelação, o escravo estremece, pois, como diz o narrador, “[a]prendera desde menino que o mundo é uma termiteira: o que está oculto, entre as demais construções, é sempre a casa da rainha”²⁶⁷ [...] (OPS, 2006, p. 107). No ensinamento quase proverbial de seu povo, Nsundi vislumbra a necessidade de se acautelar diante das forças inexplicáveis do sagrado, uma vez que seu centro organizador, na maioria dos casos, escapa à compreensão racional do ser humano. O “mais além” da fala de Dia Kumari revela-se em outra passagem do livro: “– *Você não entende*, disse ela, sorrindo. *É que os homens, comigo, pegam fogo. Eu os incendeio*” (OPS, 2006, p. 114).

Esta atmosfera de segredo traduz-se na adoção de medidas preventivas para se aproximar do sagrado, afinal o corpo interdito requer cuidados – neste caso, entrar nas águas frias do mar para controlar o “estado quente” da indiana. O ponto de equilíbrio é alcançado, enfim: “[...] A água estava morna, os dois se libertaram das roupas, que flutuaram como imensas medusas” (OPS, 2006, p. 116).

Assim também deve ser o contato com a coveira Nyembeti (personagem de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*). Ela é o emblema da mediação entre os homens e a terra, como afirmam Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury:

²⁶⁷ Assinalo a possível relação entre a termiteira, ou “morro do muchém” (cupinzeiro), e o órgão genital feminino, “a casa da rainha”, como parece sugerir Mia Couto no trecho acima. Veja-se que o cupinzeiro possui, para os dogons e bambaras, um sentido simbólico e esotérico extremamente complexo: “Nos mitos da criação do mundo, representa, em princípio, o clitóris da terra, erigido contra o céu, tornando imperfeita a primeira união urano-telúrica. Esse clitóris é a polaridade masculina da mulher, que deve, por isso, ser extirpada” (CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 318). Conforme destacado em outra nota no início deste capítulo, o morro do muchém é tomado por Mia Couto como o ponto mais elevado e, ao que tudo indica, sagrado. Reitere-se que, em pelo menos três livros do autor moçambicano, o morro do muchém configura-se como um centro do Cosmos, como proposto por Mircea Eliade.

A personagem faz-se também instrumento para a abertura da terra, para que esta possa aceitar os seus mortos, desempenhando o papel de ligação com o sagrado. Tal abertura dá-se num ritual de amor, de encontro, em que se reinventa o espaço de Luar-do-Chão.²⁶⁸

São bem numerosos os personagens femininos miacoutianos que se configuram como o espaço ambivalente do sagrado (Temporina, Mwadia, Constança, Dulcineusa, Miserinha, Mariavilhosa, Nãozinha, as idosas profanadoras, Jotinha, Farida²⁶⁹) tanto em seu aspecto positivo, quanto negativo (ou se se preferir, evidenciando corpos portadores de belezas, de mistérios e maldições).

Até mesmo o próprio “corpo” de uma casa pode se revelar como o espaço de hierofanias. Em *Venenos de Deus, remédios do diabo*, o médico Sidônio Rosa é chamado para examinar a última casa da Vila, que está febril e prestes a “sofrer de convulsões” por causa de uma enfermidade misteriosa que matou todas as outras habitações. O médico mal tem tempo para fazer seu “exame”:

O médico acariciou o aro da porta de entrada como se tomasse o pulso da construção. O que sucedeu a seguir, sem que ele pudesse evitar, foi que as paredes da casa estremeceram a ponto de se dissolverem. Não desabaram como num sismo. Ascenderam no espaço vertidas em poeira para depois se evaporarem nos céus. Como uma asa avulsa, restou o teto, vogando suspenso, semelhante uma ave cega que rodopiase sobre o antigo ninho [...] (VDRD, 2008, p. 184).

Oswaldo Bueno Amorim Filho²⁷⁰ nos conta que, ao sobrevoar a África, observou que povos do norte do continente, por habitar regiões muito áridas, as quais levam até cem anos para receber chuva, costumam retirar os telhados de suas casas, passando a viver diretamente sob a luz do sol e das demais estrelas.

Mia Couto parece ter se inspirado neste costume ao descrever a retirada do telhado da *Nyumba-Kaya*²⁷¹ como preparação para os funerais do avô Dito Mariano, no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Tem-se a ficcionalização da

²⁶⁸FONSECA; CURY. *Mia Couto: espaços ficcionais*, p. 108-109.

²⁶⁹A lista é extensa. Cito apenas alguns dos mais representativos. Não é meu propósito detalhar as características de cada um desses personagens, mas tão somente assinalar a recorrência do corpo feminino enquanto emblema do sagrado.

²⁷⁰Em 2008, o Prof. Dr. Oswaldo Bueno Amorim Filho, coordenador do curso de Geografia da PUC-MG, ministrou uma palestra sobre o espaço para os alunos do curso de Letras da UFMG. Na ocasião, ele descreveu diversos aspectos relacionados à geografia africana, bem como alguns costumes locais.

²⁷¹Parecendo confirmar, pelo menos em parte, a relação com as casas do norte africano, o próprio narrador do romance explica: “Por fim, avisto a nossa casa grande, a maior de toda a Ilha. Chamamos-lhe Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. ‘Nyumba’ é a palavra para nomear ‘casa’ nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz ‘kaya’” (RCT, 2006, p. 28).

crença de que a retirada do telhado aproxima o morto do céu e purifica o interior da residência. A possível “leitura” de tal costume resulta em uma das passagens mais líricas do livro.

Mesmo ao longe, já se nota que tinham mandado tirar o telhado da sala. É assim, em caso de morte. O luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos, para limpeza das cósmicas sujidades. A casa é um corpo – o teto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus. Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando voo, igual a pássaro que Miserinha apontava na praia. E eu olhando a velha moradia, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais que nuvem entre nuvens (*RCT*, 2006, p. 28-29).

Do ponto de vista religioso, a retirada do teto aponta para o que vimos em Eliade acerca da ruptura de níveis: a partir de agora, céu e terra estarão em profunda comunicação. Esse espaço, que passa a ser consagrado, apresenta-se como um Cosmo em meio ao Caos circundante. Veja-se que é “a nossa Nyumba-Kaya” que se extingue nas alturas e não uma casa qualquer, distante afetivamente.

A entrada do céu nos cômodos para remover as “sujidades cósmicas”, além de significar uma interpenetração de níveis, equivale à preparação para um ritual de purificação prescrito no caso de morte. É preciso que a luz (das estrelas) adentre o corpo (da casa ou do homem) para que a limpeza espiritual efetivamente ocorra e que a “casa” possa voar tão leve quanto as próprias nuvens.

Ressalte-se que, enquanto um corpo vivo e sacralizado, a casa pode ser considerada também como a metáfora do próprio Moçambique que se mostra desvinculado de suas raízes e que, portanto, corre o risco de se aproximar do Caos, instalado pela cobiça, pelas injustiças e pelo desconhecimento das ancestralidades.

A relação entre o sagrado e o corpo (especialmente o feminino) também pode acontecer pela via da sujeira. Nessa perspectiva é possível distinguir dois tipos de “equivalentes materiais do objeto de desejo”²⁷²: os nobres (a voz, a lágrima, o seio, o leite, o sopro, o cabelo) e os ignóbeis (que ficam abaixo da cintura, as secreções sexuais; a urina e o excremento). Curiosamente, o sagrado também pode atingir, por exemplo, os odores, as secreções naturais.

²⁷²Conforme assinala Clément: este “objeto de desejo”, na concepção lacaniana, é “o detalhe, o parcial, a ponta do corpo que não é o corpo inteiro, e até mesmo seus dejetos” (CLÉMENT; KRISTEVA. *O feminino e o sagrado*, p. 23).

[...] Para encontrar as teologias do ‘ignóbil’, é preciso procurar alhures, nos exercícios tântricos da mão esquerda [...]. O ignóbil é menos sagrado do que o nobre? Depende das religiões. Vai depender do enobrecimento do dejetto corporal, ou da decadência simbólica. Os monoteísmos excluem o ignóbil, mas nas religiões da África o corte das unhas ocupa um lugar privilegiado. Uma árvore sagrada guarda os traços acumulados do sangue animal, do leite; não a limpam, deve deossorar constantemente. A árvore sagrada condensa o animal e o vegetal. Por causa da ausência de limpeza, é mais precisamente ‘da mão esquerda’,²⁷³

Ratificando o vínculo entre o sagrado e a sujeira, Mircea Eliade afirma que a ambivalência do sagrado não é exclusivamente de ordem psicológica (na medida em que atrai ou causa repulsa), mas também de ordem axiológica, pois o sagrado é, ao mesmo tempo, “puro” e “maculado”. Deste modo, as valorizações negativas das “impurezas” (como, por exemplo, o contato com os mortos, com os doentes e com os criminosos etc.) se devem a essa dupla valência da “manifestação reveladora do sagrado” (hierofania).

Aquilo a que se dá o nome de *tabu*²⁷⁴ – segundo uma palavra polinésia adotada pelos etnógrafos – é precisamente essa condição dos objetos, das ações ou das pessoas “isoladas” e “interditas” em virtude do perigo que comporta o seu contato. De uma maneira geral é ou transforma-se em *tabu* todo objeto, ação ou pessoa que, em virtude do seu próprio modo de ser, ou por uma ruptura de nível ontológico, se torna portadora ou adquire uma força de natureza mais ou menos incerta.²⁷⁵

Nessa linha de raciocínio, o fato de a mulher ser considerada como elemento essencial aos ritos sagrados não nos causa estranheza, pois ela e tudo o que a ela diz respeito sempre transitaram, ao longo da história humana, entre o sagrado e o profano.

Normalmente, a cristalização do corpo da mulher enquanto território do sagrado (santa) ou do profano (lasciva) impede o alcance de uma imagem intermediária e, portanto, mais equilibrada da figura feminina. Locomovendo-se entre o mais profano

²⁷³CLÉMENT; KRISTEVA. *O feminino e o sagrado*, p. 110-111.

²⁷⁴Em uma de suas acepções dicionarizadas, temos “tabu” como ‘instituição religiosa que, atribuindo caráter sagrado a determinados seres, objetos ou lugares, proíbe qualquer contato com eles [A violação desse interdito acarreta, supostamente, castigo divino, que pode recair sobre o culpado ou sobre seu grupo.]’ (HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002). Também Evans-Pritchard destaca este sentido. Segundo ele, tabu ou interdito é a ‘interdição de uma ação por crença mágica de que sua realização acarretaria eventos indesejáveis ou perturbaria o curso desejável dos acontecimentos’ (EVANS-PRITCHARD. *Bruxaria, oráculos e magia entre os azande*, p. 231).

²⁷⁵ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 21.

e o mais sagrado, a mulher adquire uma presença permanente nas discussões sobre o ordinário e o “extra-ordinário” da vida.

Enquanto substância produzida por esse corpo feminino, o sangue menstrual, por exemplo, na maioria das sociedades²⁷⁶ é visto como algo impuro que provoca terror e abjeção. Conforme explica René Girard, este tabu primitivo impõe às mulheres uma série de restrições tais como o isolamento, o não-contato com objetos de uso comum e também a privação do manuseio de alimentos, que poderiam ser contaminados.

A justificativa para tal comportamento, segundo ele, insere-se no quadro mais geral da efusão de sangue, pois “qualquer sangue derramado fora dos sacrifícios rituais, em um acidente, por exemplo, ou num ato de violência, é impuro”.²⁷⁷ Basta que a violência se desencadeie para que o sangue se torne visível; pois, quando ele começa a correr, não pode ser detido, espalhando-se de modo desordenado. Sob este aspecto, sua fluidez torna concreto o caráter contagioso da violência, pois “o sangue conspurca tudo o que toca com as cores da violência e da morte”.²⁷⁸

A explicação para a “impureza” do sangue menstrual insere-se numa perspectiva mais complexa que diz respeito à sexualidade enquanto uma força incontrolável que domina o homem, pois a efusão periódica de sangue pelos órgãos sexuais da mulher parece confirmar a afinidade entre sexualidade e as múltiplas formas de violência – todas elas também passíveis de provocar efusões de sangue. Para o autor, constata-se, desse modo e com muita facilidade, um “deslizamento” da sexualidade para a violência e vice-versa.

A estreita relação entre sexualidade e violência, herança comum de todas as religiões, apoia-se em um conjunto bastante impressionante de convergências. A sexualidade alia-se frequentemente à violência, seja em suas manifestações imediatas – raptos, violação, defloração, sadismo – seja em suas mais longínquas consequências. Ela causa diversas doenças, reais ou imaginárias; conduz às sangrentas dores do parto, que sempre podem ocasionar a morte da mãe, da criança, ou de ambas ao mesmo tempo. Até no interior do próprio quadro ritual, quando todas as prescrições matrimoniais e as outras proibições são respeitadas, a sexualidade é acompanhada de violência; quando se escapa deste quadro – nos amores ilegítimos, no adultério, no incesto

²⁷⁶O sangue menstrual, nesse sentido de impureza, de “sujeira”, é considerado como um “tabu”, conforme ilustra este trecho atribuído a James Fraser: “um negro australiano, ao descobrir que sua mulher se havia deitado em sua esteira quando menstruada, matou-a e, duas semanas depois, morreu ele próprio, de terror”. In: AUGRAS. *O que é tabu*, p. 18.

²⁷⁷GIRARD. *A violência e o sagrado*, p. 49.

²⁷⁸*Ibidem*, p. 50.

– esta violência e a impureza dela resultante tornam-se extremas. A sexualidade provoca inúmeras desavenças, ciúmes, rancores e lutas; é uma ocasião permanente de desordem, mesmo nas mais harmoniosas comunidades.²⁷⁹

René Girard crê que o raciocínio que relaciona o sangue menstrual à materialização das violências sexuais esteja baseado numa “obscura vontade” de atribuir às mulheres a responsabilidade por todas as máculas e tragédias presentes na sociedade.

Reafirmando em parte o que explicita Girard, a escritora Paulina Chiziane descreve, de modo incisivo, o valor atribuído às mulheres por um dos mais importantes grupos etnolinguísticos de Moçambique.

Nas religiões bantu, todos os meios que produzem subsistência, riqueza e conforto como a água, a terra e o gado são deificados, sacralizados. A mulher, mãe da vida e força da produção da riqueza, é amaldiçoada. Quando uma grande desgraça recai na comunidade sob a forma de seca, epidemias, guerra, as mulheres são severamente punidas e consideradas as maiores infratoras dos princípios religiosos da tribo pelas seguintes razões: são os ventres delas que geram feiticeiros, as prostitutas, os assassinos e os violadores de normas. Porque é o sangue podre das suas menstruações, dos seus abortos, dos seus nados-mortos, que infertiliza a terra, polui os rios, afasta as nuvens e causa epidemias, atrai inimigos e todas as catástrofes.²⁸⁰

Este lado “maldito” atribuído à mulher não exclui o fato de também ser considerada como a “mãe da vida” e a “força da produção da riqueza”, portanto, sagrada, como destaca a autora no mesmo texto.

Contraditoriamente, o mesmo sangue “impuro” da menstruação, pode, em certas circunstâncias, limpar²⁸¹ as impurezas, numa dualidade que foge a uma compreensão baseada na racionalidade, como observa René Girard.

Os homens não conseguem penetrar no segredo desta dualidade. Eles precisam distinguir entre a boa e a má violência; desejam repetir incessantemente a primeira para eliminar a segunda. O rito é exatamente isto. [...] para que a violência sacrificial seja eficaz, é preciso que se assemelhe ao máximo possível à violência não-sacrificial. É por esta razão que alguns ritos mostram-se simplesmente

²⁷⁹GIRARD. *A violência e o sagrado*, p. 51.

²⁸⁰CHIZIANE. *Eu, mulher, por uma nova visão do mundo...*, p. 12.

²⁸¹No romance *O outro pé da sereia*, curiosamente (ou ficcionalmente), essa explicação é dada pelo próprio narrador: “Se obedecesse aos mandos da tradição ela nunca mais teria feito amor com Jesustino. Nem com ele, nem com ninguém. Depois da menopausa a mulher fica contaminada com as cinzas. É esse o nome que se dá ao sêmen: cinzas. *E só o sangue menstrual limpa a mulher da contaminação das cinzas*” (OPS, 2006, p. 242, grifo meu).

como uma inversão inexplicável das interdições. Em certas sociedades, por exemplo, o sangue menstrual pode se tornar tão benéfico no interior do rito quanto é maléfico fora dele.²⁸²

Retomo aqui a cena, em *Terra sonâmbula*, que descreve as curiosas circunstâncias que “provocaram” a morte do português Romão Pinto para ressaltar o poder creditado ao sangue menstrual. Em várias culturas, entre as quais as africanas, fazer sexo com uma mulher menstruada é considerado um tabu, e a desobediência a esta interdição pode provocar na comunidade uma desordem com terríveis proporções.

Na estória, Romão se julga enfeitiçado por Salima, uma vez que fez sexo com ela durante o período menstrual. Como punição, o português começa a urinar num fluxo caudaloso e mortal – até que as bolsas se encontrem “mirradinhas”. No entanto, ainda há tempo para uma represália. De madrugada, o português retorna à casa da mulata e a força a ter relações com o marido para que este também venha a falecer, como bem ilustra o trecho:

– *Grande puta: estavas menstruada!*

– *Eu não sabia, Romão. Só vi depois.*

Ele nem queria escutar. Vinha à mente era a voz da crença, condenando aquele que ama uma mulher em estado de impureza. Também o português punha crédito em tais africanas maldições: nele os sangues haveriam de escorrer, transbordantes.

– *Agora, vou-te dizer uma coisa: eu, António Romão Pinto, não vou morrer sozinho.*

O português desferiu ordens: ela devia convidar o marido para os amores, despertando-o com desejo de ardências. Fosse mulher súbita, imediata, inadiável.

– *Hei-de (sic) fazer depois, Romão...*

– *Depois, não! É agora mesmo. Vai que eu fico a ver pela janela.*

– *Romão, não faça isso, por favor. Nossos meninos são ainda tão pequenitos...*

– *Vai para dentro e põe-me esse gajo a saltar! Ou eu nunca mais te levo daqui... (TS, 2007, p. 149-150).*

O sangue/corpo de Salima e o corpo oleoso e tatuado da jovem Jotinha configuram-se como espaços do interdito. A africana do campo de deslocados traz em si a inscrição dos mistérios, “era dona de poderes” como o de recordar coisas que nunca haviam acontecido, suas “miraginações”. “[...] Nem os curandeiros lhe tinham dado direito” (*TS*, 2007, p. 186).

²⁸²GIRARD. *A violência e o sagrado*, p. 54.

Ao fazerem amor no centro dos deslocados, Jotinha e Kindzu provocam a rachadura nas panelas de barro, pois o território ainda não fora consagrado. “[...] Para os que chegavam, aquele campo era recente, cheio de interdições. Violar essa espera iria trazer grande desgraça” (TS, 2007, p. 190). A jovem sente na carne as consequências por ter ignorado à tradição.

[...] De repente, Jotinha começou rodopiar, ao mesmo tempo que gritava. Lhe doía um fantasioso arame farpado em que se ia enrolando. Assim, se convertia em interdito território onde ninguém mais teria acesso. Desatada em prantos me mostrava bem reais feridas. Sua pele sangrava, de encontro a invisíveis espinhos [...] (TS, 2007, p. 191).

No que diz respeito especificamente ao corpo e sua sacralidade, pode-se afirmar que em *Terra sonâmbula* Mia Couto trabalha o corpo do ponto de vista visceral, ainda que também haja certa virtualidade (no corpo maleável de Farida, por exemplo). Assim, temos corpos carbonizados num machimbombo incendiado; deformados pela fome e pela violência (Muidinga, Siqueleto e Assane); decrepitos e férteis (idosas profanadoras e mãe de Kindzu); sedutores (Farida e Carolinda) e interditos (Jotinha e Salima). O corpo e tantas outras representações quantas forem as manifestações na narrativa.

Em resumo, a ficcionalização deste corpo remete às forças de atração e de repulsa que, com a mesma intensidade, agem ao seu redor ou mesmo a partir do seu interior. As significações atribuídas a ele dependem, em grande medida, da necessidade de situá-lo como o espaço do sagrado ou do profano. Na maioria das vezes, no entanto, a tentativa de delimitar resulta numa negação dessa integralidade. Assim, o homem se recusa a conhecer e a equilibrar o verdadeiro potencial destinado ao corpo humano – este tido enquanto lugar da perfeição divina, mas também das contradições e dos resíduos da carne.

4.6 Nas sendas do sacrifício: a violência e o sagrado em *Terra sonâmbula*

Ao tomar como exemplo as chamadas sociedades primitivas e ampliar as significações que estas possuem para as modernas, René Girard reflete acerca dos principais eventos relacionados ao processo civilizatório. O autor recorre a temas como o sacrifício, a crise sacrificial, a gênese dos mitos e dos rituais, o incesto, e outros, para

explicar a “violência fundadora” na teoria do sagrado. Segundo ele, nas sociedades desguarnecidas de um sistema judiciário há uma propensão para que a violência se alastre sem controle, devido ao ciclo interminável da vingança. Por isso, os ritos sacrificiais se converteriam numa forma preventiva contra essa força que ameaça destruir toda a comunidade.

A tese girardiana de que a violência seria um componente natural das sociedades humanas a ser exorcizado incessantemente pelo sacrifício de vítimas expiatórias é o ponto de partida para a compreensão do modo como o homem, em sua organização social, tentou/tenta apaziguar a “violência essencial”, muitas vezes lançando mão da própria violência, enquanto instrumento, só que de uma maneira ritualizada.

Na concepção do autor, a sociedade busca desviar para uma “vítima relativamente indiferente, uma vítima então ‘sacrificiável’, uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo”.²⁸³ Veja-se, portanto, que esta “substituição sacrificial” visa oferecer uma “válvula de escape” para a violência deslocando a ameaça dos objetos próximos para os mais distantes ou inócuos.

René Girard distingue “violência tolerável” (que se dá por meio da realização de ritos sacrificiais) da “violência intolerável”, desencadeada sem controle e sem uma conduta religiosa e moral. Para o referido autor, não se pode esquecer que, para alcançar a eficácia, o sacrifício deve ser realizado no espírito de *pietas*, próprio de todos os aspectos da vida religiosa.

O religioso primitivo domestica a violência, regulando-a, ordenando-a e canalizando-a para utilizá-la contra qualquer forma de violência propriamente intolerável, em um ambiente geral de não-violência e apaziguamento. Ele define uma estranha combinação de violência e não-violência.²⁸⁴

Neste contexto, o sacrifício, nas sociedades ditas primitivas, pode ser definido como um instrumento preventivo contra a irrupção de conflitos, uma vez que possibilita o convergir das tendências agressivas para vítimas reais ou ideais, animadas

²⁸³GIRARD. *A violência e o sagrado*, p. 16.

²⁸⁴*Ibidem*, p. 34.

ou inanimadas, mas sempre não-suscetíveis de serem vingadas, sempre uniformemente neutras e estéreis no plano da vingança.²⁸⁵

Nestas sociedades, os males que a violência pode causar são tão grandes e os remédios tão aleatórios, que a ênfase é colocada na prevenção. E o domínio do preventivo é primordialmente o domínio religioso. A prevenção religiosa pode ter um caráter violento. A violência e o sagrado são inseparáveis. A utilização ‘ardilosa’ de certas propriedades da violência, e em especial sua capacidade de deslocar-se de um objeto a outro, dissimula-se por trás de um rígido aparato do sacrifício ritual.²⁸⁶

Entre os indivíduos propensos a serem imolados, constam exatamente os “seres de exceção”: os prisioneiros de guerra, as crianças, os adolescentes solteiros, os escravos, os “ditos” deficientes, a considerada “escória da sociedade”, ou seja, todos aqueles que compõem categorias exteriores incapazes de estabelecer os mesmos laços que interligam os membros de uma comunidade.

Neste “panorama geral do sacrifício humano”, a não-integração na comunidade relaciona-se algumas vezes com o estatuto de estrangeiro ou marginal; outras, com a idade ou a condição servil. Normalmente as vítimas sacrificiais são intimamente associadas ao conceito grego de *pharmakós*²⁸⁷ e apresentam-se como ideais, pois são as únicas que podem ser abatidas sem perigo, pois ninguém irá vingá-las. Para o autor, esse tipo de vítima podia ser levada por toda a parte, “a fim de drenar as impurezas e de reuni-las sobre sua cabeça”²⁸⁸; após o que era expulsa ou morta em uma cerimônia na qual participava toda a população.

Em suma, o sacrifício ritual apresenta-se de duas maneiras opostas: ou é considerado como algo muito sagrado, “do qual não seria possível abster-se sem negligência grave, ou, ao contrário, como uma espécie de crime, impossível de ser cometido sem expor-se a riscos igualmente graves”.²⁸⁹

Compreenda-se que, como uma força avassaladora, indominável por parte do homem, a violência termina por confundir-se com o próprio sagrado, já que este

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 32.

²⁸⁶ GIRARD. *A violência e o sagrado*, p. 33.

²⁸⁷ Como argumenta ainda Girard, “também não surpreende que em grego clássico a palavra *pharmakós* signifique ao mesmo tempo o veneno e o seu antídoto, o mal e o remédio, e finalmente qualquer substância capaz de exercer uma ação muito favorável ou muito desfavorável, dependendo dos casos, das circunstâncias, das doses empregadas; o *pharmakon* é a droga mágica ou *farmacêutica* ambígua, cuja manipulação os homens comuns devem deixar àqueles que gozam de conhecimentos excepcionais e não muito naturais, sacerdotes, mágicos, xamãs, médicos, etc”. (*Ibidem*, p. 122).

²⁸⁸ GIRARD. *A violência e o sagrado*, p. 122.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 13

inclui, entre outras coisas (como tempestades, incêndios e epidemias que exterminam uma população) e de forma mais oculta, a violência dos próprios homens, como nos fala Girard: “O sagrado é tudo que domina o homem, e com tanta mais certeza quanto mais o homem considere-se capaz de dominá-lo”.²⁹⁰

Na imbricação entre a violência e o sagrado, a tentativa de estabelecer linhas divisórias resulta num exercício inglório, demonstrando mais uma vez a necessidade de ampliar nosso campo de visão a respeito daquilo que se nos apresenta oculto ou repentinamente obscuro.

As considerações de René Girard a respeito do nascimento de gêmeos são pertinentes para compreendermos a fusão entre a violência e o sagrado. Segundo ele, para as “religiões primitivas”, os gêmeos inspiram um temor extraordinário, pois, onde a diferença não existe (já que teriam uma única identidade social), é a violência que ameaça. Assim, por vezes um deles é morto ou, ainda com mais frequência, os dois.

O teórico acredita que o perigo de “contágio impuro” faz com que eles (os irmãos idênticos) sejam “expostos”, expulsos da comunidade, colocados em um lugar e em circunstâncias tais que sua morte seja inevitável. Desta forma, evita-se rigorosamente qualquer violência direta contra o *anátema* (pois provocar dano ao violento significa deixar-se contaminar por sua violência).

Exercer a violência diretamente contra os gêmeos representaria a penetração neste “círculo vicioso da vingança interminável” ou, mais precisamente, cair na armadilha que a violência maléfica (que age no plano físico, familiar e social) preparou para a comunidade ao provocar o nascimento de gêmeos.²⁹¹

Por serem os geradores da violência maléfica, os pais de gêmeos também se acham contaminados; por isso devem se isolar e, antes de se reunir à comunidade, têm de se submeter a ritos purificadores. Os parentes consanguíneos e os aliados do casal, ou mesmo vizinhos próximos, também estão diretamente ameaçados pelo contágio.

Os gêmeos são impuros da mesma forma que o guerreiro ávido de carnificinas, o culpado de incesto ou a mulher que menstrua. É à violência que todas as formas de impureza devem ser relacionadas. [...] os gêmeos ameaçam provocar temíveis epidemias, doenças que provocam a esterilidade das mulheres e dos animais. É também mencionada, de forma ainda mais significativa, a discórdia entre os

²⁹⁰*Ibidem*, p. 46-47.

²⁹¹*Ibidem*, p. 78-79.

próximos, a degradação fatal do ritual e a transgressão das proibições; em outros termos, a crise sacrificial.²⁹²

Corroborando estas e outras considerações feitas por Girard, é possível avaliar a relação entre a violência e o sagrado a partir da potência ou da gravidade dos acontecimentos ficcionalizados em *Terra sonâmbula*, no capítulo “A filha do céu”.

Ana Mafalda Leite afirma que a estória de Farida, assim como várias outras relatadas no romance, pode ser compreendida à luz das crenças dos *tsonga*²⁹³ do sul de Moçambique. “O nascimento de gêmeos é considerado uma desgraça, e implicava antigamente a morte de um e a execução de ritos de purificação para a mãe e para a criança que sobrevivia, sempre marginalizada pela comunidade”.²⁹⁴

Deste modo Farida aparece como aquela que estava “condenada a não poder nunca olhar o arco-íris” porque “[n]ão lhe apresentaram à lua como fazem com todos os nascidos da sua terra”. Na verdade, a menina “[c]umpria um castigo ditado pelos milênios: era filha-gêmea, tinha nascido de uma morte” (*TS*, 2007, p. 70).

Temos então o relato da crença de uma sociedade que considera o nascimento de gêmeos uma grande ameaça não só para a família e os vizinhos, como para todos. Como assinala este trecho do romance: “No dia seguinte a ela ter nascido, foi declarado chimussi: a todos estava interdito lavar o chão. Caso uma enxada, nesse tempo, ferisse a terra, as chuvas deixariam de cair para sempre” (*TS*, 2007, p. 70).

A mãe de Farida é tida como responsável pela “contaminação” de toda a aldeia, pois tinha “subido ao Céu, único lugar onde se pode encontrar meninos gêmeos” (*TS*, 2007, p. 71); daí advém seu estado de impureza. Ao “desobedecer” a uma crença milenar de seu povo, ela termina por provocar total desequilíbrio do grupo, uma vez que *todos* (indistintamente) sofrem com o “chimussi” e suas possíveis consequências.

Próprio das narrativas míticas (em que procedimentos anormais redundam em grandes e irreversíveis catástrofes), a quebra do interdito de se lavar o chão resultaria também em uma punição *para sempre*. O uso desta locução adverbial sinaliza

²⁹²GIRARD. *A violência e o sagrado*, p. 79-80.

²⁹³Em 1975, António Rita-Ferreira, em seu livro *Povos de Moçambique: história e cultura*, registrava a presença dos seguintes povos no país africano: (bi)tonga, chopi, povos do baixo Zambeze, makonde, makua-lomwe, tsonga, xona-karanga, nguni, islamizados do norte, yao e maravi. (FERREIRA. *Povos de Moçambique: história e cultura*, p. 10). Esses grupos ou povos formam uma intrincada rede etnocultural. Não é o objetivo deste estudo determinar as especificidades de cada grupo, ainda que se possa citar uma ou outra característica pertinente às práticas religiosas por eles adotadas. É importante destacar que algumas práticas dos tsonga têm correspondência direta com os rituais ficcionalizados na obra de Mía Couto; daí meu interesse em examiná-las.

²⁹⁴LEITE. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, p. 43.

essa condição irrevogável, portanto de grande perigo, para a sobrevivência da comunidade. Além disso, o risco de que ocorra um estado generalizado de violência aumenta consideravelmente; por isso é necessário que a mãe de Farida deixe uma das gêmeas morrer de fome (como um anátema) para “aliviar a maldição”:

Dias depois, sua irmã morreu. Deixaram-na morrer com fome. Fizeram isso por bondade: para aliviar a maldição. Enterraram a menina no pequeno bosque sagrado onde dormem as crianças falecidas. Meteram-lhe numa panela de barro quebrada. Foi semeada sem quase nenhuma terra lhe cobrir. Destinaram-lhe um lugar perto do rio, onde o chão nunca seca. Assim as nuvens lembrar-se-iam sempre da obrigação de molhar a terra (TS, 2007, p. 70).

Observe-se que a cerimônia foi efetuada conforme os preceitos de seu povo: em um “pequeno bosque sagrado” destinado especificamente ao “sono das crianças falecidas” e em condições propícias – com a gêmea colocada dentro de uma panela de barro quebrada (um vaso funerário), onde foi “semeada” com pouca terra, ficando em um lugar próximo ao rio (fonte de água corrente) para que as chuvas não deixassem de molhar a terra. Toda a passagem sugere que a vítima “retorne” ao solo matricial para ter suas forças reincorporadas, reabsorvidas pelo meio circundante, e ainda para que sua morte possa aplacar a “fúria” da natureza.

A mãe de Farida, além de ser punida com o sacrifício de uma das filhas, sem sequer poder chorar em luto (conforme ordena a tradição), se vê irremediavelmente banida da aldeia. A despeito das cerimônias purificadoras (a queima dos pertences e da palhota) realizadas após o enterro da gêmea, a mãe e a filha sobrevivente são consideradas impuras. Este seu estado proíbe qualquer contato com os próprios familiares.

Depois das cerimônias, mandaram que a mãe saísse da aldeia. Junto com a filha foram morar num mato próximo, de verdes desleixados. Ali viveram sem nunca receber visitas: vinham os da família mas ficavam longe, escondidos. Receavam o contágio. Gritavam dali suas mensagens. A única que lhes trazia comida era tia Euzinha, mulher larga, de muito assento. Ela conversava com elas, trazia notícias dos outros. Também Euzinha conhecia os modos de estar só, seu marido partira para a guerra, moribundando em parte incerta [...] (TS, 2007, p. 71).

Farida e sua mãe tornam-se verdadeiros *tabus* entre seus parentes e conhecidos, passando a viver isoladas para não contagiar os outros. O único elo que se

manteve entre as duas e o mundo antigo das convivências é Tia Euzinha aquela (também solitária) que não cedeu aos (des)mandos do poder tradicional e continuou a visitar mãe e filha.

Interessante notar que do ponto de vista simbólico Tia Euzinha surge como uma espécie de oráculo²⁹⁵, pois é aquela que proporciona a tomada de consciência de Farida quanto ao fingimento da morte de sua irmã gêmea. Para imprimir em suas palavras uma aura de verdade, Euzinha pede à sobrinha para mostrar o colar com uma figurinha humana de madeira partida ao meio. “– *Essa madeirinha, essa estátua é sua irmã. Não vê está partida ao meio, é só uma metade? A outra metade quem tem é sua irmã, num colar igual desse*” (TS, 2007, p. 71). Por mais frágil que possa se mostrar essa evidência, é preciso notar que cada irmã leva simbolicamente²⁹⁶ a outra (ou pelo menos a metade) presa junto ao peito, junto ao coração. Assim, quem sabe, teriam condições de algum dia se sentir como irmãs completas novamente.

A descoberta de que sua mãe não teria cumprido “a inteira tradição” e que por isso a irmã continuava viva, embora ninguém soubesse seu paradeiro, gera um profundo efeito na menina. “Desde essa revelação os sonhos de Farida se encheram de gritos, suores fundos. Lhe apareciam raízes quebrando o pote de barro onde sobrava sua pequena irmã” (TS, 2007, p. 72).

Sob este aspecto, a tia afigura-se como uma ponte entre o mundo dos vivos e o dos “mortos”, entre aqueles que têm que ser esquecidos ou renegados para que os outros possam continuar a viver. Fica bem evidente a escolha de um personagem feminino para transitar entre o sagrado e o profano, entre o interdito e o permitido, ou seja, entre mundos distintos que se tocam a todo o momento.

A revelação de que a mãe de Farida havia se recusado a cumprir a sentença de morte imposta por seu povo mostra como atitudes de inobediência, mas também de resistência a uma imposição, se dão nos interstícios das cerimônias sagradas. “[...] Matara a irmã-gêmea só em fingimento. Na verdade, entregaram a criança a um viajante que sofria por não receber filhos de sua legítima criação” (TS, 2007, p. 72). O fato de o

²⁹⁵No sentido de ‘indivíduo cujas palavras, conselhos, opiniões etc. inspiram total confiança; são sábios, têm grande autoridade’. (HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002).

²⁹⁶É propício esclarecer: embutido na etimologia da palavra “símbolo”, há o registro do antigo costume de que dois hospedeiros conservassem cada um uma parte de um objeto partido ao meio, metade esta que era repassada aos filhos, os quais poderiam reconhecer, noutros tempos e a partir dos fragmentos exibidos, a hospitalidade contraída anteriormente (HOUAISS; VILLAR. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2002). Farida e sua gêmea, neste caso, figurariam como duas hóspedes de “uma mesma casa”, uma só alma em dois corpos idênticos. Por sua vez, os colares seriam metalinguísticos: constituir-se-iam no símbolo do símbolo.

verbo “entregar” aparecer no plural permite o cogitar de uma possibilidade: a de ter havido a participação de mais de uma pessoa, provavelmente a da própria Tia Euzinha, exemplo de quem, a despeito do diminutivo do nome, toma as decisões mais acertadas, como fica evidenciado no final do romance. “[...] Euzinha me aconselhou calma. Eu que esperasse ali, sossegadamente, sem agitar os espíritos. Sua postura tranquila me dava exemplo” (TS, 2007, p. 184).

Mesmo que a tradição tenha escolhido (pelo menos aparentemente) sua irmã gêmea como vítima sacrificial, será a própria Farida que irá assumir ou sofrer as consequências de tal destino. A expulsão de sua aldeia (juntamente com a mãe impura), a perda da mãe, a saída da casa de Virgínia, a reclusão no navio, o desencontro com o filho Gaspar, a ruptura com o seu meio são indícios sucessivos desse afastamento familiar e social a que se vê submetida, espontânea ou forçosamente.

Farida, portanto, é *a priori* um “ser de exceção”, fadada a esconder-se de si mesma e da vida. Reitere-se que a moça carrega o difícil fardo de ter “nascido de uma morte”. É uma maldição que a acompanha por onde quer que vá, pois nem mesmo o fato de tomar conhecimento de que sua irmã gêmea ainda vivia pôde reconciliá-la com seu mundo. É bom remarcar: Farida estava “condenada a não poder nunca olhar o arco-íris.” A frase sugere que a menina viveria em obscuro (sem cor) abandono pelo resto de seus dias.

Se pouco antes assinala a não-obediência e a transgressão cometidas pela mãe e pela tia de Farida, também é impossível calar sobre a consequência desses atos. Dizendo de outro modo, num cenário apocalíptico, que descreve o resultado do não-cumprimento de uma interdição, vemos como o sagrado se revela em seu *mysterium tremendum*²⁹⁷, poder da natureza que se impõe sobre toda a “nulidade” humana.

O lugarzinho, no enquanto, foi sendo alvo de desgraças. A terra caiu em desordem, sopraram ventos que arderam no sol, secaram fontes e lagos. As nuvens, medrosas, fugiram. A fome e a morte instalaram residência. Tudo aquilo acontecia, dizem, por causa da mãe não se ter purificado. De noite, ouviam as cerimônias. Pedia-se aos antepassados o favor de alguma chuvinha. O escuro se enchia de tambores, moendo a tristeza como um pilão.

Como as chuvas demorassem, vieram buscar a mãe. No quintal dela entraram mulheres meio-nuas, essas que costumavam limpar os poços (TS, 2007, p. 72).

²⁹⁷Tal qual propõe Eliade em *O sagrado e o profano*: a essência das religiões, p. 16.

A figura feminina, no caso a mãe de Farida, apresenta-se como um terreno incrivelmente maleável e misterioso que ora se presta a veículo de manifestação da desgraça, ora à revelação da graça. Não bastasse o afastamento da filha (considerada morta) e dos demais parentes, a mulher é obrigada a participar de nova cerimônia de purificação.

[...] Precisavam de uma mãe de gêmeos para as cerimônias mágicas. Mandaram que ela mostrasse o túmulo da filha. Farida acompanhou o grupo que, em fila, foi até à margem do rio. Quando chegaram à campa, as mulheres verteram água sobre o pote fúnebre. Dançaram, xiculunguelando. Depois, meteram a velha num buraco e foram-no enchendo de água (TS, 2007, p. 72).

Veja-se que, a exemplo da filha, a mãe de Farida termina por ser plantada como uma semente, para que possa fertilizar a terra e atrair a chuva. É preciso retomar o simbolismo da terra e da água para constatarmos que neste trecho as substâncias reafirmam seu valor de purificação e também de reabsorção, uma vez que a mãe de Farida somente poderia ser libertada, purificada, após permanecer por um tempo inumada “no fundo da terra ensopada”, fundindo-se deste modo com as potentes forças telúricas e aquáticas. “A mãe de Farida visitara o Céu e se ela estivesse molhada, certamente as nuvens também se encharcariam. As nuvens viriam, por fim” (TS, 2007, p. 72).

No romance, o ritual das mulheres “meio-nuas” encena um enterro simbólico associado a um batismo (imersão na água fria). Ambas as operações, conforme explica Eliade, possuem o mesmo valor mágico-religioso: apagar uma falta grave ou curar uma doença do espírito. “O pecador é colocado num tonel ou numa fossa feita na terra, e quando sai dali ‘nasceu uma segunda vez, do seio de sua mãe’”.²⁹⁸

A mãe de Farida sabe que deve cumprir os desígnios da cerimônia para se ver livre de sua maldição, por isso recusa-se a sair da terra: “devia ficar ali, matopar-se, pagar sua dívida com o mundo.” O trecho sugere ainda uma inversão de papéis: é Farida quem permanece na “cabeceira do buraco” (espécie de berço) e canta um embalo para sossegar a velha mãe, como se naquele momento “fosse a mãe pequenina, saída do ventre da jovem” (TS, 2007, p. 73). Neste sentido, o ritual propicia a revelação de um forte vínculo materno entre a terra que acolhe a “vítima sacrificial” (aconchegando-a em

²⁹⁸ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 203.

seu ventre úmido) e a própria filha, que embala docemente a mãe até que ela mesma finalmente adormeça.

É possível dizer que o acalanto de Farida tenha ajudado a preparar a mãe para uma transformação (nova subida ao céu?);²⁹⁹ deste modo, haveria um segundo nascimento para a mulher, pois ela definitivamente estava distanciada daquele mundo. “De madrugada, quando despertou, já a mãe ali não estava. Tinham-na levado, gelada de mais (sic) para se manter impura. O sangue de sua mãe, vertido em seu nascimento, já não sujava a aldeia. Nesse mesmo dia, tombaram grossas chuvas” (*TS*, 2007, p. 73). No plano sagrado as cerimônias mágicas haviam dado resultado, pois as chuvas voltaram a cair em abundância e “[a]s sementes e a esperança se tinham finalmente reconciliado” (*TS*, 2007, p. 73).

Entretanto, a gêmea sobrevivente é quem, pela segunda vez, irá sofrer com o abandono e continuará a ser percebida como uma mácula deixada por sua mãe: “desde então, a infância de Farida ficou órfã. Ela cresceu, acarinhada por si mesma, na infinita espera de sua mãe. Acreditava que ela regressaria, envolta em seus tristes trapos”. Única via de sobrevivência, o sonho representa para a menina a força de uma quimera:

[...] No sonho ela [a mãe] ascendia entre fumos, vinda do fundo de um buraco e trazendo nas mãos um pote igual aos que servem para enterrar os meninos. Os dedos dela eram raízes que, depois, se convertiam em cobras feitas de fogo. Essas chamas andantes se anichavam na filha e lhe queimavam o peito. Essa crença a manteve, sobreviveu graças a essa ilusão (*TS*, 2007, p. 73).

Este sonho, repleto de elementos densamente simbólicos (como buraco, raízes, cobras feitas de fogo), assinala a imersão de Farida em outra realidade, ou ainda a diluição entre as fronteiras do natural e do sobrenatural que passam a dominar a vida da criança. Como sobrevivente de uma interdição, Farida teria incorporado algo do além-túmulo, de um território cambiante entre a vida e a morte.

Ela teria ingressado no “obscuro mundo dos sobreviventes”, daqueles seres que somente seriam lembrados quando houvesse outros rituais a celebrar, como descrito no trecho a seguir:

²⁹⁹É bom lembrarmos que também o canto da mãe de Kindzu servia para acalantar Junhito já “transformado” em galo, nas noites solitárias da capoeira. “Sentava no escuro e cantava uma canção de nenecar, a mesma que servira para todos os nossos sons. Junhito, de começo, entoava junto com ela. Sua voz nos fazia descer uma tristeza, olhos abaixo. Depois, Junhito já nem sabia soletrar as humanas palavras. (*TS*, 2007, p. 19).

[...] Mais tarde, porém, a recordaram de novo: precisavam de um gêmea para os rituais da chuva. Mandaram-lhe chamar e disseram que colhesse os nunos, esses insetos negros que abundam nas machambas. Ela que trouxesse todos os que encontrasse nos campos cultivados. Demorou uma manhã catando as folhas. Meteu todos aqueles bichinhos num velho pano e se dirigiu à lagoa. Atrás vinham as mulheres, cantando e balançando o corpo untado de ervas. (TS, 2007, p. 73).

É importante ressaltar que a mesma maleabilidade que toca aos corpos de sua mãe e de sua irmã faz com que Farida ora seja alvo da violência sacrificial, ora seja matéria que assegura a eficácia das cerimônias sagradas de seu povo.

Nessa cena, assim como nas anteriores, as cerimônias envolvem exclusivamente mulheres que têm a função de chamar a chuva por intermédio de cantos e danças. Como parte dos ritos, essas mulheres têm seus corpos *seminus* preparados para a ocasião: untados de ervas, numa espécie de vestimenta ou camuflagem para se dirigir às forças da natureza. Essa passagem também serve para elucidar algumas das crenças africanas relacionadas aos poderes que não podem ser explicados e nem mesmo dominados, como neste caso a seca.

Nos ritos ficcionalizados por Mia Couto, é possível percebermos algumas ressonâncias de rituais praticados pelo povo *tsonga*. Conforme esclarece A. Rita-Ferreira, os acontecimentos que desafiavam a compreensão, como a ocorrência de relâmpagos, ou o nascimento de albinos, de crianças deformadas e até de gêmeos, deveriam ser atribuídos a um “misterioso e raramente referido poder celeste”, denominado pelos *tswa* como *Tilo* ou *Nungungulo*, que não era objeto de adoração e nem influenciável por preces ou sacrifícios.

Deste modo, nos rituais de *kole wo lava vula* (súplica especial pedindo a chuva)³⁰⁰, a decisão final cabia ao *Tilo*. “Dele pendem ameaças misteriosas, que tornam ambivalentes a atitude do indivíduo, com predomínio do temor”.³⁰¹ Ou seja, o poder celeste assume, por exemplo, e em certo sentido, a significação de Deus, enquanto uma potência que provoca medo nos homens. Em outro trecho, o autor complementa esclarecendo:

O ritual pluvial denominado *kole wo lava vula*, aconselhado pelo adivinho, era dirigido diretamente ao Poder Celeste, *Tilo*. Nele

³⁰⁰Pela semelhança na descrição do rito e pelo fato de Mia Couto ter ficcionalizado muito das crenças dos *tsonga*, acredito que esse ritual pode ser associado ao *mbelele* descrito e analisado no capítulo sobre o grotesco e também na passagem de *Terra Sonâmbula* em que mulheres “meio-nuas” buscam Farida e sua mãe para as “cerimônias mágicas” (TS, 2007, p. 72-73).

³⁰¹FERREIRA. *Povos de Moçambique: história e cultura*, p. 72.

tomavam parte apenas mulheres na menopausa que, nuas ou vestindo apenas saíotes de capim, entoavam canções obscenas e insultavam o Poder Celeste, procurando remover a maldição e os perigos inerentes ao estado ‘quente’³⁰² que caíra sobre a região e, finalmente, provocar uma reação encolerizada.³⁰³

É possível atestar a importância do sagrado em *Terra sonâmbula* levando-se em consideração a riqueza de detalhes apresentados neste capítulo do romance. Se das duas vezes precedentes Farida apenas assiste às cerimônias, desta vez é protagonista do ritual. Deve colher e afogar “insetos negros” para que os céus atendam às petições sagradas. Até que o último nuno desaparecesse com “as patas estremecendo dentro da água”, Farida “estava proibida de virar a cabeça” (*TS*, 2007, p. 73), talvez pelo fato de aquele momento se configurar como interdito aos amaldiçoados, como é o caso da menina, ou àqueles que não tinham o poder de suportar de frente a manifestação do *misterium tremendum*.

Farida decide sair de sua aldeia especialmente depois de constatar que aquelas mulheres “entoavam canções vergonhosas”, e “pronunciavam palavras que não se ouve de nenhuma mulher”. Em sua opinião, “[a]quele lugar já estava cansado dela” (*TS*, 2007, p. 73), o que sugere que a gêmea após tantas provações tenha, na verdade, percebido que nunca pertenceria àquele mundo.

Curiosamente, a exemplo do que acontece na cena das idosas profanadoras, essas são velhas e também praguejavam contra um poder supremo, confirmando em certo sentido o que nos disse A. Rita-Ferreira no trecho destacado acima. Ou seja, essas passagens assinalam a possibilidade de um profícuo diálogo com a cena do ritual do *mbelele*.

³⁰²O estado ‘quente’ ou *kuhisa* é a expressão mais comum para o estado maligno. É associado ao aspecto sexual (na mulher, durante a menstruação e após o parto ou o aborto; no homem, no momento da circuncisão e após a cópula) ou a situações em que não se observam as normas como, por exemplo, a inumação do feto em solo pantanoso, “para evitar que a região fique ‘quente’ afugentando a chuva benigna, ‘fria’”. É relevante destacar que “as pessoas no perigoso estado de ‘quente’ não eram propriamente criminosas como o eram as acusadas de feitiçaria. Mas como seu estado temporário era potencialmente destrutivo, não deviam visitar doentes e parturientes nem tomar parte em sacrifícios, porque podiam perturbar o delicado equilíbrio da participação vital”. (FERREIRA. *Povos de Moçambique: história e cultura*, p. 78). No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Mia Couto assim explica a significação desse estado. “Ser *quente* é ser portador de desgraça. Nenhuma pessoa é uma só vida. Nenhum lugar é apenas um lugar. Aqui tudo são moradias de espíritos, revelações de ocultos seres [...]” (*RCT*, 2006, p. 201).

³⁰³ FERREIRA. *Povos de Moçambique: história e cultura*, p. 84.

4.7 As profanadoras sob o manto do sagrado

À esta altura duas vertentes que se integram na obra de Mia Couto, o grotesco e o sagrado, mais uma vez se conectam. A cena de “As idosas profanadoras”, que foi tomada exemplarmente para desvendar o grotesco, será, em linhas gerais, objeto de análise de alguns aspectos do sagrado explicitados até o momento.

Interessante assinalar que a mistura dos corpos idosos ao do jovem Muidinga ilustra o papel da orgia e da reintegração como propõe Mircea Eliade na obra *Tratado de história das religiões*. Nesse livro, o autor afirma que a orgia, para além de ser considerada apenas no quadro das cerimônias agrárias, deve ser vista dentro da perfeita analogia entre o fenômeno agrícola e a mística agrária, de um lado, e, de outro, como modalidade da vida coletiva. Deste modo,

Como as sementes que perdem o seu contorno na grande fusão subterrânea, desagregando-se e tornando-se *outra coisa* (germinação), os homens perdem a sua individualidade na orgia, fundindo-se numa única unidade viva.³⁰⁴

A cena das profanadoras é, neste contexto, uma manifestação sagrada, pois assinala a regressão a um estado primordial em que não havia forma nem lei, correspondendo ao estado de indiferenciação caótica anterior à criação do mundo. Isto é detectável no momento em que há o seguinte encontro:

[...] – *O que aconteceu?*, pergunta Muidinga.

Tuahir sorri. E lhe explica com modos paternos. O que aconteceu foi que **aquelas mulheres estavam em sagrada cerimônia, afastando os gafanhotos que assaltaram as plantações**. Elas estavam a enxotá-los, a esconjurar a maldição. A chegada de um intruso quebrou os mandamentos da tradição. Nenhum homem pode assistir a esta cerimônia. Nenhum, nunca.

– *É que esses não são gafanhotos próprios. São gafanhotos de alguém.*

Tuahir fala apontando os campos onde cardumes de gafanhotos, em nuventanias, mastigavam o mundo. Aquele escasso verde desaparece dentada por dentada.

(*TS*, 2007, p. 101, grifo meu).

Algo que pode ser acrescido a este ponto de vista é que o conjunto de ações levado a cabo pelas idosas é algo dotado de uma força extremada, porque vital, uma vez

³⁰⁴ELIADE. *Tratado de história das religiões*, p. 291.

que o rito de esconjurar os feitiços ou espíritos causadores da seca e convidar a chuva transforma o rapaz Muidinga, que é um elemento inesperado, estranho e, portanto, é uma possibilidade desestabilizadora, em matéria sacralizável. Isso é compreensível ao se considerar que Muidinga ainda é criança – logo virgem, puro, indefinido sexualmente – com toda uma potencialidade da qual as velhas sabem usufruir em sua cerimônia.

O convite é para que vejamos essas idosas não apenas como mulheres capazes de espantar, com a deterioração de seus corpos – enfim com uma feiura que adentra o patamar do que é grotesco – até os espíritos. Mais que “megeras”, elas são mulheres que apelam para a terra, seja por gestos de bater com ramos o chão, cantar um tempo vindouro ou dançar invocatoriamente. E o que veem? Uma primeira resposta em carne e osso: Muidinga. A forma de lidar com a terra que lhe responde é bater nela (o menino), xingá-la, arrancar dela, no ápice da celebração, o viço de seu corpo. O comportamento agressivo é o tom do diálogo nesse ritual: com as obscenidades e os xingamentos, as mulheres tentam insultar um poder celeste e obter uma resposta encolerizada.

Após o intenso ataque, Muidinga tem a impressão de que talvez o mundo tenha rodado mais rápido, e aqui podemos entender que é justamente essa a consequência de ter contactado uma até então dimensão diferente – e riquíssima – de tempo, pois este é o tempo sagrado.

A segunda resposta que as velhas profanadores obtêm é ainda mais sutil. É que aquilo que espera Muidinga, fora de toda essa estonteante escuridade, é que “luzes pirilampejam, abrindo soluços no céu” (TS, 2007, p. 101). Estes podem ser lidos como simples efeitos óticos ou como indícios de que a tão desejada chuva está de fato se anunciando numa associação metafórica entre vaga-lumes e relâmpagos. Indo mais além, os soluços na abóbada celeste podem ser tanto um mero reflexo do próprio estado emocional do rapaz, que quer se traduzir em choro, quanto a ideia de que Muidinga foi a terra virgem de quem as velhas arrancaram a chave das chuvas; Muidinga deste modo é o Cosmos. Ele é a virgindade morta e é o homem renascido. E o rapaz, antes menino, não poderá se livrar destas gigantescas forças míticas (de ser terra, território, de abrigar os ciclos de vida-morte-vida). Dito de outra maneira, ao mirar para cima, Muidinga cogita chorar, assim como a terra agora cogita chover. Este personagem por um efêmero momento experimenta ser céu, ou este sagrado céu experimenta adentrar o personagem.

Como vimos no capítulo do grotesco, inicialmente as carnes das idosas parecem assinalar uma antítese especial na qual aquilo que poderia ser considerado

como excessivamente longevo e, por isso, improdutivo, é justamente o que está a cargo de chamar ritualisticamente a chuva (a fonte da fertilidade). Afinal, como corpos ressequidos e desviçosos podem fazer a ponte com o úmido, o fresco, o fecundo? No entanto, as velhas, apesar de não estarem grávidas, a exemplo das figuras de terracota, guardam a força geratriz, a chave para a transformação de uma realidade: o infecundo que pode vir a ser fecundo, pois é por meio de suas danças e seus cantos – enfim, de um ritual – que a terra pode voltar a ser a matéria que nutre as sementes para que se transformem em brotos e daí vinguem as plantações.

Aqui se tem não só uma ruptura entre limites, um desconhecimento de extremos entre mundos e cosmos – que são ideias contidas no fenômeno grotesco – mas há uma superposição, a nosso ver intencional, por parte de Mia Couto, do sagrado ao grotesco, e do grotesco ao sagrado. Com um pouco mais de fé ainda é possível ver, no firmamento e suas luzes piscantes no céu de Muidinga, espelhada a própria esperança como algo a ser perseguido eternamente.

4.8 Sob o poder e a influência dos espíritos

Existem outras formas de “dissimulação” ou controle da violência, mediante o que foi analisado a partir da obra de René Girard, pelo uso da própria violência no seio do sagrado. Evans-Pritchard estudou a influência mágica e as práticas divinatórias dos azande (povo que, na década de 1920, vivia no que hoje são as fronteiras da República do Sudão, da República Democrática do Congo e da República Centro-África), que davam uma importância muito grande à bruxaria³⁰⁵.

Na tentativa de descobrir a verdade sobre fatos que interferiam em suas vidas e ter acesso a coisas ocultas, os indivíduos desse povo utilizavam os oráculos, técnicas que envolviam a manipulação de plantas e de animais em conformidade com ritos preestabelecidos. O “oráculo de veneno”, por exemplo, consistia na introdução de veneno em aves para descobrir o que ou quem haveria causado os infortúnios a uma pessoa ou a toda a comunidade a ela ligada. Pode-se pensar que, na verdade, os azande estivessem tentando encontrar o “bode expiatório” para seus problemas, utilizando-se de artifícios “mágicos” para camuflar sua sede de violência (em decorrência do rancor, da

³⁰⁵Para os azande, a bruxaria (ou substância bruxaria) encontra-se no corpo das pessoas e é responsável por causar danos que podem levar até à morte. In: EVANS-PRITCHARD. *Bruxaria, oráculos e magia entre os azande*.

disputa e da cobiça). Isto porque as aves, na maioria das vezes, acabavam morrendo devido à substância tóxica que recebiam, e esta morte servia para “comprovar” a culpa do inimigo.

Ampliando essa perspectiva para as sociedades africanas de um modo geral, Maria de Souza e Mello esclarece que nelas o que é supranatural assumia um papel regulador da vida em comum. Sob certas condições, a orientação de como proceder diante de várias situações era traçada servindo-se do além, dos antepassados, dos ancestrais, dos heróis fundadores, dos deuses, dos espíritos e da grande variedade de seres sobrenaturais.

Geralmente os infortúnios eram considerados fruto de ações impróprias, conscientes ou inconscientes, que desestabilizavam a harmonia. Esta podia ser rompida quando não se cumpria um preceito, como uma oferenda a um ancestral, ou quando se manipulavam de maneira mal-intencionada forças sobrenaturais em benefício próprio e com prejuízo de alguém. Assim, se um filho ficasse doente, se uma seca arruinasse uma plantação, se uma mulher não conseguisse engravidar, ou se fosse preciso descobrir quem havia furtado algo, oráculos eram consultados para que as forças do além mostrassem as soluções; e ritos de possessão eram realizados para que os espíritos pudessem orientar os vivos.³⁰⁶

A autora destaca que na esfera do sobrenatural estavam os mortos, alguns elevados à condição de ancestrais, figuras em torno das quais alguns grupos familiares se organizavam (pois tinham obtido destaque no comando de migrações e na fundação de novas aldeias; haviam introduzido novos saberes ou tido acesso a um poder extranatural), além de uma infinidade de espíritos ligados ao cosmos (águas, terras, plantas e animais) ou detentores das curas e das doenças, bem como aqueles relacionados às alianças, às caçadas ou às colheitas. E “sobre todos esses seres sobrenaturais pairava inatingível uma força que era a fonte de todas as coisas, mas que não interferia na vida, natural ou sobrenatural”.³⁰⁷

Em Moçambique não poderia ser diferente. A tradição prescreve o respeito e a veneração aos mortos (e, entre estes, especialmente os antepassados), já que detêm o poder de, na maioria das vezes, interferir ativa e profundamente no cotidiano dos vivos. Conforme dito na introdução desse estudo, ainda hoje nas sociedades africanas “os mortos não morrem, apenas deambulam, num outra dimensão, produzindo Vida entre os

³⁰⁶SOUZA. *África e Brasil africano*, p. 44-45.

³⁰⁷*Ibidem*, p. 45.

viventes”, como frisa Mía Couto. Esta deambulação ou trânsito entre mundos se dá a partir de várias experiências mediadas pelo corpo. Seja pela via do transe ou da possessão, o corpo acaba sendo, por sua própria natureza, uma das expressões mais vívidas da ligação do real com o sobrenatural, como vimos.

A esse respeito, tomo novamente algumas das considerações de A. Rita-Ferreira sobre crenças mágico-religiosas dos *tsonga*. Ele destaca que sob o vínculo entre vivos e mortos jaz a profunda convicção de que estes últimos poderiam trazer sérios problemas para a comunidade dos vivos e que espíritos (e até pessoas que fizessem uso do sobrenatural) poderiam deliberadamente e com intenções perversas, enviar doenças e até provocar a morte de elementos do grupo, prova máxima de que teria havido uma quebra da harmonia entre os mundos e uma séria ruptura de relações.

O autor considera que a frase que melhor condensa tal julgamento é a de Alf Helgesson³⁰⁸: “o mundo da religião é o mundo dos espíritos”, referindo-se ao modo como os *tswa*³⁰⁹ procedem em sua organização social.

Em linhas gerais Rita-Ferreira explica que embora existam símbolos religiosos, como árvores, tambores, vasos etc., esses espíritos são sempre “constituídos pela essência de uma pessoa humana, encontrando-se ela viva ou morta”.³¹⁰ Além disso, os infortúnios, os acontecimentos, os fenômenos naturais, o próprio poder dos medicamentos mágicos, não têm outra origem senão a vontade desses espíritos pessoais.³¹¹

Neste sistema de relações, os mortos podiam transformar-se em espíritos dos antepassados (*tinguluve*), espíritos possessivos, estrangeiros e causadores de doenças (*mandiki*); espíritos vingativos (*mipfhukw ou va nhamikwaxani*) ou ainda em espíritos fantasmas (*zigono ou ziphoka*).³¹²

Ainda no que diz respeito aos *tsonga*, os ritos funerários eram objeto de inúmeras crenças, como a de que a morte produzia uma situação de perigosa impureza que contaminava a comunidade como um todo, e de que o grupo diminuído pela perda de um ente deveria se fortalecer por meios especiais. Os falecidos tinham de ser

³⁰⁸Teólogo e missionário sueco que realizou um estudo sobre as crenças e rituais da comunidade *tswa*.

³⁰⁹A. Rita-Ferreira concorda com a observação de Alan K. Smith ao afirmar que: “os povos chamados Tsonga, Chopi e (Bi)Tonga, são produto de diferentes experiências históricas, essenciais para a compreensão da presente [nos anos de 1970] divisão étnica no sul de Moçambique”. (FERREIRA. *Povos de Moçambique: história e cultura*, p. 44). Importante acrescer que esses povos são compostos, entre vários outros, pelo subgrupo dos *tswa*, conforme nos diz A. Rita Ferreira no mesmo trecho.

³¹⁰FERREIRA. *Povos de Moçambique: história e cultura*, p. 71.

³¹¹*Ibidem*, p. 71.

³¹²Para mais detalhes sobre essa classificação feita por Helgesson, consultar FERREIRA. *Povos de Moçambique: história e cultura*, p. 80-91.

enterrados com as mãos junto ao queixo e com as pernas dobradas ao longo do tronco.³¹³

Destaque-se que, em mais de um romance, Mia Couto chama a atenção para tal costume. Em *Terra sonâmbula*, quando Tuahir acredita que Muidinga esteja prestes a morrer diz: “– *Dobra as pernas, depressa. Não podes morrer de pernas esticadas. E o velho ajudou o miúdo a dobrar as pernas. Ficou à espera que a morte viesse*” (TS, 2007, p. 54). Já nesta passagem de *A varanda do frangipani*, é o próprio narrador-morto que esclarece: “[...] Sonhei que me enterravam devidamente, como mandam nossas crenças. Eu falecia sentado, queixo na varanda dos joelhos” (VF, 2007, p. 15).

Louis-Vincent Thomas corrobora algumas das crenças expostas acima, especialmente ao descrever os ritos de luto e de morte simbólica de povos da África. De acordo com ele, uma das formas mais graves de desordem é a impureza, sendo que a morte ou a loucura conduzem necessariamente a essa situação.

No solamente el cadáver es impuro, sino también los objetos que pertenecieron al difunto (a veces se los quema) y las personas que lo han tocado de cerca (de ahí los ritos de duelo). Sólo el final de la descomposición y la aparición de esqueleto pondrán término a esta acumulación de suciedades. Por su parte los dolientes no podrán reemprender una vida normal hasta después de haber pasado por una prueba de penitencia acompañada de purificaciones.³¹⁴

Ao abordar o tema da morte dos anciãos nas sociedades “arcaicas”, esse autor destaca que os funerais de um idoso, desde que em consequência de “la buena muerte”, significam uma renovação de toda a sociedade:

El prestigio del anciano se justifica metafísicamente por su proximidad con el hogar regenerador de los antepasados que él representa y con quienes pronto va a reunirse. Precisamente, lo que se llama tradición o suma de sabiduría que una sociedad posee en un momento de su existencia, se convierte en “un medio de comunicación entre los difuntos y los vivos, pues representa ‘la palabra’ de los antepasados. Forma parte de una vasta red de comunicaciones entre los dos mundos, que engloba la ‘oración’, las

³¹³*Ibidem*, p. 66.

³¹⁴“Não somente o cadáver é impuro, mas também os objetos que pertenceram ao morto (às vezes, são queimados) e as pessoas que o tocaram (daí os ritos de luto). Só depois da decomposição e da aparição do esqueleto estarão livres do acúmulo de sujidades. Por sua vez, os doentes não poderão retomar uma vida normal até depois de haverem passado por uma prova de penitência acompanhada de purificações” (THOMAS. *Antropología de la muerte*, p. 535. Tradução minha).

ofrendas, los sacrificios, los mitos. En esta relación, la tradición posee una real originalidad”.³¹⁵

O autor faz questão de assinalar que para os africanos a morte é uma espécie de rito de passagem com seu cortejo inevitável de sacrifícios, procedimentos divinatórios e encantatórios, purificações, consagrações e dessacralizações.³¹⁶

Tais crenças são retomadas por Mia Couto, considerando-se o valor conferido aos mais velhos enquanto aqueles que detêm o saber e a chave de comunicação com os mortos, e de sua posição no grupo social do qual fazem parte. Como resultado desse contato, os fantasmas, “psipocos” ou “xipocos”, podem abençoar ou amaldiçoar os vivos trazendo-lhes doenças e punições por faltas reais ou supostas, reafirmando em grande medida o que foi destacado logo acima.

Ressalte-se que a temática do morto que não recebeu as “devidas cerimônias” é recorrente no universo miacoutiano. Ela relaciona-se diretamente com o descumprimento das tradições africanas que postulam rituais funerários apropriados que valorizem o papel do morto (especialmente dos idosos) no seio de toda a comunidade.

Em *Terra sonâmbula*, Taímo diz a seu filho Kindzu que não foi contemplado com as devidas solenidades após a sua morte. “– *Sou um morto desconsolado. Ninguém me presta cerimônias. Ninguém me mata a galinha, me oferece uma farinhinha, nem panos, nem bebidas.* (TS, 2007, p. 44). Por isso, o filho deverá sofrer as consequências de seu desconsolo.

Apesar das justificativas de Kindzu, o velho Taímo teima em perseguir o filho – ainda mais por acreditar que este está deixando suas raízes ao partir em viagem pelo mar. “*Deixaste a casa, abandonaste a árvore sagrada. Partiste sem me rezares. Agora, sofres as consequências. Sou eu que ando a ratazanar teu juízo*” (TS, 2007, p. 44).

O velho Taímo se explicou: eu não podia alcançar nada do sonhado enquanto a sombra dele me pesasse. A mesma coisa se passava com a nossa terra, em divórcio com os antepassados. Eu e a terra sofríamos de igual castigo (TS, 2007, p. 45).

³¹⁵“O prestígio do ancião se justifica metafisicamente por sua proximidade com o lugar regenerador dos antepassados que ele representa e a quem logo vai se reunir. Exatamente o que se chama tradição, ou soma de sabedoria que uma sociedade possui em um momento de sua existência, se converte em “um meio de comunicação entre os mortos e os vivos, pois representa ‘a palavra’ dos antepassados. Forma parte de uma vasta rede de comunicações entre os dois mundos, que engloba a ‘oração’, as oferendas, os sacrifícios, os mitos. Nesta relação, a tradição possui uma real originalidade”. (ZAHAN *apud* THOMAS. *Antropología de la muerte*, p. 445. Tradução minha).

³¹⁶THOMAS. *Antropología de la muerte*, p. 407.

Mesmo após Kindzu finalmente alcançar um breve momento de cumplicidade com o pai morto numa “conversa aguada”, o encontro finda com novas ameaças:

[...] O velho Taímo, por fim, me fazia as pazes? Engano meu. Pois, **de súbito, meu sonho revirou pesadelo**. Meu pai rasgou seu riso e suas palavras se amargaram:

– *Você me inventou em seu sonho de mentira. Merece um castigo: nunca mais você será capaz de sonhar a não ser que eu lhe acenda o sonho* (TS, 2007, p. 47, grifo meu).

Observe-se que o trecho mostra muito mais que uma situação de impasse ou de manifestação de loucura do velho pai. O que o personagem jovem não consegue compreender é que, a partir do momento em que as tradições deixam de ser seguidas – aqui, os ritos ligados à morte – há também a perda de um rico acesso ao sagrado, conquistado e mantido pelos ancestrais. Os costumes funerários consistem em mais que um conjunto de regras a serem automaticamente seguidas: se constituem na marcação de um caminho em direção àquilo sobre o que não se tem domínio nem conhecimento – o além, o ultranatural.

Com a perda dessa conexão, Kindzu não se transforma exatamente no alvo de um pai mimado que carpe eternamente sua insatisfação de cadáver insepulto: o mais jovem, no caso, é o próprio vilão e também a vítima, por ter abdicado da possibilidade de manter sinalizada a trilha para seus sonhos, para seu inconsciente, para aquilo que ele desconhece, mas sem o que a vida não é tão digna de ser vivida.

Essa maldição que toca Kindzu por negligenciar a morte do pai exemplifica o pensamento de A. Rita-Ferreira e de Louis Vincent Thomas acerca do papel dos espíritos na organização social africana, em que a desobediência ou inadequação às normas culturais acarretam uma série de resultados maléficos para os vivos.

A principal delas é que o espírito do falecido passa a amaldiçoar e a perseguir os vivos. Mia Couto explora este tema demonstrando tanto a insatisfação do finado quanto as possíveis consequências para todo o grupo. No romance *A varanda do frangipani*, o narrador tem consciência de sua condição de morto irreverenciado: “Ninguém me abriu as mãos quando meu corpo ainda esfriava. Transitei-me com os punhos fechados, chamando maldição sobre os vivos” (VF, 2007, p. 9).

O valor simbólico do funeral, portanto, ultrapassa o rito propriamente dito para se instalar como explicação de uma série de problemas que os vivos passam a

enfrentar caso o espírito do morto tome consciência do “desleixo” e do desrespeito (supostamente) cometidos por seus familiares e amigos.

Conforme elucida A. Rita-Ferreira, nesta intrincada rede de vínculos cabe ao *n'anga*³¹⁷ (adivinho, curandeiro ou feiticeiro) o papel de interlocutor entre os dois mundos. Mediador entre os conflitos da comunidade, ele assume uma função primordial estando no centro de todos os acontecimentos críticos, ou seja, aqueles responsáveis por alterar, e até quebrar, o equilíbrio da “vida suficiente”³¹⁸, como: o adultério, o furto, as disputas e desentendimentos entre parentes, assim como, e especialmente, o trato com os espíritos.

A força de sua palavra-feiticeira pode ser a chave para o entendimento de como proceder diante de tais impasses. Se “o destino do nosso mundo se sustentava em delicados fios” (TS, 2007, p. 20), como assevera a voz apocalíptica de um Taímo já morto, é preciso saber quais os artifícios devem ser utilizados para restabelecer a paz entre todos. Afinal, quando se trata da insatisfação dos espíritos, são necessárias cerimônias reparadoras, purificações e rituais de iniciação para que tudo volte à normalidade, mas ainda assim não se tem garantias de que o erro possa ser corrigido.

Enfim, cabe ao *n'anga* a “leitura” das complexas relações que se estabelecem nas comunidades. Com poderes adivinhatórios que ultrapassam o entendimento dos mais jovens dos dias de hoje, o curandeiro é aquele que ainda merece respeito, pois ocupa um lugar privilegiado fazendo, reitere-se, a mediação entre o mundo racional e as forças divinas.

Figura exemplar em todos os livros de Mia Couto, o curandeiro ou adivinho é o legítimo representante ou guardião dos costumes e das tradições moçambicanas. Numa das passagens mais líricas de *Terra sonâmbula*, Kindzu segue o ensinamento do velho sabedor para impedir que o fantasma do pai continue a persegui-lo:

[...] Lembrei o conselho do nganga e tirei a ave morta debaixo do meu assento. Estava preparado para essa batalha com as forças do aquém. Em cada pegada deitei uma pena branca. No imediato, da pluma nascia uma gaivota que, ao levantar voo, fazia desaparecer o buraco. *O voo das aves que eu semeava ia apagando meu rasto. Dessas artes, eu vencia o primeiro encostar de ombros com os espíritos* (TS, 2007, p. 40, grifo meu).

³¹⁷Nos romances de Mia Couto, a grafia desta palavra apresenta-se variada: ‘nianga’, ‘nyanga’, ‘nganga’.

³¹⁸Isto é: “Vida que permita realizar aspirações normais” (FERREIRA. *Povos de Moçambique*: história e cultura, p. 77).

É possível afirmar que o *nianga* é aquele que, pelo poder da tradição, deve lembrar que existem outras dimensões cujo ingresso faz com que a vida do homem e da mulher comum saltem da aridez para a multiplicidade de sentidos. Afinal, o feiticeiro é o depositário de uma inestimável sabedoria: a de que outras noções de tempo e de espaço, com leis outras, com ritmos diferentes, com mistérios atrás de outros, enfim, são um meio de a humanidade reconhecer que a racionalidade, a consciência em si, não constituem sistemas perfeitos de lidar com o universo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazer uma síntese, ainda que “aberta”, sobre os espaços do grotesco e do sagrado em *Terra sonâmbula* me parece uma tarefa pretenciosa tendo em vista a complexa natureza dos dois fenômenos. Melhor que o risco de conclusões apressadas ou sistematizações forçadas é apontar direções tendo como premissa a retomada de alguns aspectos que foram examinados ao longo desta dissertação.

Se de um lado temos o grotesco como espaço das indeterminações, da ambiguidade de sentidos, do alargamento das fronteiras entre os próprios reinos naturais, que, numa perspectiva racional empirista, são muito bem definidos, por outro o sagrado se nos afigura como algo impalpável, talvez pelo próprio caráter numinoso e inexplicável de suas manifestações.

Considero que o grotesco, muito longe de se constituir em um fenômeno condenado a um cárcere medieval ou renascentista, se revela vivo e manifesto no século XXI. Este fenômeno resulta de uma visão de mundo, e essa visão é como uma espécie de ferramenta de que podemos nos servir para fazer a leitura de obras as mais distintas sem perder sua rica possibilidade de significações e de imagens. Ainda que reinterpretado e fundido, seja com posturas puramente criativas ou com intenções sociopolíticas e culturais, o grotesco está presente na literatura contemporânea, e a produção miacoutiana é um exemplo disto.

É possível conceber o grotesco na obra de Mia Couto – em vários de seus livros, e especificamente em *Terra sonâmbula* – como um espaço de encenação que mescla o riso ao tom sério dos conflitos raciais e culturais e das situações-limite vivenciadas pelos personagens, como a manifestação da loucura, a esgarçada do tecido social, a ambivalência ou entrelugar da vida e da morte, o corpo enquanto plasmável signo de resistência, de abertura para uma utopia.

As ressonâncias do grotesco neste romance são incontestáveis principalmente considerando-se a recorrência de elementos cômico-sérios e apesar das diversas descrições dos corpos que são “subjugados” pela fome, pela miséria e pelas intermináveis guerras. Neste sentido, é legítimo afirmar que o autor moçambicano faz uso do riso como um instrumento para subverter a realidade, para manifestar seu inconformismo em relação a tudo aquilo que aflige uma terra arrasada por tantos males. O riso também é eficaz ao destronar a morte quando esta não vem acompanhada de uma efetiva assimilação de seu sentido e possibilidades.

A meu ver o grotesco seria um fenômeno que pressupõe certa pluralidade conceitual inerente à sua própria condição “deslizante” (dentro das próprias artes e no decorrer dos séculos), enquanto o sagrado expressaria essa necessidade de o homem encontrar um porto minimamente seguro, ainda que não visível, para refletir sobre sua posição no mundo em relação aos outros e às forças (ou deuses) que governam o Cosmos. No final, os dois conceitos se assemelham, se aproximam: um pelo viés do hibridismo, outro pela quase inefabilidade.

Acredito não ser um exagero afirmar que o grotesco guarda múltiplas faces, entre as quais a do sagrado e a do profano, com as quais pode, em grande medida, dialogar. Não é sem razão que movimentos que ocorrem dentro dos parâmetros do sagrado e do profano podem normalmente se manifestar no espaço do grotesco e vice-versa.

Lembremos que, por mais sagrada que seja a cena das idosas profanadoras, ou outras representadas no livro, pelo menos para algumas comunidades africanas tal passagem é também passível de ser lida como tipicamente grotesca. Isto é tão verdadeiro quanto afirmar que, por mais grotesca que seja a cena das idosas profanadoras, pelo menos do ponto de vista ocidental, tal passagem é simultaneamente sagrada. Assim, não se pode esquecer que “sagrado” e “grotesco” dependem também do olhar de quem os examina e o olhar do crítico ou do leitor literário não se encontra isento de seus próprios constrangimentos e limitações.

Em meio a aberrações, desvios e incômodas dessemelhanças, o autor contrapõe o teor de sua arte ao parâmetro ditado pelo belo e sublime. O lastro do grotesco é sua própria inscrição na essência da obra. A totalidade é alcançada em atitude contrastiva: naquilo que há de mais poético e sutil em contraposição ao mais bizarro e estranho.

A partir de uma proposta altamente sofisticada de misturar as vozes, de colorizar a língua portuguesa com os dialetos vários de seu país, Mia Couto reacende a fogueira dos sonhos há tanto tempo apagada pelas rajadas de balas que perfuram as já carcomidas paredes que ainda permanecem de pé, deixando à mostra, por um lado, a completa fragilidade de homens e mulheres diante da insensatez das guerras e, por outro, realçando a máxima força criativa desses mesmos sujeitos.

Num espaço consagrador, em que se harmonizam voz e letra, o autor faz de sua literatura o espaço possível para a deflagração do maravilhoso, do inusitado e do inconcebível, como representações do sagrado e de sua manifestação. No plano da realidade daquele povo apenas a semente do sonho permitiria criar outros mundos, encenar outros espaços de pertencimento e de valorização.

Neste sentido, a literatura de Mia Couto abre-se a uma fértil sacralização da vida, uma vez que lança um olhar diferenciado sobre os fatos históricos para envolvê-los num manto mítico, tão próprio de suas narrativas, e para reafirmar a força do ficcional.

A guerra vem (como o próprio autor nos diz) trazendo todas as variedades de morte, e o único que resta ao moçambicano comum, do povo, são palavras que se alinham para constituir estórias, as quais, por sua vez, compõem um veículo e, por que não?, uma estrada com duas mãos: numa delas, a tradição flui desde o passado; na outra, o futuro chega por meio da esperança – ou do positivo sonhar acordado.

Mia Couto fornece uma charada e uma dádiva: a guerra está entre as piores coisas que pode acometer um povo, pois ela deixará ao sol inclemente a cortada/baleada/explodida carne dos seres; não obstante, esses mesmos seres só poderão ser imortais através de seus ditos, lembranças, contos, danças, cantos, remédios, crendices, lendas, espíritos, sacralidades e “grotesquidões” – tudo isso posto na terra, a esperar o momento certo de (re)nascido.

Falamos aqui de uma terra respirante e viva, que se move, plantando, ela própria, inquietude nas pessoas – a chamar, com a arte de deambular e sonambulizar, o homem e a mulher para outro plantio: o do dia de amanhã, em si. Depois disso, aguardar a colheita, em definitivo sono de entrega. Destas descobertas, passamos a outra, a de que cada homem e cada mulher possuem condições de se fazer terreno sagrado, pois que se trata de um solo que tem poderes de se virginizar e se fazer fecundo para a maior expressão humana: a onírica.

Mia Couto aposta na tradição oral e na cultura como o elo entre o moçambicano do povo e o mundo letrado. Assim, a dimensão do sagrado, acompanhada das surpreendentes (re)criações do grotesco, irradia-se em feixes luminosos que se infiltram nos espaços em que o profano, muitas vezes o mais cruel, ameaça tornar-se totalidade. A despeito de uma “estrada morta” e de corpos carbonizados dentro de um ônibus incendiado, temos um amplo caminho a ser percorrido, com a possibilidade de seguir uma viagem ficcional para além da destruição.

Ao dar voz e lugar para os curandeiros e suas magias, para as mulheres amaldiçoadas, para as crianças e velhos e outros personagens marginais, o que Mia Couto faz é enfeitiçar as paisagens, sejam estas rurais, urbanas ou simplesmente humanas. O autor lança um ousado cromatismo sobre as realidades moçambicanas: o triste marrom das terras aradas sem descanso, os excessivos cinzas dos cenários em escombros, os desbotados tons das peles envelhecidas e maltratadas, as encarnadas nuanças de um céu aceso pelo fogo da guerra, entre diversos outros exemplos, são transformados em tela, em linho sobre o qual se pode pincelar e recriar o mundo. Um novo espaço onde os tesouros ancestrais devem continuar sendo transmitidos, seja da boca dos velhos aos ouvidos das crianças, seja da alma de um *nganga* a quem quer que esteja precisando.

Mia Couto é ele próprio muitos personagens. De seu saquinho de quinquilharias, o autor retira ossículos e os lança; eles formam letras e com elas é possível lembrar de uma sabedoria imemorial: a de que as guerras desfiguram paisagens, desfazem cidades, exterminam famílias, matam o tempo comum e perpetuam atrasos; entretanto não podem arrasar o ser humano naquilo que ele possui de mais profundo, que é a capacidade de visitar outros mundos, com outros tempos. Viagem que, para além de todos os males, é pessoal, intransferível e deve ser indestrutível, pois é o caminho do sonho.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, 213 p.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2003, 111 p.
- AUGRAS, Monique. *O que é tabu*. São Paulo: Editora Brasiliense, coleção Primeiros Passos, n. 223, 1989, p. 78.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002, 193 p.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 235 p.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 271 p.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003, 249 p.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 263 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, 419 p.
- BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*. Orientadora: Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes. 2007. 274 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, 255 p.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, 394 p.
- BÍBLIA SAGRADA. 65ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2006.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996, 266 p.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Cerrados* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, n. 19, ano 14, 2005, p. 115-134.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria* – Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 15, jan./jun., 2007, p. 207-220.

CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de saber literário. In: CHAVES, Rita; Macêdo, Tania (Org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 57-73.

CHAVES, Leocádia Aparecida. *As margens da nação moderna em Ventos do Apocalipse, de Paulina Chiziane*. Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 23. ed., 2009, 996 p.

CHIZIANE, Paulina. Eu, mulher, por uma nova visão do mundo... In: AFONSO, Ana Elisa de Santana (Org.). *Eu mulher em Moçambique*. Moçambique: Unesco e Aemo, 1992.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999, 278 p.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998, 381 p.

CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, 220 p.

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 147 p.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, 133 p.

COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 331 p.

COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 222 p.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 206 p.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 262 p.

COUTO, Mia. *Venenos de Deus, remédios do diabo: as incuráveis vidas de Vila Cacimba*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 188 p.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. *Letras de hoje*. Curso de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 42, n. 4, 2007, p. 7-17.

CURY, Maria Zilda Ferreira; FONSECA, Maria Nazareth Soares. Reinvenções e deslocamentos em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; FONSECA, Maria Nazareth. (Orgs.). *Ensaio sobre leitura 2*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2007, p. 241-256.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Topografias da ficção de Milton Hatoum. In: RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda Ferreira; ÁVILA, Myriam (Orgs.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, 41-62.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 53-95.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002, 178 p.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, 179 p.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 191 p.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993, 479 p.

EMERSON, Caryl. *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Tradução de Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Difel Editorial, 2003, 350 p.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. *Bruxaria, oráculos e magia entre os azande*. Edição resumida e introdução Eva Gillies. Tradução de Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, 255 p.

FERREIRA, A. Rita-. *Povos de Moçambique: história e cultura*. Porto: Edições Afrontamento, 1975, 378 p.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008, 240 p.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, 133 p.

FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud – o estranho* (1919), volume XVII. SALOMÃO, Eduardo (Coordenação da Edição Eletrônica Brasileira). Rio de Janeiro: Imago Editora, 2000.

FURTADO, Jonas. Não à reforma ortográfica, Revista *Istoé*, coluna “A Semana”, ed. 1978, São Paulo, 26 set. 2007, p. 7.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990, 391 p.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986, 162 p.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 205 p.

LEÃO, Ângela Vaz. *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora Pucminas, 2003, 428 p.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2003. 145 p.

MATA, Inocência. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. In: *Scripta – Revista de Pós-Graduação em Letras e do Cespuc*, v. 1, n. 2, Belo Horizonte, 1998, p. 262-268.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003, 428 p.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, 505 p.

MOÇAMBIQUE: Mia Couto dedica a escritores moçambicanos prémio União Latina. *Angola Press*, 19 abr. 2007. Disponível em: <<http://www.portalangop.co.ao...>>. Acesso em: 18 jan. 2010.

NOA, Francisco. Modos de fazer mundos na atual ficção moçambicana. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 267-274

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/Márgenes: Caderno de Cultura*, n. 2, Belo Horizonte/Mar del Plata/Buenos Aires, out., 2001, p. 1-3.

QUENTIN, Laurence; REISSER, Catherine. *Ao sul da África: na África do Sul, os ndebeles. No Zimbábue, os xonas. Em Botsuana, os bosquímanos*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008, 141 p.

RIOS, Peron. *A viagem infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. Recife: Editora Universitária UFPE, 2007, 128 p.

RODRIGUES, José Carlos. *Higiene e ilusão: o lixo como invento social*. Rio de Janeiro: Nau, 1995, 111 p.

ROUANET, Sérgio Paulo. Razão e paixão. In: *Os sentidos da paixão*. CARDOSO, Sérgio. [et al.] São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 437-467.

RUSSO, Mary J. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, 247 p.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Luandino Vieira e Mia Couto – intertextualidades... In: *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: Abe Graph Editora, 2003, p. 44-53.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Mia Couto e a “incurável doença de sonhar”. In: *África & Brasil: letras em laços*. CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa, (org.). Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p. 261-286.

SEÑAS: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños / Universidad de Alcalá de Henares, Espanha. Departamento de Filologia. Tradução de Claudia Berliner; Eduardo Brandão; Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 1384 p.

SOJA, Edward. W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, 324 p.

SOUZA, Maria de Mello e. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2007, 176 p.

THOMAS, Louis-Vincent. *Antropología de la muerte*. Traducción: Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, 636 p.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço & lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel Editorial, 1983, 250 p.

ZAHAN, Dominique. *Religion, spiritualité et pensée africaines*. Paris: Payot, 1970 apud THOMAS, Louis-Vincent. *Antropología de la muerte*. Traducción: Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, 636 p.