

RAQUEL COSTA CHAVES

**A PALAVRA EM TRANSE:
O SONHO E O SILÊNCIO EM MIA COUTO**

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

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Prof^a Sônia Queiroz

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012

Ao Alisson

ÀQUELES QUE FAZEM PARTE DO SABOR DESTE MODESTO SABER, MEU MUITO OBRIGADA!

MINHA MÃE TINA E MEU PAI LUIZ, sempre amorosos e atenciosos;

JULIANA E LUCIANA, irmãs escutadoras de imprecisões;

ALINE, CRISTINA, FÁTIMA, JOSILEY, NEIDE, RIDALVO E TODOS AMIGOS DA LETRAS que
compartilharam gostos, falas e impressões;

DANI, MARIA HELENA, MIRIAN, VANILZA, RUBENS E TODOS AMIGOS DA FUNARTE que me
apoiaram e incentivaram neste percurso;

TODAS AMIGAS E AMIGOS que, de passagem, acenaram uma boa sorte;

ALISSON, companheiro das minhas vigílias, sonos e sonhos;

SÔNIA, orientadora que generosamente compartilhou tantos saberes e sabedorias.

O saber é um longo, lento sabor.
Paul Zumthor

Resumo

A partir dos romances *Terra sonâmbula*, *O último voo do flamingo* e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, do escritor moçambicano Mia Couto, buscamos esclarecer sentidos e configurações do sonho e do silêncio, que são elementos extremamente relevantes no trabalho poético do escritor. Com base em autores como Paul Zumthor, Walter Ong, Kwane Appiah, Jean Derive, entre outros, pudemos associar tais elementos ao universo da oralidade e assim concluir que tanto o sonho como o silêncio contribuem para gerar “efeitos de oralidade” na obra deste escritor. Além disso, nestas narrativas, a presença desses elementos poéticos está relacionada com a memória da guerra civil de Moçambique e com o desejo e necessidade de superar esse tempo. Para explorarmos esta dimensão, nós nos alimentamos de estudos do campo da psicanálise, recorrendo a estudiosos como Decio Gurfinkel, Jean-B. Pontalis, René Kâes; amparamo-nos também em estudos do âmbito filosófico e antropológico. Na confluência dos sentidos do sonho e do silêncio, pudemos ver, por fim, “a palavra em transe” nos romances de Mia Couto: o trabalho literário transitando pela oralidade e incorporando-a; a escritura atravessando o tempo passado e sonhando o tempo futuro.

Palavras-chave: Sonho – silêncio – transe - oralidade – Mia Couto.

Abstract

From the novels *Terra sonâmbula*, *O último voo do flamingo* and *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, of the Mozambican writer Mia Couto, we intend to shed light on meanings and configurations of dream and silence, both key elements in the writer's poetic work. Based on authors such as Paul Zumthor, Walter Ong, Kwame Appiah, Jean Derive, among others, we associate these elements with the world of orality, and thus conclude that dream and silence contribute to create "effects of orality" in this writer's work. In addition, in these narratives, the presence of these elements is related to the poetic memory of Mozambique's civil war, and to the desire and the need to overcome this time. To explore this dimension, we drank from the studies of the field of psychoanalysis, resorting to scholars such as Decio Gurfinkel, Jean-B. Pontalis, René Kâes; We also resorted to the philosophical and anthropological domain. At the confluence of the senses of dream and silence, we could finally see "the word in a trance" in the novels of Mia Couto: literary work by passing orality and incorporating it; the writing crossing the past and dreaming the future.

Key-words: Dream – silence – trance – orality – Mia Couto.

CONVERSAS: ESCRITA E ORALIDADE 9

SILÊNCIO E ORALIDADE 20

ENTRE SILÊNCIOS 44

SONHO E CULTURA ORAL 59

“É BOM ASSIM: ENSINAR ALGUÉM A SONHAR” 77

A PALAVRA EM TRANSE 97

REFERÊNCIAS 109

CONVERSAS: ESCRITA E ORALIDADE

Com este trabalho, nosso objetivo é fornecer uma contribuição para os estudos das literaturas africanas de língua portuguesa, estudando a relação, de modo geral, entre a escrita e a oralidade, na obra de Mia Couto. Para isso, escolhemos três romances do escritor moçambicano: *Terra sonâmbula*, *O último voo do flamingo* e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. A opção por três narrativas (e não apenas uma, tendo em vista a riqueza literária de cada uma delas) se fez em função do nosso foco de estudo: o sonho e o silêncio como elementos poéticos, que atravessam, portanto, várias histórias de Mia Couto (mostrando-se relevante, aliás, em outros romances do autor, como em *Antes de nascer o mundo* e *O outro pé da sereia*).

A partir do estudo desses elementos, nossa intenção, mais especificamente, é mostrar como o sonho e o silêncio estão ricamente presentes na obra de Mia Couto e como se articulam à proposta poética do autor, que tem a ver com desejo e desafio de “ensinar a escrita a conversar com a oralidade.”¹

A escolha destas três narrativas, especificamente, foi movida por interesses objetivos e afetivos. Afetivamente, foram os três primeiros romances que li deste autor, e aos quais voltei várias vezes; foram, na verdade, os primeiros romances africanos com os quais tive contato, e por meio de suas histórias pude fazer novos desenhos imaginários desse continente que nos fizeram esquecer em nossa trajetória escolar, o que, de resto, parece, felizmente, vir mudando nos últimos anos.

Objetivamente, um número maior de leituras me permitiu perceber a constante referência ao silêncio, a presença frequente de relatos de sonhos, do termo *sonho* e suas variações. Além disso, foi possível ver também que esses três romances guardavam semelhanças quanto ao tipo de narrador – jovens rapazes que vivenciam o universo da escrita (foram para escola, aprenderam a ler e a escrever), mas ao mesmo tempo permanecem sensíveis ao modo de viver tradicional, oral. Esse ponto de vista meio fora, meio dentro,

¹ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 109. Texto: “Quebrar armadilhas”.

intersticial parece se alinhar ao sentido deambulante, movente, ao vai e volta entre vigília e sono presente nessas narrativas, conforme veremos nos próximos capítulos.

Para entendermos um pouco mais sobre oralidade, lançamos mão de autores como Paul Zumthor, que, além de tudo, nos fornece elementos para pensar a própria literatura; Walter Ong, sobretudo em sua ênfase sobre o fato de que a oralidade diz respeito a um sistema de pensamento; Kwame Appiah, filósofo ganense, que discorre sobre o racismo, critica o movimento pan-africanista, ressalta a ancestralidade e espiritualidade em culturas africanas; Jean Derive, cujos textos viemos (nós, um pequeno grupo de estudantes interessados em oralidade e tradução), ao longo dos últimos três anos, traduzindo e estudando, com a coordenação e revisão da professora Sônia Queiroz.

Procuramos recorrer também a outros autores e estudiosos africanos, como Hampâté Bâ, Honorat Aguessy, Christopher Wondji, entre outros, que nos permitiram compreender um pouco mais sobre África, sobre tradição oral, trazendo informações possíveis e importantes de se associar aos elementos que estudamos, o sonho e o silêncio.

Além disso, utilizamos a própria literatura de Mia Couto e narrativas de outros autores moçambicanos e angolanos, como Paulina Chiziane, Ungulani Ba Ka Khosa, Ondjaki, para aproximarmos o sonho de culturas orais, com o apoio de estudos de caráter antropológico e etnológico, como o livro *Os sonhos e as sociedades humanas*, organizado por Roger Caillois, *L'interprétation des rêves dans la tradition africaine*, de Ray Autra. Sem qualquer pretensão de esgotamento, procuramos mostrar como, inscrito dessa forma, o sonho contribui para reinstaurar o imaginário tradicional.

A fim de melhor entendermos outros sentidos do sonho nos romances de Mia Couto, como a sua relação com o tempo futuro e com a capacidade criativa, buscamos embasamento em alguns livros do campo da psicanálise, como *Sonhar, dormir e psicanalisar*, de Decio Gurkinkel, *Entre o sonho e a dor*, de Jean-B. Pontalis, *A polifonia dos sonhos*, de René Käs. Nós nos amparamos também nas reflexões da filósofa María Zambrano e em Gaston Bachelard.

O estudo do silêncio se fez a partir de informações trazidas por Ong, Derive, Appiah, Hampâté Bâ, Zumthor, e teve por base também reflexões do campo filosófico e antropológico, como aquelas de Le Breton, de Eni Orlandi, de Gilvan Fogel, entre outros.

Devemos ressaltar também que, no encaminhamento de nossa leitura, foi importante levarmos em conta as reflexões de Mia Couto presentes em textos de intervenção (em geral, originalmente apresentados em congressos, encontros, seminários, em diferentes momentos e lugares), publicados nos livros *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções* e *Pensatempos*, e em artigos, depoimentos ou entrevistas dispersos. Aliás, foi partindo do fragmento de um desses textos, que propusemos a ideia da “palavra em transe” e a exploramos com base em nosso estudo do sonho e do silêncio e à luz de algumas reflexões dos estudos da performance.

OBJETO E OBJETIVOS

A partir dos romances *Terra sonâmbula*, *O último voo do flamingo* e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, nossos estudos buscam esclarecer sentidos e configurações do sonho e do silêncio, que são elementos extremamente relevantes no trabalho poético do escritor. Nós nos propusemos a investigar mais de um sentido e configuração porque víamos que, por meio de um único viés de leitura, não seria possível demonstrar a intensidade desses recursos no trabalho literário de Mia Couto e, mais do que isso, porque entendemos que na confluência desses sentidos emerge a proposta de uma “linguagem em transe”, como nos diz Mia Couto:

O que me tomava principalmente não era a invenção de palavras, mas havia ali uma poesia, a tal arrumação que funcionava muito como os dançarinos de Moçambique, os dançarinos da África em geral, naquele exato momento em que eles estão entrando em transe para serem possuídos pelos espíritos. Aquele flagrante daquele momento em que aquilo já não é dança, mas já é outra coisa. Era isso que acontecia nessa linguagem. Era uma linguagem, quase uma linguagem de transe, que permitia que outras linguagens tomassem posse dela. [...]

Para que o escritor chegue a esse relacionamento com esse tipo de linguagem [...] ele tem que estar ao lado da não-escrita, dizendo de uma outra maneira. Ele tem que escapar daquela lógica, que é a escrita enquanto sistema de pensamento.

[...] *eu cheguei a essa possibilidade da escrita pelo lado não-literário, pelo lado da não-escrita, pelo lado da oralidade.*²

Por este fragmento, podemos perceber que a proposta poética de Mia Couto (ou sua intenção poética) em sua relação com o sistema de pensamento da oralidade ultrapassa o procedimento da descrição; não se trata de falar *sobre*, mas sim *pela* oralidade, na tentativa de uma incorporação (explorando o sentido místico do termo) desta oralidade pela escrita através do fazer criativo.

No que se refere aos sonhos, por exemplo, ao se criar uma mistura entre o que seria da ordem da vigília e o que pertenceria aos sonhos, cria-se uma atmosfera onírica e somos assim levados a co-habitar esses sonhos. Desse modo, temos acesso não apenas ao relato destes, mas somos convidados a compartilhar a experiência que eles proporcionam. É certo também que o relato de sonhos, que acontece várias vezes nos romances em análise nesta pesquisa, contribui com a criação dessa densidade onírica das narrativas e fornece também indícios para que possamos perceber como o sonho se integra na vida de comunidades de tradição oral.

Temos, então, o onirismo e o relato de sonhos favorecendo a inscrição da oralidade como efeito poético. Como estamos procurando entender, a ambientação onírica nos romances desse autor moçambicano é uma de suas estratégias para inscrever traços do imaginário de tradições orais e, por outro lado, não seria possível essa inscrição senão por meio de um trabalho apurado com a palavra. Diante dessa relação, substancializar o sonho, fazendo o universo da narrativa um mundo onírico, implica aproximar esse fenômeno noturno ao fazer criativo do poeta – o que quer dizer que, para instaurar essa atmosfera onírica por meio da escrita, é preciso “sonhar” essa linguagem.

Uma outra noção que não pode passar despercebida é a de sonho como desejo e vontade de futuro, na medida em que a busca por uma língua matizada por “idiomas locais”³ é uma proposta estética, mas também política. Sonhar – confluindo o máximo de sentidos – é

² COUTO. Nas pegadas de Rosa, p. 12.

³ Mia Couto em diferentes romances faz uso da expressão “idiomas locais” procurando se referir não só à diversidade linguística de Moçambique, mas a seus múltiplos universos culturais. É nesse sentido que exploramos a expressão aqui.

imprescindível para que se supere o trauma da guerra civil, para que haja esperança para se construir uma sociedade da paz (e não exatamente da ordem, como adverte o velho Sulplício de *O último voo do flamingo*), de convivências e, sobretudo, de *transvivências*.

Com relação ao silêncio, também podemos analisá-lo a partir de uma rede de sentidos, cujo ponto central, para esta pesquisa, é a sua contribuição, ao lado do onirismo, para que se configurem “efeitos de oralidade” nos romances de Mia Couto.⁴ Paralelamente ao sonho, e contribuindo para gerar a dimensão introspectiva deste, o silêncio se faz na articulação de posturas, gestos, descrições. Ele está presente, por exemplo, nos diálogos entre um mais velho (como Taímo, Sulplício, a Avó Dulcineusa) e um jovem, normalmente narrador da história, nos quais observamos com frequência uma relação de ensino e aconselhamento, em que quem domina a palavra é o mais velho:

Eu lhe pedia explicação do nosso destino, ancorados na pobreza.

– Veja você, meu filho, já apanhou mania dos brancos! – Inclina a cabeça como se a cabeça fugisse do pensamento e me avisava: – Você quer entender o mundo que é coisa que nunca se entende.

Em tom mais grave, me alertava:

– A ideia lhe poise como a garça: só com uma perna. Que é para não pesar no coração.

– Ora, mãe...

– Porque o coração, meu filho, o coração tem sempre outro pensamento.

*Falas dela, mais perto da boca que do miolo.*⁵

Comum nas narrativas, a opção por não replicar a palavra do mais velho, ou desistir de uma contra-argumentação, indica não só o respeito diante daqueles que têm mais experiência de vida, como também a necessidade de serem digeridas as palavras, o que aponta para a ideia de que os sentidos não estão na superfície destas e que um certo mistério é conservado pela profundidade das palavras:

– Sabe, filho, o que é pior?

– E é o quê, pai?

– É que nossos antepassados nos olham agora como filhos estranhos.

*Meu velho puxava assunto demasiado para meu peito. Ele não percebia como, por vezes, eu não atingia o sentido de suas palavras.*⁶

⁴ DERIVE. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas.

⁵ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 46.

⁶ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 206.

Sob a perspectiva do silêncio e do sonho, considerar o mistério e o segredo é extremamente relevante porque, além de se relacionarem ao sistema de pensamento da oralidade e ao fazer poético, sua presença nos romances também nos permite entrever um discurso político em torno da ideia de que é impossível ao homem – de onde quer que ele seja – compreender e apreender todos os sentidos do mundo, se quiser apresentar-se humanamente.

Amparado na proposta poética de uma “linguagem em transe” – em travessias por realidades e identidades –, esse posicionamento político, nos romances de Mia Couto, tem a ver também com o silêncio enquanto recusa em falar sobre certos fatos e acontecimentos, como acontece com velho Sulplício diante do investigador Massimo Risi, em *O último voo do flamingo*, quando recusa terminantemente a dizer o que se passava em Tizangara; trata-se de uma postura de resistência diante daqueles que querem impor ordem (enquadramentos e molduras), e impor assim *uma* realidade, um modo de viver e de estar no mundo.

ORALIDADE

“A tradição oral africana é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos [...]. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados.”⁷

Importantes teóricos que refletem sobre a oralidade e tradição oral chamam atenção para o fato de que o conceito de oralidade não diz respeito somente à exclusividade ou predominância da comunicação por via da expressão verbal falada.⁸ Trata-se, na verdade, de um sistema de pensamento que, entre outras características, tem por base a profunda conexão entre os diferentes setores da vida coletiva. Assim, o ato de contar uma história, por exemplo, não se limita somente à dimensão de entretenimento e prazer estético, mas está vinculado também à necessidade de se transmitirem saberes de ordem prática, valores morais, de fazer

⁷ HAMPÂTÉ BÂ. A tradição viva, p. 183.

⁸ Entre outros, HAMPÂTÉ BÂ. A tradição viva. ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*. ONG. *Oralidade e cultura escrita*. DERIVE. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. GOODY. *Domesticação do pensamento selvagem*.

perpetuar a história do grupo. Pela palavra e com ela, instaura-se o lugar do sagrado, da arte, da memória, da justiça, concomitantemente; e isso é de tal importância que em sociedades de tradição oral há inúmeras limitações sobre *o que dizer* de acordo, por exemplo, com a faixa etária, com o sexo, com o horário.

Ao lado da palavra, depreendemos, a partir de diferentes textos e estudos sobre tradição oral,⁹ a relevância de se cultivar o silêncio como indício de sabedoria, ou como prática necessária para se falar ou agir com sabedoria, acessando as palavras exatas para determinado momento. Alexandre von Saenger, discorrendo sobre as significações da Palavra entre os bantos,¹⁰ indica que é comum os anciãos e sábios falarem pouco (comerem pouco e absterem-se de relações sexuais) quando buscam respostas para conflitos sociais a serem resolvidos. Essa economia da palavra (que não significa necessariamente ausência de som e de voz) juntamente com os outros tipos de abstenção tem a ver com a abertura do corpo para o mundo místico – cuja manifestação se dá, como veremos a seguir, por meio dos sonhos, por exemplo. Cabe aos mais velhos, juízes e sábios escutar o que o cosmo tem a dizer, e também o que as pessoas precisam dizer:

A primeira qualidade que se exige dos oradores institucionais da Palavra, dos anciãos, dos juízes e dos sábios, é uma capacidade de escutar a toda prova, a fim de ser capaz de fazer as perguntas necessárias quando for necessário; facilidade para falar e para fazer falar.¹¹

Christopher Wondji também aponta a capacidade de escutar e de “guardar a palavra” como características fundamentais para a escolha daquele que receberá as histórias do povo, devendo perpetuá-las:

O pai escolhe o mais calmo de seus filhos, o menos inclinado à cólera – aquele de quem se diz ser como um túmulo, ou seja, acolhe as palavras mas não as pronuncia. Por sua atitude manifesta o desejo de aprender: permanece na companhia dos “grandes” mas se cala na presença deles, demonstrando que sabe se manter em seu lugar.¹²

⁹ Como em: WONDJI. Da boca do ancião. SAENGER. A Palavra na sabedoria banto. FINNEGAN. O significado da literatura em culturas orais. LEITE. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas.

¹⁰ A Palavra (em maiúsculo) é, segundo o autor, os diferentes momentos da vida de povos bantos em que a comunidade, sob a liderança de anciãos e sábios, se reúne para resolver problemas e manter assim a harmonia social.

¹¹ SAENGER. A Palavra na sabedoria banto, p. 58.

¹² WONDJI. Da boca do ancião, p. 10.

O silêncio, em África, indica que a palavra está em processo de gestação, para vir à tona em forma de ensinamento e sabedoria, conforme aponta Maura Eustáquia de Oliveira.¹³ Segundo Hampâté Bâ, a formação dos tradicionalistas, guardadores da herança oral, se faz a partir da escuta, do uso prudente da palavra e do autocontrole, e pode durar toda uma vida:

*Independentemente da interdição da mentira, ele [o tradicionalista-doma] pratica a disciplina da palavra e não a utiliza imprudentemente. Pois se a fala, como vimos, é considerada uma exteriorização das vibrações de forças interiores, inversamente, a força interior nasce da interiorização da fala.*¹⁴

Esse cultivo da palavra pode ser correlacionado à prática criativa do poeta, também ele ruminador das palavras, voltado para si – e por isso mesmo solitário em certa medida –, numa viagem interior engendrando devaneios, como Marianinho em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*: “Ao pastoreio devo a habilidade de sonhar. Foi um pastor quem inventou o primeiro sonho. Ali, face ao nada, esperando apenas o tempo, todo o pastor entreteceu fantasias com o fio da solidão.”¹⁵ Isolamento e silêncio depreendemos também quando Ruth Finnegan comenta sobre o trabalho criativo de poetas orais, citando um trecho de Arthur Grimble:

*É só quando o poeta sente a faísca divina da inspiração mais uma vez agitando-se dentro de si que ele deriva do curso ordinário da vida da vila... Retira-se para algum canto solitário, onde permanece para evitar qualquer contato com homens ou mulheres... Essa é sua “casa da canção”.*¹⁶

Aqui, silêncio e sonho se completam, sendo que o silêncio contribui para que o sonho possa levar o sonhador por suas águas calmas, mas incertas.¹⁷ O silêncio é a ausência dos questionamentos excessivos (que levam à ansiedade por respostas e desaba na descrença), abrindo assim a possibilidade para a experiência do desconhecido e do mistério.

Com relação ao sonho, vemos que, em sociedades de tradição oral, ele exerce importantes funções, como aponta Alexandre von Saenger:

¹³ OLIVEIRA. Palavra e silêncio africanos na dicção de Mia Couto.

¹⁴ HAMPÁTÉ BÂ. A tradição viva, p. 190

¹⁵ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 190.

¹⁶ GRIMBLE. *Return to the Islands*, p. 204-205, citado por FINNEGAN. O significado da literatura em culturas orais, p. 85.

¹⁷ BACHELARD. *A água e os sonhos*. PONTALIS. *Entre o sonho e a dor*. GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*. KÄES. *A polifonia dos sonhos*.

*Entre os bantos, considera-se o sonho como um fenômeno da maior importância. Ele é ao mesmo tempo a expressão da vontade dos deuses e o meio pelo qual os ancestrais se dirigem a nós para nos aconselhar.*¹⁸

Nesse caso, a sabedoria reside na possibilidade de sonhar associada à capacidade de ler, nesse sonho, a resposta para aquilo que se procura resolver. O método psicanalítico não é totalmente diferente dessa prática; no entanto, enquanto Freud procurava desconstruir o caráter místico implicado nas abordagens dos sonhos, explicando a sua natureza enigmática, e por vezes perturbadora, como resultado de desejos inconscientes, em sociedades de tradição oral o sonho é o lugar de encontro com o invisível: com espíritos, antepassados, com os deuses: “O mundo invisível fala nos sonhos”.¹⁹

Roger Bastide, em seu texto “Sociologia do sonho”, afirma que o que demonstra a importância dos sonhos em certas sociedades é justamente a influência deles na vida da vigília:

*o sonho não constitui uma realidade à parte, mas é considerado uma mensagem enviada, uma mensagem divina que é interpretada, submetida aos especialistas religiosos para que deem sua significação, e podem dar lugar, se for uma profecia de infortúnio, a uma mudança de conduta ou a sacrifícios alimentares às divindades.*²⁰

De acordo com Bastide, essa via de mão dupla, em que não só as vivências da vigília se projetam nos sonhos, mas também estes influenciam as atitudes e decisões da vigília, vem se desfazendo no mundo ocidental, restando apenas uma via unilateral, da vigília para o sonho: “quanto mais interrompemos as relações com os mortos, mais penetramos no mundo do tédio, no mundo do sofrimento moral.”²¹

Para Jung, grande parte dos problemas de ordem emocional e psíquica da sociedade do século XX pode ser explicada pela perda do mistério e do sagrado, motivada por um crescente apregoamento da razão e do pensamento lógico; nesse cenário, os sonhos também perderam espaço na vida das pessoas, especialmente no mundo ocidental:

O homem moderno não entende o quanto o seu “racionalismo” (que lhe destruiu a capacidade para reagir a ideias e símbolos numinosos) o deixou à mercê do “submundo” psíquico. Libertou-se das “superstições” (ou pelo menos pensa tê-lo feito),

¹⁸ SAENGER. A Palavra na sabedoria banto, p. 58.

¹⁹ ALTUNA. *Cultura tradicional banto*, p. 270. FREUD. *A interpretação dos sonhos*.

²⁰ BASTIDE. *Sociologia do sonho*, p. 143.

²¹ BASTIDE. *Sociologia do sonho*, p. 139. Neste artigo, o autor esclarece parte de sua pesquisa sobre o sonho junto a grupos de população negra no Brasil. Em síntese, ele diz que aquelas pessoas ligadas a práticas religiosas afro-descendentes manifestaram maior comunicação entre os sonhos e a vida diurna, numa via de mão dupla.

*mas neste processo perdeu seus valores espirituais em escala positivamente alarmante. Suas tradições morais e espirituais desintegraram-se e, por isso, paga agora um alto preço em termos de desorientação e dissociação universais.*²²

Seguindo a linha de discussão desse psicanalista e psiquiatra, a confiança excessiva na consciência e numa apreensão absoluta da realidade (propugnada pelo racionalismo) impede que o homem se depare com a sua constituição fragmentária, forjando, a todo custo, uma unidade.

Essas questões que são trabalhadas na psicanálise tendo em vista o funcionamento do psiquismo lançam luz sobre a problemática social que gira em torno da constituição da identidade. É também sob esse viés que estudos do sonho, no âmbito da psicanálise, nos auxiliam a pensar a importância dos sonhos e do onirismo nos romances de Mia Couto, considerando que o sonho abre espaço para a experiência dessa dispersão do eu sem que se opere uma dissociação, uma ruptura, seja o sonho concebido como manifestação do inconsciente, ou como porta de conexão com o universo dos deuses e antepassados. De um ou de outro modo, há uma viagem ao desconhecido, que é também uma busca pelo autoconhecimento na certeza de que este jamais se conclui.

²² JUNG. Chegando ao inconsciente, p. 94.

*...mas há muita coisa escondida nestes silêncios africanos.
O último voo do flamingo*

SILÊNCIO E ORALIDADE

Vamos discorrer, agora, sobre algumas formas do silêncio que acreditamos dizer respeito à oralidade. Nossa busca é por ver como certas inscrições e sugestões do silêncio nos romances de Mia Couto estão relacionadas com o sistema tradicional e, por isso mesmo, contribuem, ao lado de outros recursos, para gerar “efeitos de oralidade”. Essa expressão, Jean Derive usa no texto “Literarização da oralidade, oralização da literatura”. Segundo o autor francês, a “oralização da literatura” seria um segundo movimento de criação perceptível em literaturas africanas a partir de meados do século XX, cujos autores, já dentro de uma certa tradição de escrita literária, utilizariam de diferentes estratégias para incorporar referentes da oralidade ao trabalho escrito:

Mais do que índices naturalmente dispostos no texto, quase sem o conhecimento dos criadores, as marcas da oralidade são signos, a serviço de estratégias – conscientes ou inconscientes – que devem ser pensadas como efeitos de texto. Não há traços de oralidade, mas efeitos de oralidade.¹

No caso da obra de Mia Couto, essa oralização da literatura possibilita ao leitor uma certa imersão no sistema de pensamento oral, na medida em que a oralidade se faz presente no texto não por via da descrição, mas por meio de uma incorporação: a escrita se contorce para dizer o oral. Com base nisso, talvez seja melhor dizermos *escritura*, em vez de *escrita*, conforme propõe Barthes:

A escritura não é a fala, e essa separação recebeu nestes últimos anos uma consagração teórica; mas ela também não é o escrito, a transcrição; escrever não é transcrever. Na escritura, o que está demasiado presente na fala (de uma forma histérica) e demasiado ausente da transcrição (de uma forma castradora), isto é, o corpo, retorna, mas por uma via indireta, mensurada, em suma, justa, musical, pelo gozo e não pelo imaginário (da imagem).²

Assim, a escritura de Mia Couto, nos romances que analisamos, passa pela inscrição do silêncio enquanto, entre outras coisas, efeito de oralidade. Devemos ressaltar que, mesmo falando de *um* silêncio da oralidade, não se trata de um único tipo de silêncio, conforme pudemos observar. São vários os modos como ele se faz presente nas narrativas de

¹ DERIVE. Literarização da oralidade, oralização da literatura, p. 24-25.

² BARTHES. Da fala à escritura, p. 13.

Mia Couto: o silêncio da escuta, seja de histórias, de conselhos, ou do próprio silêncio; o silêncio da palavra contida, das pausas e da fala lenta; o silêncio do matutar e da reserva, por exemplo.

Conforme afirma o antropólogo francês David Le Breton, o século XX saturou-se do “ter que dizer” e “ter que dizer tudo”, sobretudo no mundo ocidental, afogado numa produção escrita cada vez mais crescente. Para ele, o imperativo do dizer ganhou espaço em virtude do avanço das ciências, com o racionalismo, e também como consequência de práticas autoritárias que atravessaram este século, suprimindo violentamente, por um tempo, o direito à fala e à expressão:

Na comunicação, no sentido moderno do termo, já não há lugar para o silêncio, há uma coacção da palavra, de ser obrigado a falar, de dar testemunho, porque a “comunicação” é tida como a resolução de todas as dificuldades pessoais ou sociais. Neste contexto, o pecado é o comunicar “mal” e, ainda mais repreensível, mais imperdoável, é ficar calado.³

Nesse contexto, praticar o silêncio é, muitas vezes, estar na contracorrente, sendo, por isso mesmo, uma prática pouco apreciada. A linguista Eni Orlandi, em seu livro *As formas do silêncio*, também destaca o sentido negativo que é conferido ao silêncio em nossa sociedade, sobretudo devido ao apelo de uma predominância da racionalidade:

Não suportando a ausência das palavras – “por que você está quieto? O que você está pensando?” –, o homem exerce seu controle e sua disciplina fazendo o silêncio falar ou, ao contrário, supondo poder calar o sujeito. Isso resulta de um imediatismo tanto mais acentuado quanto mais vem em linha reta da tradição da racionalidade: o claro e o distinto. [...] Para nosso contexto histórico-social, um homem em silêncio é um homem sem sentido. [...] [Então ele] Atulha o espaço de sons e cria a ideia de silêncio como vazio, como falta.⁴

O sentido negativo que este signo muitas vezes suscita parece estar, então, relacionado com o fato de que, em princípio, ele não se compatibiliza com a demanda de se exercer a palavra, a argumentação; não combina com uma exigência democrática (que vai da família ao Estado) e também não cabe no tempo das cidades e urbanidades: porque nelas não

³ LE BRETON. *Do silêncio*, p. 12.

⁴ ORLANDI. *As formas do silêncio*, p. 34.

há tempo para a “troca de uns nada”, conforme expressão de Mia Couto, que diz também: “Ficámos surdos pelo excesso de palavras, ficámos autistas pelo excesso de informação.”⁵

Nos romances de Mia Couto, escutar, deixar de falar, fazer o nada, compartilhar silêncios, trocar nenhum assunto são práticas bastante recorrentes de vários de seus personagens. No romance *Venenos de Deus, remédios do diabo*, Sidónio Rosa, o português, assim considera: “Em África aprendi a escutar e não apenas a falar”, sendo complementado pelo seu interlocutor: “Escutar também é falar.”⁶

Contrário a um sentido negativo, vemos que o silêncio ocupa um lugar importante nos romances, imprimindo, muitas vezes, leveza às histórias. Tendo em vista o elemento etéreo da leveza, de acordo com a proposta de Ítalo Calvino, o silêncio da escuta atenta e paciente, o silêncio da contemplação, o silêncio do matutar estão todos ligados a um certo desprendimento de si mesmo, a uma voo ou travessia em direção ao outro, em função do respeito, da companhia e do cuidado que se quer dedicar a esse outro.

Além de estar nos romances, o silêncio é abordado em outros momentos por Mia Couto. No Fórum das Letras de 2010, o escritor durante a sua fala, numa conversa que compartilhava com Leonardo Boff, diz que “África ensina a escutar”, porque, segundo ele, há uma distribuição de tempos no diálogo e porque lá “é importante saber ficar calado”.⁷ Em sua fala, essa consideração se articula a um sentido mais amplo do “saber escutar”, que é estar aberto para o outro, para percebê-lo na multiplicidade que o constitui.

Tal ideia aparece também no texto “Uma palavra de conselhos e um conselho sem palavras”, que integra o livro *Pensatempos*, composto por textos de intervenção. Nesse texto, voltado para crianças, conforme indicações, Mia Couto discorre sobre o que seria o processo da criação literária, dizendo que, para escrever uma história, “o único conselho é este: escutar”. Adiante, ele complementa, afirmando que em Moçambique

⁵ COUTO. *Pensatempos*, p. 123. Texto: “Os sete pecados de uma ciência pura.”

⁶ COUTO. *Venenos de Deus, remédios do diabo*, p. 172.

⁷ Registro em áudio, arquivo pessoal. Palavras proferidas no evento Fórum das Letras, na mesa “Escrita, liberdade e transformação do mundo”, composta por Leonardo Boff e Mia Couto e mediada pela professora Maria Nazareth S. da Fonseca, no dia 15 de novembro de 2010 na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais. O Fórum das Letras é um evento de promoção e difusão da literatura que acontece todo ano na cidade de Ouro Preto, e que, na edição do ano de 2010, teve a participação de vários escritores africanos dos países de língua portuguesa.

existem nas zonas rurais gente que, sendo analfabeta, é sábia. Eu aprendo muito com esses homens e mulheres que têm conhecimentos de outra natureza e que são capazes de resolver problemas usando uma outra lógica para a qual o meu cérebro não foi ensinado. Este mundo rural, distante dos compêndios científicos, não tem menos sabedoria que o mundo urbano onde vivemos. Estar disponível para escutar nessa linha de fronteira: essa pode ser uma grande fonte de prazer.⁸

Em um outro texto de intervenção, do livro *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*, Mia Couto nos conta uma conversa que tivera com um velho camponês, como um modo de abordar o que ele chamou de “sotaques do silêncio”:

Estávamos numa dessas pausas quando ele me perguntou:

– O senhor não sabe falar nada de xi-djaua?*

– Nem uma palavra, Saide.

– Está a ver a diferença entre nós?

– Estou, sim. Nós falamos diferente.

– Não, o senhor não está a ver. A diferença entre nós não está no que falamos. A diferença está em que eu sei ficar calado em português e o senhor não sabe ficar calado em nenhuma língua.⁹

Nesse excerto, o silêncio, “o ficar calado”, constitui uma unidade de significação, sendo, então, comum a todas as línguas, mas cujo aprendizado está para além de qualquer língua e talvez diga respeito a um modo de estar no mundo, de lidar com a palavra e com o conhecimento. De acordo com Ivan Illich, “em uma cultura oral, pode não haver ‘palavras’ como aquelas que comumente procuramos no dicionário. Nesse tipo de cultura, intervalos silenciosos podem constituir uma sílaba ou uma sentença, mas não o nosso átomo: a palavra.”¹⁰

À luz dos aspectos aqui levantados e das reflexões trazidas, sobretudo, por Paul Zumthor, Walter Ong, Kwame Appiah, Hampâté Bâ, sobre oralidade, sobre os modos de ser e pensar próprios a sociedades de cultura oral, mesmo que não exclusivamente oral, é que, neste momento, procuramos delinear os silêncios que temos escutado em *Terra sonâmbula*, *O último voo do flamingo* e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.

⁸ COUTO. *Pensatempos*, p. 48.

* Língua do povo Ajaua, Norte de Moçambique. [Nota de Mia Couto]

⁹ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 198. Texto: “Luso-Afonias – A Lusofonia entre Viagens e Crimes”.

¹⁰ ILLICH. Um apelo à pesquisa em cultura escrita leiga, p. 42.

ESCUTAS E ESPERAS: ACONSELHAMENTOS, ENSINAMENTOS E ORDENAÇÕES

Nos romances de Mia Couto, são vários os momentos em que podemos perceber a postura de aconselhamento e ensinamento. Em geral, são conversas entre um mais velho e um jovem, em que a predominância da palavra está com o mais velho, porque ele tem, *a priori*, mais experiência de vida, conhece mais o mundo e está mais próximo dos antepassados. O jovem, por sua vez, escuta as palavras para aprender e, muitas vezes, para obedecer; sua participação no diálogo é quase sempre breve. É o caso, por exemplo, da conversa entre o Tradutor de Tizangara e a sua mãe, em *O último voo do flamingo*:

Eu lhe pedia explicação do nosso destino, ancorados na pobreza.

– Veja você, meu filho, já apanhou mania dos brancos! – Inclina a cabeça como se a cabeça fugisse do pensamento e me avisava: – Você quer entender o mundo que é coisa que nunca se entende.

Em tom mais grave, me alertava:

– A ideia lhe poise como a garça: só com uma perna. Que é para não pesar no coração.

– Ora, mãe...

– Porque o coração, meu filho, o coração tem sempre outro pensamento.

Falas dela, mais perto da boca que do miolo.¹¹

Ou, uma das conversas entre esse mesmo narrador e seu pai, o velho Sulpício:

No fim, reforçou ordem com ordem:

– E não quero esse italiano a escutar as palavras. Ouviu? Ainda não confio cento por cento nesse fidamãe.

– Mas pai, esse italiano nos está ajudar.

– A ajudar?

– Ele e os outros. Nos ajudam a construir a paz.

– Nisso se engana. Não é a paz que lhe interessa. Eles se preocupam é com a ordem, o regime desse mundo.

– Ora, pai...

– O problema deles é manter a ordem que lhes faz serem patrões. Essa ordem é uma doença em nossa história.

[...]. A aposta dos poderosos – os de fora e os de dentro – era uma só: provar que só colonizados podíamos ser governados.¹²

A intenção de ensinamento está presente em ambos os diálogos. Vemos que subsiste na fala dos mais velhos a ideia de que o jovem filho desconhece e não alcança certos sentidos. Por outro lado, é a consciência desse desconhecimento, por parte do Tradutor, que

¹¹ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 46.

¹² COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 188.

parece contribuir com a sua atitude de leve contestação. Assim, embora muitas vezes o jovem não concorde completamente com o posicionamento do mais velho, não há, em geral, embate de pontos de vista – frequentemente, como nos excertos acima, aparece um “mas” ou “ora” na fala não só do Tradutor, como também de Marianinho e Kindzu, ensaiando uma discordância que, no entanto, não se prolonga.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, é possível observar, logo no início do romance, esse posicionamento de escuta do jovem Marianinho. Nesse caso, porém, o sentido de ordenação é que prevalece. De um lado, o Tio Abstinência com sua ordem imperativa e sem maiores explicações, do outro lado, o narrador Marianinho, que retornava à ilha de Luar-do-Chão:

- *Estava falando com essa velha?*
- *Sim, Tio. Falava.*
- *Pois não fale. Não deixe que ela chegue perto.*
- *Mas, Tio...*
- *Não há mas. Essa mulher que não se chegue! Nunca.*¹³

Jean Derive, em seus estudos sobre os diolas de Kong, região nordeste da Costa do Marfim, chama a atenção para o fator da idade no que se refere ao direito de posse da palavra. Ele diz que são vários os fatores que interferem para a posse da palavra, como, por exemplo, a faixa etária (a palavra do jovem não é tida em grande conta), o sexo (a mulher geralmente está submetida), o segmento social (determinados segmentos têm o privilégio do uso da palavra); mas, de todos, a idade é determinante: “O mais velho tem sempre em princípio autoridade sobre o mais novo.”¹⁴

Para o autor, a prevalência da faixa etária como critério definitivo para determinar quem fala (primeiro, por último, quem deve receber os cumprimentos, quem pode se dar ao direito de não responder) guarda, de certo modo, algum princípio de justiça, uma vez que, entre os demais critérios para a posse da palavra, a idade é o único que varia ao longo da vida, permitindo, então, que cada membro do grupo tenha, a seu tempo, o privilégio da palavra, que engloba também o privilégio de manter-se calado, conforme diz Derive.

¹³ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 22.

¹⁴ DERIVE. *Palavra e poder entre os diolas de Kong*, p. 32.

Tendo em vista essas considerações, vale mencionarmos um outro fragmento de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, em que podemos ver o predomínio da palavra se transferir para um interlocutor mais velho ao se comparar com o excerto acima, no qual o Tio Abstinêncio exerce a sua autoridade sobre Marianinho (embora a advertência não seja seguida à risca pelo jovem). Dessa vez, quem detém o privilégio da palavra é a Avó Dulcineusa em relação ao neto Marianinho, ao próprio Abstinêncio e aos demais filhos:

– *Me diga, meu neto, você, lá na cidade, foi iniciado?*

Tio Abstinêncio tosse, em delicada intromissão.

– *É que eles lá na cidade, mamã...*

– *Ninguém lhe pediu falas, Abstinêncio.*

Não chego a pronunciar palavra. A conversa rodopia no círculo pequeno dos donos da fala, em obediências e respeitos. Tudo lento, para se escutarem os silenciosos presságios. Após longa pausa, a Avó prossegue:

– *Falo tudo isso, não é por causa de nada. É para saber se você pode ou não ir ao funeral.*

– *Entendo, Avó.*

– *Não diga que entende porque você não entende nada. Você ficou muito tempo fora.*

– *Está certo, Avó.*¹⁵

No fragmento acima, fica bem claro o privilégio da palavra de Dulcineusa perante os demais: ela é a mais velha, mãe e avó. Tem, portanto, o poder de inquirir o neto sobre o que julga importante. Essa condição é que permite a ela cortar a fala de seu filho Abstinêncio, retirando-lhe o direito à palavra naquele momento, assim como peremptoriamente corrigir o neto, ao dizer que ele “não entende nada”.

O narrador Marianinho, além de assumir a postura de escutador (dos conselhos, ordens, ensinamentos) dos mais velhos, é também um observador dos silêncios que antecedem, preenchem ou regulam as conversas, assim como os narradores dos outros romances que estudamos. Assim, é possível afirmar que interessa ao narrador Marianinho não só narrar o conteúdo da conversa que se deu no quarto da Avó Dulcineusa, mas também situar o ritmo e a predominância do uso da palavra: “Não chego a pronunciar palavra. A conversa rodopia no círculo pequeno dos donos da fala, em obediências e respeitos. Tudo lento, para se escutarem os silenciosos presságios.”

¹⁵ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 31; 32.

Num outro momento da história, quando visita o coveiro Curozero, Marianinho descreve a sua própria maneira de se portar ao chegar ao cemitério, em consonância com as regras do falar e do silenciar, segundo as informações que o próprio narrador fornece: “Está agitado [o coveiro], parece um javali farejando o chão. Depois, ele se detém, sentado sobre o muro. Aproximo-me, mas não falo. Esse o modo de mostrar respeito. E espero pela sua fala, sem imposição de pressa”.¹⁶ Como narrador, há a intenção de trazer para a superfície da história esses silêncios (a fala lenta, as pausas, a escuta atenta, a espera), como se a referência a eles contribuísse para reinstaurar aquela situação de falas e de vozes.

É certo que a atitude pouco contestatória por parte dos jovens narradores dos romances que focalizamos está relacionada com a importância que o ancião tem nas sociedades africanas, de um modo geral.¹⁷ Mas, além disso, parece ter a ver com um aspecto comum às sociedades tradicionais, conforme Kwame Appiah aponta num determinado momento em seu livro *Na casa de meu pai*.

Esse filósofo ganês diz que certa vez, quando um de seus conterrâneos foi interpelado por um estudante norte-americano sobre o que seria a principal diferença entre os ganeses e os estadunidenses, o africano respondeu que era a agressividade dos americanos, e Appiah explica assim: “Obviamente, o que ele havia notado não fora a agressividade, mas simplesmente um estilo de conversação diferente. Em Gana, mas não nos Estados Unidos, é indelicado discordar, discutir ou refutar.”¹⁸

Segundo o filósofo, esse modo “conciliatório da conversa”, para usar a sua expressão, tem por base a forma de organização social das comunidades tradicionais (muito menos institucionalizada, certamente), mas tem a ver também com a inexistência do sistema de escrita numa boa parte das línguas locais: “a alfabetização tem consequências importantes, dentre elas o fato de permitir um tipo de coerência que a cultura oral não exige nem pode

¹⁶ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 181.

¹⁷ Vale observar que no Fórum das Letras de 2010 era frequente, nas entrevistas e mesas compostas por mais de um escritor africano, a sinalização dos escritores mais novos para que o mais velho dentre eles tomasse, primeiro, a palavra, ou então havia como que um pedido de permissão para se falar antes do mais velho. O escritor angolano Luandino Vieira ocupava esse papel de mais velho e também de referência artística para os demais escritores africanos.

¹⁸ APPIAH. *Na casa de meu pai*, p. 184.

exigir.”¹⁹ De acordo com Walter Ong, “a escrita [...] deprecia as figuras do sábio ancião, repetidor do passado, em favor de descobridores mais jovens de algo novo.”²⁰

No artigo “Da boca do ancião”, Christophe Wondji passa por essa questão ao mencionar o descompasso entre o modo de ensinar que estava sendo implementado em seu país, segundo o modelo de escola ocidental, e o modo de aprender das crianças, fundamentalmente tradicional:

*Há algum tempo os educadores se esforçam para introduzir – a exemplo do Ocidente – novos métodos de “expressão e comunicação” nas escolas da Costa do Marfim. O diálogo está na moda. “Façam valer seu ponto de vista!”, diz-se aos jovens alunos. “Formulem suas dúvidas e suas críticas.” É evidente que só com muita dificuldade esses alunos conseguem se adaptar a uma prática tão completamente oposta à sua tradição de respeito ao mestre e ao saber.*²¹

Em um de seus textos de intervenção, Mia Couto aborda uma questão semelhante a esta levantada por Appiah, acerca do modo de conversação conciliatório. Refletindo sobre a lusofonia em Moçambique (seria este um país lusófono ou não?), o autor comenta, como um modo de argumentar, o hábito de não se dizer *não* na zona rural de seu país: “Não negar é uma educação.”²² Em suas incursões pelos interiores de Moçambique, o escritor se depara com situações assim contadas por ele:

Uma outra vez, tendo por missão identificar a fauna numa floresta, perguntei a um velho que me acompanhava:
 – *Isto que está cantar é um pássaro?*
 – *É, sim.*
 – *E como se chama este pássaro? – quis eu saber.*
 – *Bom este pássaro, nós aqui em Niassa não chamamos bem-bem pássaro. Chamamos sapo.*²³

Tais considerações nos ajudam a visualizar de um modo um pouco mais amplo os narradores dos romances que focalizamos, na medida em que esses narradores, de maneira geral e não só na relação respeitosa com os mais velhos, evitam a contenda, optando, muitas vezes, por ficar calados, ou evitando contrariar o seu interlocutor, como, por exemplo, quando Kindzu desconfia da verdade das histórias de Farida, mas não a questiona sobre isso, como

¹⁹ APPIAH. *Na casa de meu pai*, p. 185. Nesse momento, Appiah se refere ao livro de Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, publicado em português sob o título de *Domesticação do pensamento selvagem*, pela editora Presença, em 1988.

²⁰ ONG. *Oralidade e cultura escrita*, p. 52.

²¹ WONDJI. *Da boca do ancião*, p. 11-12.

²² COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 185. Texto: “Luso-Afonias – A Lusofonia entre Viagens e Crimes”.

²³ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 185-186. Texto: “Luso-Afonias – A Lusofonia entre Viagens e Crimes”.

acontece também em relação às profecias e histórias de seu pai e às certezas de sua mãe; ou quando o Tradutor de Tizangara não se opõe à designação de tradutor que o administrador Estêvão Jonas atribui a ele, nos dizendo: “ouvimos, calamos e fazemos de conta que, calados, obedecemos”;²⁴ ou, ainda, quando Marianinho não contraria a Avó Dulcineusa em sua certeza de que, no álbum de fotografias, havia realmente fotografias: “– Vá. Sente aqui que eu lhe mostro. Finjo que acompanho, cúmplice da mentira.”²⁵

O que destacamos aqui é essa tendência, por parte sobretudo dos narradores, ao não enfrentamento e à não contrariedade, o que contribui para reforçar a presença do silêncio nos romances. Mas, é certo, essa tendência não é absoluta, como se observa em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Marianinho, o “bom escutador”, de acordo com a Avó Dulcineusa, assim nos diz, depois de uma conversa com o ambicioso Tio Último: “Eu sabia que Último tinha negócios com indianos e enriquecera à custa de negócios de terrenos com aqueles a que agora chamava de ‘monhés’. A raça contava para umas coisas, para outras não. Isso me apeteceu dizer, mas não tive boca para tanto.”²⁶ A confrontação que Marianinho evita criar nesse momento acaba acontecendo quando o Tio insiste na ideia de que iria comprar a *Nyumba-Kaya* (a casa da família) para depois revender o terreno:

– *Essa casa nunca será sua, Tio Último.*
 – *Ai não? E porquê, posso saber?*
 – *Porque essa casa sou eu mesmo. O senhor vai ter que me comprar a mim para ganhar posse da casa. E para isso, Tio Último, para isso nenhum dinheiro é bastante. A minha reacção causa-lhe espanto. E é legítimo. Se eu mesmo não me reconheço, enfrentando assim com todo o peito um parente mais velho.*²⁷

Ao fim do diálogo, o comentário do narrador sobre o tom da conversa deixa claro que se trata de uma situação atípica de enfrentamento, reforçando, assim, o posicionamento atento do narrador sobre o que, *a priori*, deve ou não ser dito, com quem e como.

Articulando a essa questão da escuta atenta, paciente, de uma contestação quase inexistente, devemos explorar um pouco a relação desses silêncios com a vivência de mistérios e segredos que costumam estar muito presentes nos modos de organização das sociedades

²⁴ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 17.

²⁵ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 49.

²⁶ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 152.

²⁷ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 249.

tradicionais e que, para nós, influenciam a maneira de ser dos narradores (especialmente, mas também de outras personagens), no que se refere a alguns silêncios que eles guardam, uma vez que esses personagens se apresentam como desconhecedores do mundo, despreziosamente diante dele.

Em função disso, é comum o narrador fazer observações sobre seu próprio desconhecimento a respeito das questões do mundo, como no comentário de Kindzu após relatar a conversa que tivera com o *nyanga* de sua aldeia: “Estas foram as falas do adivinho, palavras que nunca eu decifrei a fundura.”²⁸ Em *O último voo do flamingo*, o Tradutor tece comentário semelhante, após o relato de uma das conversas com o pai: “Meu velho puxava assunto demasiado para meu peito. Ele não percebia como, por vezes, eu não atingia o sentido de suas palavras.”²⁹

Como mencionamos, os narradores se portam e se narram como jovens desconhecedores, que, embora levantem dúvidas a respeito de uma ou outra explicação ou informação recebida, têm consciência de que desconhecem muito da vida e do mundo. Derive, no texto “O jovem mentiroso e o velho sábio”, nos diz que entre os diolas de Kong a palavra do jovem tem pouca repercussão no meio social justamente porque ele ainda não pôde viver suficientemente para ter discernimento sobre as questões do mundo em que vive. É nesse sentido que a Avó Dulcineusa diz a Marianinho: “Não diga que entende porque você não entende nada.”

Nos romances, podemos ver que existem conhecimentos que se alcança somente após os rituais de iniciação (daí o questionamento da Avó Dulcineusa sobre a iniciação do neto), outros são do terreno das mulheres (as idosas profanadoras em *Terra sonâmbula*, no ritual para espantar gafanhotos), outros competem aos adivinhos e curandeiros buscar alcançar (os *likaho* de Zeca Andorinho, em *O último voo do flamingo*).

Simmel, citado por Le Breton no livro *Do silêncio*, diz que “ ‘o segredo’[...] oferece de certa maneira a possibilidade de existir outro mundo, ao lado do mundo visível.”³⁰ E o que

²⁸ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 38.

²⁹ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 206.

³⁰ SIMMEL. *Secret et sociétés secrètes*, p. 41, citado por LE BRETON. *Do silêncio*, p. 115.

vemos é que essa atmosfera de mistério e segredos, de desconhecimentos, nos romances, está de fato ligada a um outro mundo invisível, ou talvez às invisibilidades do mundo visível. As palavras do feiticeiro Zeca Andorinho, ao ser interrogado por Massimo Risi a respeito dos soldados explodidos, são interessantes porque passam justamente pela questão de haver “coisas” que precisam muito mais do que de uma língua e de palavras para serem ditas:

*Pergunta-me se o soldado zambiano morreu. Morreu? Bem, morreu relativamente. Como? O senhor me pergunta – como se morre relativamente? Não sei, não lhe posso explicar. Teria que falar na minha língua. E é coisa que nem este moço não pode traduzir. Para o que havia que falar não há palavra em nenhuma língua. Só tenho fala para o que invento.*³¹

Enfim, vemos que certos silêncios presentes nos romances de Mia Couto estão relacionados com o tradicional respeito pelas pessoas mais velhas, com o lugar que o jovem ocupa (trata-se daquele que *desconhece*), e parecem estar ligados também a uma tendência de conversação conciliatória, não embativa. Todos estes aspectos estão interrelacionados e dizem respeito ao sistema de pensamento da oralidade.

PAUSAS E DEMORAS: POUCAS PALAVRAS DE UMA FALA SEM PRESSA

Se, por um lado, os jovens devem saber escutar, e nesse sentido ficar em silêncio, para aprender e apreender o que os mais velhos estão dizendo, por outro lado os mais velhos são exemplo dessa postura de contenção da palavra. Essa economia da palavra se mostra relacionada a diferentes razões, de ordem política, social, mística, que, na verdade, se misturam e se complementam. Certamente, tem a ver também com a própria natureza do sistema da oralidade.

As considerações de Jean Derive sobre as relações entre palavra e poder na sociedade dos diolas de Kong nos ajudam a perceber como o modo de falar e de usar a palavra é uma forma de promover distinções sociais. Assim, conforme aponta Derive, em geral as pessoas da casta privilegiada, sobretudo os homens mais velhos, usam a palavra com parcimônia e falam baixo, ao contrário daquelas que pertencem à casta menos privilegiada,

³¹ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 153.

que são consideradas tagarelas.³² Tal distinção acontece igualmente no âmbito do sexo e da faixa etária, sendo a tagarelice um atributo, em geral, das mulheres e das crianças. Hampâté Bâ também diz: “Falar pouco é sinal de boa educação e de nobreza.”³³

Nos romances de Mia Couto, em alguma medida a tagarelice, por um lado, e uma certa disposição para a escuta e para o silêncio, por outro lado, contribuem para uma distinção das personagens, embora essa distinção não seja exatamente de cunho social, mas diga respeito a uma dimensão ética e moral dos personagens. Em *O último voo do flamingo*, o contraste entre o administrador Estêvão Jonas e outros personagens, como Sulplício, Temporina e até mesmo Massimo Risi, fica muito claro em virtude, dentre outros aspectos, da profusão de palavras do administrador, esbanjando pensamento nas cartas, em princípio oficiais, que ele destinava ao administrador regional. Seu “dizer para não falar nada” manifesta uma excessividade que parece dar o tom mesmo de sua ambição.

Christophe Wondji também chama a atenção para a questão do uso contido da palavra, sobretudo por aqueles que ocupam papéis centrais na sociedade, como os chefes, os anciãos, os curandeiros:

*A palavra é ato. Vem do mais profundo do ser. Compromete. Por isso, um chefe – de família ou de aldeia – só utilizará a palavra no tempo e no local apropriados. A palavra do chefe pode dividir, também pode ferir ou matar. Assim, o chefe mede suas palavras com circunspeção.*³⁴

Certamente, a centralidade do lugar que é ocupado por um chefe ou pelos mais velhos faz com que o uso da palavra por parte deles deva ser ainda mais prudente, porque deles, aliás, se espera a sabedoria. Isso no caso de se estar a favor do equilíbrio e da harmonia social, bem ao contrário dos interesses do administrador da vila de Tizangara, Estêvão Jonas. Como contraponto deste, o velho Sulplício é retratado como aquele que se preocupa com o uso excessivo da palavra: “O velho Sulplício, no momento, parecia demasiado palavroso. Receou estar a esbanjar pensamento.”³⁵

³² DERIVE. Palavra e poder entre os diolas de Kong, p. 38-39.

³³ HAMPÂTÉ BÂ. A tradição viva, p. 190.

³⁴ WONDJI. Da boca do ancião, p. 10.

³⁵ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 189.

Essa desconfiança do velho Sulpício com relação ao uso da palavra se manifesta em outros momentos, quando, por exemplo, ele é solicitado para ajudar a esclarecer os acontecimentos na vila de Tizangara, mas reluta em falar com Massimo Risi, o investigador estrangeiro: Sulpício “dizia conhecer os modos deles, dos brancos. Chegavam com falas doces. Com ele, porém, não valia a pena. Ficaria calado, aquele europeu não entraria em sua alma por via de palavras que ele proferisse.”³⁶ Interessante observar que, segundo essa dimensão considerada por Sulpício, proferir a palavra abre uma porta para entrada do outro, o que cria mesmo a ideia de uma reciprocidade; não importa somente o que falar, mas também com quem falar.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Tio Último é que destoa dos demais personagens (o que não quer dizer que esses demais personagens sejam essencialmente semelhantes entre si). Também ambicioso, Último, na ocasião da morte do pai, se interessa prioritariamente por tomar posse da casa da família, para revendê-la. No romance, Tio Último é aquele que tem pressa: ele é que anda de carro na ilha que mal estrada tem; ele é quem tem pressa para enterrar o pai e voltar aos negócios na capital. Sua pressa, sua ambição, sua tagarelice enfim não lhe permitem escutar o sobrinho e perceber o quanto este era diferente dele (e que, portanto, não se associaria aos interesses do tio, o que desencadeou o enfrentamento de Marianinho, conforme citamos na parte anterior deste capítulo): “Último está distante da minha tristeza. Seu empenho é explicar-me a valia do seu automóvel, acabado de ser lançado em África. – Aposto que não há mais nenhum carro destes no país. Sou o único dono, eu.”³⁷ Não podemos deixar de associar aqui a tagarelice de Último a seu egoísmo; ele está tão voltado para si, para seus negócios e bens, que não é mesmo capaz de escutar o sobrinho, naquilo que há de entrega e altruísmo na escuta.

Pensando sobre a questão da pressa, ela nos remete a um outro aspecto contíguo sobre o uso parcimonioso da palavra, que é a demora, as pausas e a lentidão das falas. De acordo com Wondji, a educação tradicional é sempre lenta e longa, a fim de exercitar no

³⁶ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 133.

³⁷ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 152.

aprendiz a capacidade e a paciência para a escuta: “Boca fechada, ouvidos abertos; o jovem deixa o ancião falar. O mestre se expressa lentamente, quase em voz baixa. O discurso é entrecortado por longas pausas, a fim de que a palavra penetre no mais jovem e a ele se integre.”³⁸ Indiretamente Hampâté Bâ também nos fornece um exemplo de como os silêncios são regulares no discurso dos velhos africanos: “Se formulássemos a seguinte pergunta a um verdadeiro tradicionalista* africano: ‘O que é tradição oral?’, por certo ele se sentiria muito embaraçado. Talvez respondesse simplesmente, após longo silêncio: ‘É o conhecimento total.’”³⁹

Essa referência à demora e à lentidão das falas se encontra abundantemente nos romances de Mia Couto, como, por exemplo, quando Kindzu, em *Terra sonâmbula*, visita o *nyanga* de sua aldeia: “Me calei, ouvidor de seus demorados conselhos.”⁴⁰ Ou, ainda nesse romance, quando o jovem procura os anciãos de sua aldeia para que eles o aconselhem a respeito de seu desejo de se tornar um naparama:

*Lá sentavam os mais velhos, de manhã até a noite. Eu queria ouvir suas antigas sabedorias. Disse-lhes que queria sair, juntar-me aos guerreiros naparamas. Os velhos nada falaram. Ficaram mastigando o tempo, renhenhando. Um deles, por fim, se abriu:
– Meu filho, os bandos têm serviço de matar. Os soldados têm serviço de não morrer. Nós somos o chão de uns e o tapete dos outros.*⁴¹

A resposta não surge de imediato. “Mastigar o tempo” é necessário para que se encontrem as palavras certas, que de algum modo consigam expressar a sabedoria dos mais velhos. Derive observa que a palavra dos mais velhos é tida em grande conta também porque, além de ter mais experiência de vida, eles puderam superar o princípio do prazer, que prevalece sobre o jovem, sendo, na maturidade, orientados, então, pelo princípio da realidade.⁴² Talvez não seja demais dizer que o princípio da realidade caminha junto com o discernimento, que envolve a correlação de múltiplos fatores e que, portanto, demanda tempo para o pensar, para o matutar.

³⁸ WONDJI. Da boca do ancião, p. 10.

* Conforme nota do tradutor nesta edição, “o termo *tradicionalista* significa, aqui, *detentor do conhecimento transmitido pela tradição oral*.”

³⁹ HAMPÂTÉ BÂ. A tradição viva, p. 182.

⁴⁰ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 37.

⁴¹ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 35.

⁴² DERIVE. O jovem mentiroso e o velho sábio.

Nos romances, observamos que os aconselhamentos e ensinamentos, essa fala regada de silêncios, são muitas vezes expressos sob a forma de uma espécie de máxima, provérbio, nos quais o pensamento se realiza sob a forma de imagens, como “nós somos o chão de uns e o tapete dos outros”, ou “a ideia lhe poise como a garça: só com uma perna”, em uma das falas da mãe do Tradutor de Tizangara.

Além de se referir a um aspecto situacional, concreto, que remete à experiência de vida, que Walter Ong considera muito próprio ao modo de pensamento da oralidade,⁴³ essas máximas promovem sentidos sem a excessividade de explicações e informações, deixando um caminho aberto para aquele que escuta trabalhar, conforme Emilio Bonvini: “Os textos orais dizem e não dizem, eles convidam a descobrir um sentido que permanece oculto. Eles convidam a partilhar com o outro a procura do sentido.”⁴⁴ E segundo Honorat Aguessy:

Todos esses domínios de prospecção do pensamento africano [mito, provérbio, adivinhas, música, fábulas, coreografia, jogos, arquitetura, urbanismo] possuem uma característica permanente: o “semi-dito” do discurso verbal, gestual, artístico e lúdico.

O discurso que transmite o pensamento em todas as suas manifestações não vai, de uma penada, até ao extremo da elucidação das suas implicações. Ele apela para uma participação do interlocutor ou do observador-auditor. Quer tente, no mito, apesar da extensão da narrativa “ocultar aos profanos uma preciosa fécula que parece pertencer a um saber universal e legítimo”; quer se esforce, nos provérbios, apesar do seu carácter abreviado, por dar tudo a conhecer ao leitor, provocando a sua intervenção; quer, enfim, se lance ou implante num espaço sem explicação, o “semidito” diz bastante sobre os princípios essenciais da sociedade a que nos referimos. Trata-se de uma sociedade onde o universo e a vida não poderiam ser assumidos por um indivíduo reduzido ao solipsismo. O “outro” está sempre implicado e integrado no que condiciona, quando não determina conjuntamente o “eu”, o “nós”: a anterioridade ou, pelo menos, a simultaneidade da comunidade, a partir do momento em que surge o “eu”.⁴⁵

Além de provérbios e máximas, o enigma, conforme Ong, é mais um dos recursos recorrentes em sociedades de tradição oral, porque ele exige uma perspicácia que é da ordem da experiência, do vivido, tanto por parte de quem formula quanto da parte de quem escuta, poderíamos dizer.

⁴³ ONG. *Oralidade e cultura escrita*. Cap. 3.

⁴⁴ BONVINI. Textos orais e textura oral, p. 7.

⁴⁵ AGUESSY. *Visões e percepções tradicionais*, p. 132-133.

Em *O último voo do flamingo*, por meio de uma formulação do tipo enigmática, vemos Ana Deusqueira expondo um pensamento para o investigador Massimo Risi. Ela diz: “Conhece a diferença entre o sábio branco e o sábio preto?”, complementando em seguida: “A sabedoria do branco mede-se pela pressa com que responde. Entre nós o mais sábio é aquele que mais demora a responder. Alguns são tão sábios que nunca respondem.”⁴⁶ Esse pensamento, Mia Couto retoma no texto de intervenção “Luso-Afonias – A Lusofonia entre Viagens e Crimes”, ao qual já nos referimos aqui, atribuindo-o a um velho camponês de Niassa, “um homem sabedor de suas coisas, em seu mundo”,⁴⁷ com quem o escritor havia compartilhado silêncios.

Embora seja possível vislumbrar, nessa fala de Ana Deusqueira, um sentido subjante de resistência relacionada com o não dizer, não esclarecer o que estava acontecendo na vila de Tizangara, queremos ressaltar, nesse momento, justamente o fato de se fazer do silêncio (do tempo, entre a pressa e a demora) o ponto central de diferença “entre o sábio branco e o sábio preto”. Nesse sentido, a sabedoria está ligada ao tempo que a palavra demora para vir à tona, relembrando uma frase de Wondji: “A palavra é ato. Vem do mais profundo do ser.” Há, então, nesse silêncio uma escuta interior (do interior), que talvez seja a escuta de vozes antigas.

Levando em conta ainda os estudos de Ong, talvez possamos dizer que a diferença apontada “entre o sábio branco e o sábio preto” possa estar correlacionada com as diferenças nos modos de ser e de pensar geradas pela predominância da oralidade, por um lado, ou da escrita, por outro, na organização das sociedades. Para Ong, o envolvimento cada vez mais aprofundado com o sistema de escrita gera mudanças no sistema de pensamento das sociedades e dos indivíduos, e uma dessas mudanças tem a ver com a estrutura analítica e linear que o conhecimento escrito implica, a qual permite as idas e vindas ao longo das páginas, o que imprimiria velocidade ao raciocínio: “O pensamento e a fala

⁴⁶ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 180.

⁴⁷ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 197. Texto: “Luso-Afonias – A Lusofonia entre Viagens e Crimes”. Niassa é uma das províncias de Moçambique, situada ao Norte do país.

parcimoniosamente lineares ou analíticos constituem uma criação artificial, construída pela tecnologia da escrita.”⁴⁸

*No discurso oral, a situação é diferente. Não há nada para o que retroceder fora da mente, pois a manifestação oral desapareceu tão logo foi pronunciada. Por conseguinte, a mente deve avançar mais lentamente, mantendo perto do foco de atenção muito daquilo com que já se deparou. A redundância, a repetição do já dito, mantém tanto o falante quanto o ouvinte na pista certa.*⁴⁹

O ritmo, o timbre, a altura da voz são, para Zumthor, que considera a oralidade para além da palavra, na valorização da voz, partes integrantes do conjunto significante que é a performance: “as tradições africanas ou asiáticas consideram mais a forma da voz, atribuindo a seu timbre, à sua altura, seu fluxo, débito, o mesmo poder transformador ou curativo. O rei africano fala pouco e nunca eleva o tom da voz.”⁵⁰

Nos romances de Mia Couto, o fato de se situar o ritmo da conversa bem como a economia de palavras parecem, portanto, contribuir para reinstaurar o sentido performático de algumas dessas conversas.

APELO DE ESCUTA, DESEJO DE PRESENÇA

Uma outra dimensão do silêncio que podemos vislumbrar é aquela relacionada ao desejo da escuta. Sendo distinto da obrigatoriedade e da necessidade da escuta, conforme exploramos a partir da relação entre os mais velhos e os jovens sobretudo, o desejo da escuta é o que atribui um poder curativo à disposição para escutar, ou ao próprio ato de se fazer um escutador.

Talvez possamos dizer que, de todas as escutas, esta é que está mais ligada ao prazer do ouvinte da poesia oral, por um lado, e ao prazer do poeta, cantador ou contador, por outro lado – os dois se enredam na mesma teia e são responsáveis pela manutenção, ainda que fugidia, desse lugar, que ultrapassa qualquer pragmatismo, conforme Zumthor: “O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas,

⁴⁸ ONG. *Oralidade e cultura escrita*, p. 51.

⁴⁹ ONG. *Oralidade e cultura escrita*, p. 50-51.

⁵⁰ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 15.

recolhe suas modificações, toda ‘argumentação’ suspensa. Esta atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo.”⁵¹

Zumthor fala ainda do prazer da dominação e da sensualidade da presença como parte do jogo performático,⁵² em que o cantor, contador ou poeta, quer capturar o ouvinte em sua armadilha, e este, por outro lado, está disposto à captura. Há, portanto, uma relação de cumplicidade:

*O encontro, em performance, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das denotações, das conotações principais, das nuances associativas. A coincidência é fictícia; mas esta ficção constitui o específico da arte poética oral; torna possível a troca, dissimulando a incompreensibilidade residual.*⁵³

É a favor da instauração desse lugar de troca e de cumplicidade que podemos entender o pedido (ou aconselhamento?) do Tradutor a Massimo Risi, em *O último voo do flamingo*, quando o Tradutor pede que o italiano “conte” a sua história:

- Outra coisa: o senhor pergunta de mais. A verdade foge de muita pergunta.
- Como posso ter respostas se não pergunto?
- Sabe o que devia fazer? Contar a sua estória. Nós esperamos que vocês, brancos, nos contem vossas estórias.
- Uma estória? Eu não sei nenhuma estória.
- Sabe, tem que saber. Até os mortos sabem. Contam estórias pela boca dos vivos.⁵⁴

Nesse fragmento, fica clara a centralidade do “contar uma história” na vida dos habitantes de Tizangara (tendo em vista que a fala do Tradutor é intermédio para as vozes daquele lugar). O escutar funciona como uma chave para acessar o outro, para espreitar a sua alma, como sugere Sulpício numa das citações acima. Esse desejo de ser um escutador (quase como “fale-me de seu mundo”) é um modo de possibilitar a criação de um lugar que seja da presença e da cumplicidade. Assim o modo para que Massimo Risi pudesse de fato entrar na vila de Tizangara era deixar que a vila entrasse em si, por via da história que contasse, por exemplo. Sem isso, Massimo Risi se detinha na “incompreensibilidade residual” conforme expressão de Zumthor (pois não havia troca de histórias, de interioridades); e diante do incompreensível o italiano afirma: “Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que

⁵¹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 16.

⁵² ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 56.

⁵³ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 139-140.

⁵⁴ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 106.

não entendo é este mundo daqui.”⁵⁵ Para o Tradutor, era preciso que o italiano se abrisse, se fizesse presença (presente) para alçar alguma *co-apreensão*.

No texto “Escuta”, Barthes e Havas fazem uma distinção de três tipos de escuta. Um primeiro, que ele chama de escuta primordial, seria uma escuta alerta, atenta a ruídos que possam, por exemplo, anunciar perigos. O segundo tipo é a escuta decifração, que consiste na possibilidade de entender um conjunto de signos e dali extrair sentidos. O terceiro tipo é a escuta intersubjetiva: “não presta atenção ao que é dito, ou emitido, mas sim a quem fala, quem emite: desenvolve-se, em princípio, num espaço intersubjetivo, em que ‘escuto’ também quer dizer ‘escuta-me’.”⁵⁶

Diferentemente daquela outra escuta do aconselhamento, da busca pelos sentidos e pelo entendimento, essa escuta intersubjetiva é a do compartilhamento, em que pesa muito mais a disponibilidade da presença e da voz do que o conteúdo propriamente dito. No texto “Palavra”, Barthes e Flahault dizem: “O tempo durante o qual cada um fala constitui, assim, uma quota retirada ao tempo comum, ou até mesmo ao tempo de vida das pessoas que a escutam.”⁵⁷ Essa perspectiva parece fundamental na medida em que doar tempo significa doar um pedaço da sua própria vida; o humanismo e a generosidade implicados nessa formulação têm muito a ver com o sentimento que vemos nos romances.

É por meio do apelo à escuta que se instaura o encontro entre Kindzu e Farida, a mulher solitária, em *Terra sonâmbula*:

A mulher começou então a estremecer, parecia sofrer de todos os frios e arrepios. Os olhos perderam o centro, as mãos procuravam gestos longe do corpo. Tombou no chão, se enrodilhando nas cordas. Parecia que seres invisíveis lhe amarravam e ela resistia com desespero. [...]

– Por favor, me escuta...

*Ela só tinha um remédio para se melhorar: era contar sua história. Eu disse que a escutava, demorasse o tempo que demorasse.*⁵⁸

Kindzu manifesta a sua disposição em ser um escutador de Farida ao dizer-lhe que não tinha pressa e permanecer dias no fio das histórias da mulher, fazendo-se em certa

⁵⁵ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 40.

⁵⁶ BARTHES; HAVAS. *Escuta*, p. 137.

⁵⁷ BARTHES; FLAHAULT. *Palavra*, p. 122.

⁵⁸ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 76.

medida também curador das febres e arrepios que a invadiam: “Nesse enquanto, fui um ouvitor. 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.”⁵⁹

Nesse mesmo romance, aparecem outros episódios em que o sentido de cura está relacionado à escuta, sendo o curado o escutador, ou o contador. Vemos isso, por exemplo, no episódio em que Tuahir, preso na rede do velho Siqueleto junto com o menino Muidinga, começa a contar para o solidário aldeão como seriam os tempos futuros; sua imaginação leva Siqueleto a adormecer e Muidinga, a sonhar. Em seguida, o narrador, em terceira pessoa, assim observa: “Tuahir se revela, por um instante, como um curandeiro amenizando o universo, seu paciente.”⁶⁰ A própria Farida também manifesta o desejo de escutar, e de, em alguma medida, ver suavizada sua dor, ao suplicar uma história à freira da Missão onde seu filho Gaspar tinha abrigo: “– Irmã, peço: me conte histórias! A freira se surpreendeu. A visitante [Farida] lhe explicou: queria saber notícias do mundo, ouvir as cores desse longe em que seus sonhos teimavam. Pouco importava que fossem ou não verdade.”⁶¹

No caso de *Terra sonâmbula*, cuja história se desenrola durante o período da guerra civil moçambicana, essa necessidade de contar ou de escutar, de ter ou de ser um reduzido “auditório”, parte também, certamente, do estado de solidão a que os diferentes personagens foram submetidos, devido à violência da guerra que dizimou famílias, amigos, aldeias, que levou à errância. Ao longo do percurso tanto de Kindzu como de Tuahir e Muidinga, oferecer uma escuta ou uma história é um modo de ofertar e de se desfrutar de uma *presença*, de um cuidado, humanizando, assim, ainda que brevemente, aqueles tempos de sofrimento.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o Avô Mariano, em uma de suas cartas, estabelece uma associação bem próxima entre escuta e cura, ou escuta e cuidado:

O médico escutou tudo isso, sem me interromper. E a mim, essa escuta que ele me ofereceu quase me curou. Então, eu disse: já estou tratado, só com o tempo que me

⁵⁹ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 112.

⁶⁰ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 82.

⁶¹ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 97.

*cedeu, doutor. É isso que, em minha vida, me tem escasseado: me oferecerem escuta, orelhas postas em confissões.*⁶²

Nessa dimensão do silêncio, que é a escuta cuidadosa e cuidadora, é a doação de tempo que concretiza a possibilidade de cura, como diz o Avô Mariano. Em suas cartas, aliás, ele não faz outra coisa senão demandar essa escuta cuidadora de Marianinho para que, a partir daí, o neto cumprisse “sua missão de apaziguar espíritos com anjos, Deus com os deuses”: “E não se ocupe nem se preocupe. Porque você, meu neto, está cumprindo bem. Amparando sua Avó, sossegando os seus tios, amolecendo medos e fantasmas.”⁶³ E nesse contexto de amparos e amolecimentos a Avó Dulcineusa diz a Marianinho:

– *Mas você não quer ser padre?*
 – *Nunca pensei nisso, Avó.*
 – *É pena, você é tão bom escutador.*⁶⁴

Considerando, então, que doar tempo é estar disposto para doar um pouco da própria vida, não é de se estranhar que, em *Terra sonâmbula*, seja o “desperdício” de tempo que Surendra dedica a Kindzu que reforça a reciprocidade do sentimento de amizade entre os dois:

*Enquanto ali estávamos, fazendo o absoluto nada, eu me sentia promovido. Na troca de nossos nenhuns assuntos, Surendra se esquecia de atender os fregueses. Eu me confortava: nunca ninguém se havia esquecido de nada por causa de mim.*⁶⁵

No livro *Por uma fenomenologia do silêncio*, o filósofo Hans Ruin destaca o compartilhamento do silêncio como modo de conhecer o outro: “aprender alguma coisa do outro é aprender a ouvir o seu silêncio e, ainda mais profundamente, aprender a ficar em silêncio com o outro.”⁶⁶ Esse sentido converge com aquele utilizado por Mia Couto quando se refere a sua conversa com o velho camponês de Niassa: “Naqueles lugares o silêncio não suscita qualquer embaraço nem é um sinal de solidão. O silêncio é, tanto quanto a palavra, um momento vital de partilha de entendimentos.”⁶⁷

⁶² COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 149.

⁶³ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 126; 198.

⁶⁴ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 91.

⁶⁵ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 29.

⁶⁶ RUIN. *O silêncio da filosofia*, p. 15.

⁶⁷ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 198. Texto: “Luso-Afonias – A Lusofonia entre Viagens e Crimes”.

Assim, ao lado da escuta cuidadosa, está esse compartilhamento do “fazer o nada”, que não deixa de ser uma escuta. Mia Couto, no texto “Encontros e encantos”, se refere a esse “fazer o nada” como uma verdadeira atitude filosófica. O escritor inicia esse seu texto de intervenção relatando o seguinte episódio:

ao regressar a casa, em Maputo, deparei com dois jovens sentados no muro de minha casa e perguntei o que eles faziam ali. O primeiro respondeu: – Não estou fazendo nada. E o segundo acrescentou: – Pois eu estou aqui a ajudar o meu amigo. Haver alguém que ajuda um outro a não fazer nada é do domínio da mais pura metafísica. Possivelmente não se tratava de não fazer nada, mas da árdua tarefa de fazer o Nada.⁶⁸

Esse compartilhamento de silêncios aparece em outros momentos nos romances, como entre Fulano Malta e o Padre Nunes em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*:

Certa vez, quem compareceu nesse descampado foi Fulano Malta [à beira do rio Madzimi].[...]. Fulano se apresentou e disse que vinha conversar: – Confessar? – perguntou o padre. Confessar, podia ser, aceitou Fulano. Mas não conversou, nem confessou. Ficou calado, fazendo coro com o silêncio de Nunes. Sentados, os dois contemplaram o rio como se escutassem coisas só deles.⁶⁹

Enfim, o que destacamos aqui é que em sociedades ainda muito ligadas ao ouvido e à voz, em presença, a disposição para escutar está para além da mera atitude de polidez, estando talvez relacionada com o caráter de coletividade das sociedades tradicionais (daí a importância da presença) e com a centralidade da escuta como meio principal de aprendizagens, que acontecem em todas as circunstâncias da vida.

⁶⁸ COUTO. Encontros e encantos: Rosa em Moçambique, p. 63.

⁶⁹ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 102.

Uns nasceram para cantar, outros para dançar, outros nasceram simplesmente para serem outros. Eu nasci para estar calado. Minha única vocação é o silêncio. Foi meu pai que me explicou: tenho inclinação para não falar, um talento para apurar silêncios. Escrevo bem, silêncios, no plural. Sim, porque não há um único silêncio. E todo o silêncio é música em estado de gravidez.

Quando me viam, parado e recatado, no meu invisível recanto, eu não estava pasmado. Estava desempenhado, de alma e corpo ocupados: tecia os delicados fios com que se fabrica a quietude. Eu era um afinador de silêncios.

Antes de nascer o mundo

ENTRE SILÊNCIOS

A problemática do silêncio se complica consideravelmente a partir do momento em que o vazio não é mais visível pela grafia. É então uma verdadeira falta textual em que o leitor “sente” a presença sem poder explicitar a sua origem.¹

Neste capítulo, nosso objetivo é destacar algumas outras formas de inscrição do silêncio nos romances que compõem nosso *corpus* de pesquisa; silêncios que não foram abarcados na perspectiva que os articula à oralidade (desenvolvida no capítulo anterior), mas que contribuem para a sua substancialização nas obras de Mia Couto, gerando uma atmosfera silenciosa, que paira nas histórias.

Na primeira parte deste capítulo, apontamos alguns excertos em que o silêncio se dá pela recusa em falar, seja ela movida pelo medo, seja, ao contrário, pela resistência. Nesse caso, é ainda a palavra – a grafia, conforme Heuvel – que marca e instaura o silêncio. Na segunda parte, depreendemos o silêncio daqueles momentos em que o narrador concede o foco à cena observada, narrando, ao mesmo tempo, o seu modo de se distanciar, de se colocar à margem da cena e, muitas vezes, narrando o gesto do outro. Na última parte, destacamos o silêncio a partir dos recorrentes momentos em que os narradores dos romances se deixam levar pelas lembranças.

Para nós, essa atmosfera silenciosa está, de modo geral, relacionada a um dos aspectos centrais do trabalho poético do escritor moçambicano, que consiste na tentativa de aproximar-se do outro, na necessidade e desejo de viajar pelo outro: “E o segredo é estar disponível para que outras lógicas nos habitem, é visitarmos e sermos visitados por outras sensibilidades. [...] Difícil é sermos outros, difícil mesmo é sermos os outros.”² Assim, o silêncio instaurado pela descentralização do eu-narrador cria espaço para que o outro ganhe destaque e o silêncio gerado pelo solipsismo das recordações faz com que o tempo narrativo seja repovoado por vozes de outro tempo. Por outro lado, a recusa em falar manifesta a recusa

¹ HEUVEL. *Parole, mot, silence*, p. 77. [Tradução nossa]

² COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 107. Texto: “Quebrar armadilhas”.

ou a impossibilidade da travessia e cumplicidade que o compartilhamento de palavras (e até mesmo do próprio silêncio) pode gerar.

Segundo Orlandi, “reduzido do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito.”³ A linguista ainda considera: “O desejo de unicidade que atravessa o homem é função da sua relação com o simbólico sob o modo do verbal.”⁴ Se levarmos em conta essa natureza do silêncio, enquanto instância potencializadora do múltiplo, podemos dizer que o silêncio nos romances contribui para um espaço de polifonia (de onde emergem vozes, em corpo e gesto).⁵ Considerando ainda a afirmação da filósofa Maria Sá Cavalcante Schuback de que “o homem só pode ser humanamente. E ser humanamente é ser na linguagem-limite, ou seja, dizer por não poder dizer tudo”,⁶ vemos que o silêncio se inscreve nos romances como uma forma de configurar uma postura humana, aberta para a pluralidade.

Além disso, o silêncio, ao ser abertura para o múltiplo, ao ser possibilidade (ao mesmo tempo que realização) acaba, nos romances, refletindo a própria questão da criação literária (artística, de modo geral): que lida com a possibilidade de dizer que escapa à cotidianidade, na mesma medida em que lida com a condição não absoluta e inapreensível da língua e do homem; que quer abrir-se para o inesgotável (se tece e se faz nele), diferentemente do imperativo rotineiro da língua e o seu “desejo de unidade”: “frequentemente, a questão para o escritor não é *dizer*, mas *calar*, não *falar*, mas *fazer falar*.”⁷

“ESTAR CALADO OU ESTAR SEM FALAR É A MESMA COISA?”

Esta pergunta que dá título a esta parte do trabalho é feita pelo narrador Marianinho, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, e é destinada a nós, leitores,

³ ORLANDI. *As formas do silêncio*, p. 13.

⁴ ORLANDI. *As formas do silêncio*, p. 32.

⁵ MOREIRA. *O vão da voz*. Nesse livro, a autora articula os conceitos de voz, gesto e letra, para analisar como a textualidade oral se inscreve na narrativa de Mia Couto e de outros escritores moçambicanos: “Portanto, se há uma característica que torna singulares os textos apresentados neste estudo – ainda que esta singularidade não seja absoluta –, é a predominância de um ‘jeito de contar’ que agencia a polifonia de vozes e o *gestus* como processos inseparáveis.” (p. 236)

⁶ SCHUBACK. Quando da palavra se faz silêncio, p. 34.

⁷ HEUVEL. *Parole, mot, silence*, p. 77. [Tradução nossa]

como pensamento do jovem quando ele está sendo questionado pela Avó Dulcineusa a respeito de sua (não) circuncisão.⁸ Essa dúvida nos abre espaço para explorarmos as ausências de fala por parte de certos personagens, em alguns momentos.

Diferentemente da demora para responder, conforme desenvolvemos no capítulo anterior, a ausência de fala está ligada, nos casos que destacamos, ora a uma cautela (movida pelo medo do desentendido), ora a uma postura de resistência.

Orlandi diz que o silêncio constitui, em si, significação: “O silêncio não fala, ele significa. É pois inútil traduzir o silêncio em palavras.”⁹ Tendo em vista essa consideração, a situação de opressão e imposição do silêncio não é, segundo a autora, tanto o suprimento da palavra, mas o impedimento de um discurso divergente: “O silêncio não é ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso.”¹⁰

Sob esse ponto de vista, o silêncio da cautela que agora destacamos é essencialmente diferente do silêncio da oralidade: trata-se não do comprometimento com a palavra e sim do medo de comprometer-se por meio dela. Subjaz, a essa cautela, a violência, a ambição, a disputa pelo poder. Assim é que vemos, em *Terra sonâmbula*, o risco de falar:

– *Você, então? Nada se fala?*

O homem se aproximou de mim, eu já estava sem remédio: metido na disputa. Mais queria ficar de fora, alheio à conversa perfurada, mais eu estava com o pescoço dentro dela. Nervoso, o homem me empastou com seu hálito:

– *Você estrangeiro, escuta. Nesta terra se passam muitas merdas, todos têm medo de falar. Eu sei quem está a matar aqui. Não são só os bandos. Há outros, também.*¹¹

Nesse mesmo romance, a velha Virgínia, mulher do português Romão Pinto, também manifesta a sua preocupação em falar com qualquer pessoa e em qualquer lugar:

– *Não posso falar aqui.*

– *Por quê?*

– *Senão esta minha casinha se enche de fantasmas.*

– *Falamos onde, então?*

– *Vamos para minha antiga casa. Me faça uma coisa entretanto: me chama de vovó. Para eu lhe ver como uma criança.*¹²

⁸ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 33.

⁹ ORLANDI. *As formas do silêncio*, p. 102.

¹⁰ ORLANDI. *As formas do silêncio*, p. 102.

¹¹ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 157.

Depois, a velha Virgínia explica para Kindzu a razão de seu receio e o motivo de se esconder na loucura: “Não esqueça eu sou uma velha tonta, não falo com gente crescida. Só mereço confiança das crianças. Como é que posso assinar um papel? E dinheiro, eu sei o que é dinheiro? Não faço nenhuma idéia. Me entende, Kindzu?”¹³

Em casos como esses, a palavra é tida como fonte para mal entendidos, ou se faz pretexto para desentendimentos. Assim, a preferência por estar calado é análoga à prudência que se deve ter para pisar aquelas terras cheias de minas escondidas. Aliás, com relação às minas é que o Tradutor de Tizangara, em *O último voo do flamingo*, opta por ficar calado: “mas uma voz me chamou às cautelas. Melhor seria eu calar-me com meus botões.”¹⁴ Esse fragmento se refere ao momento em que o narrador resolve se calar diante da suspeita que ele mesmo levantava de que o grupo de homens que cuidava da desminagem era o mesmo que podia estar a replantar as minas, com a anuência da administração local (o que se confirma ao fim do romance). Podemos dizer que essa voz a que o Tradutor faz referência é a voz do mais velho (para além dela, mas incluindo a voz da experiência), que, nesse caso, é a mãe do jovem, cujo espírito já havia aparecido para ele e lhe dado conselhos.

De modo semelhante, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, é a figura do mais velho, o Avô Mariano, que inspira o silêncio em Marianinho, quando o neto é preso, suspeito de que “estivesse mexendo no assassinato de Juca Sabão”:

O que faria o Avô naquela circunstância? E penso: é curioso eu procurar inspiração no mais-velho. Afinal, já me vou exercendo como um Malilane. E logo a resposta me ilumina: Mariano haveria de se fazer de morto. E isso é o que decido fazer.

*Como não respondesse tiraram-me os sapatos e ordenaram que sentasse no chão.*¹⁵

Na situação em que Marianinho estava, falar só iria piorar as suspeitas que recaiam sobre ele. A cautela, nesse caso, já se mistura com o sentido de resistência, já que o não falar é também impedir que as suspeitas e acusações avancem por meio das palavras ditas: “O silêncio apresenta-se, por vezes, como uma forma organizada de resistência, de recusa em

¹² COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 197.

¹³ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 206.

¹⁴ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 119.

¹⁵ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 203-204.

conceder ao outro a mínima palavra que pudesse, involuntariamente, legitimar os seus desígnios [...].”¹⁶

É possível ver que há momentos em que deixar de falar ou optar por ficar calado representa uma atitude de resistência: “Ouvimos, calamos e fazemos de conta que, calados, obedecemos.”¹⁷ Essa consideração é do Tradutor de Tizangara, em *O último voo do flamingo*, e se refere ao momento em que o jovem é convocado pelo administrador local que o designaria tradutor oficial da vila. Vale notar que o Tradutor faz uso, nesse momento, da primeira pessoa do plural, incluindo-se, dessa forma, em um grupo maior (dos que fingem obedecer e assim resistem) e fazendo falar, por meio de sua voz, o modo de ser e estar de uma coletividade submetida (mas não totalmente), naquela ocasião. Sua atitude como tradutor, a propósito, manifesta bem essa resistência, uma vez que, diferentemente do que esperava a administração, ele não trabalhava para os interesses dela, numa obediência cega; assim se percebe na fala de Estêvão Jonas, o administrador:

- Quando mandei que fosse meu tradutor você não entendeu – disse Estêvão Jonas assim que me sentei.
- Desculpe, não percebo.
- Está a ver? Continua sem entender. Você não entende o que eu quero de si.
- E é o quê, Excelência?
- Vigiar esse cabrão desse branco. Esse italiano que anda por aí a cheirar nos recantos alheios.¹⁸

O administrador complementa com tom de ameaça: “– É que digo sinceramente: tenho dúvidas de si. Por causa de seu pai”; e “– Não esqueça, nunca: fui eu que libertei a pátria! Fui eu que o libertei a si, meu jovem.”¹⁹ Nesse momento, a referência ao pai do narrador não é gratuita; é o velho Sulplício que dá lições de resistência ao filho, por meio de pensamentos como: “Mesmo os brancos do passado nunca governaram. Nós apenas lhes demos, com nossa fraqueza, a ilusão que nos governavam.”²⁰ Mas, sobretudo, por meio de sua ação, como no episódio em que o investigador estrangeiro Massimo Risi deseja receber o depoimento de Sulplício a respeito das explosões e o velho resiste:

¹⁶ LE BRETON. *Do silêncio*, p. 84.

¹⁷ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 17.

¹⁸ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 120.

¹⁹ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 120; 121.

²⁰ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 164.

*Olhou os céus, desdenhoso. Com a mesma superioridade nos soslaiou. Depois, voltou a sentar-se e regressou à sua indiferença. Parado, sob a chuva. Ficámos ali, calados, aguardando uma mudança em sua disponibilidade. Eu olhava a teimosia do meu pai e me parecia ver nele uma raça inteira sentando o seu tempo contra o tempo dos outros. Pela primeira vez senti orgulho nele. Torci até para que não falasse.*²¹

Nesse caso, o sentido de resistência se ratifica em função do olhar de admiração do narrador para essa recusa do pai em falar, associando-a a um posicionamento não individual, mas coletivo: quem estava impondo, portanto, o ritmo (o tempo) eram todos os habitantes de Tizangara (“uma raça inteira”) sobre a pressa do investigador estrangeiro. Depois de algum tempo de espera por parte do narrador e do estrangeiro, Sulpício completa:

– O rio parou?

O italiano me olhou, arrelampejado. Eu sabia que não era para se responder. Ele, afinal, não falava o que dizia. Referia outro assunto. Cada coisa tem direito a ser uma palavra. Cada palavra tem o dever de não ser nenhuma coisa. Seu assunto era o tempo. Como o rio: parado é que o tempo cresce.

– O rio parou? Heim?

– Não, pai.

– Ainda não? Pois quando parar eu falo com esse estrangeiro. Desistimos.²²

Mais adiante, Sulpício explica a razão de sua teimosia: “Ao menos, lhe restasse essa possibilidade de recusa: não falar quando os outros pediam.”²³

“MAIS POSTO QUE EXPOSTO”

“Uma roda de gente se engordou em redor da coisa. Também eu me cheguei, parado nas fileiras mais traseiras, mais posto que exposto. Avisado estou: atrás é onde melhor se vê e menos se é visto.”²⁴

Começamos por essa fala do narrador de *O último voo do flamingo* porque ela condensa os dois aspectos que queremos articular nesta parte: o olhar observador e leitor do daquele que narra (muitas vezes dispendo de um lugar privilegiado para a observação) e a sua discrição (combinada com gentileza). Essa postura é apresentada pelos narradores dos três

²¹ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 134.

²² COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 135.

²³ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 138.

²⁴ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 15.

romances que estudamos e ela tem a ver com o silêncio, ou ajuda a inscrever uma atmosfera silenciosa, na medida em que essa descrição combinada com a não centralidade no eu-narrador amplia o espaço para o outro que o narrador observa ou escuta.

Por meio desse recolhimento, somos levados a nos aproximar dos personagens, acompanhando-lhes o gesto, o movimento, além da fala. Terezinha Taborda articula a presença do gesto à performatividade da narrativa de Mia Couto, e de outros autores moçambicanos, nos momentos em que personagens contam histórias.²⁵ Para além desses momentos, entendemos que, mais do que uma descrição, dizer do gesto e do movimento é uma forma de intensificar a presença daquele outro na narrativa, situando-o enquanto corpo.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Marianinho observa o coveiro: “Curozero Muando não me vê chegar. Encosto-me ao tronco da mafurreira enquanto o observo. O coveiro está sentado junto a uma fogueira, pernas abertas quase a roçar as chamas.”²⁶ Em *Terra sonâmbula*, Kindzu na loja de Surendra: “Perdia horas no estabelecimento, sentado entre mercadorias enquanto as compridas mãos de Surendra corriam leves pelos panos”; ou quando consulta o adivinho de sua aldeia: “O adivinho alisava as pernas joelhudas, parecia tirar delas a força de adivinhar.”²⁷

Toda essa gestualidade está em consonância com o fazer de cada personagem e favorece para que a voz deste chegue a nós acompanhada desse corpo em movimento.

Em *O último voo do flamingo*, o narrador observa o caminhar de Massimo Risi: “Eu seguia atrás, respeitosamente. No enquanto, observava o estrangeiro: como a alma dele se via pelas suas traseiras! Os europeus, quando caminham, parecem pedir licença ao mundo. Pisam o chão com delicadeza mas, estranhamente, produzem muito barulho.” Mais adiante, o Tradutor observa novamente a forma como o italiano anda: “Segui-o e notei que o seu modo de caminhar já era mais ligeiro, ele já se mexia como se o corpo fosse dele. Os dois nos

²⁵ Terezinha Taborda, em seu livro *O vão da voz*, assim define o que ela chama de narrador performático: “Com essa noção, procuro evidenciar o fato da performance oral do contador de história moçambicano sofrer um processo de metamorfose que lhe permite inserir-se no texto escrito feito corpo cultural, inscrevendo na escrita as práticas da oralidade primordial da cultura oral.” (p. 24)

²⁶ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 157.

²⁷ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 28; 37.

sentámos no bar.”²⁸ O modo de caminhar diz sobre o modo de ser, conforme comenta Ana Deusqueira, com o próprio Massimo Risi: “Sabe por que gostei de si? Foi quando lhe vi atravessar a estrada, o modo como andava. Um homem se pode medir pelo jeito como anda. Você caminhava, timiudinho, faz conta um menino que sempre se dirige para a lição. Foi isso que apreciei.”²⁹

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Miserinha é que destaca o modo de caminhar como forma de ler a pessoa (nesse caso, o gesto parece se transformar em som, já que a velha senhora era cega): “– Não vês que só o pé esquerdo é que pisa com vontade? Aquilo é peso do coração. Explica-me que sabe ler a vida de um homem pelo modo como ele pisa no chão. Tudo está escrito em seus passos, os caminhos por onde ele andou.”³⁰ Ao fim do romance, Miserinha diz a Marianinho: “– Você está com o passo mais leve – comenta – Isso é um caminhar de anjo.”³¹

É aproveitando do posicionamento “mais posto que exposto” que os narradores nos trazem várias cenas, como Kindzu, em *Terra sonâmbula*, que observa a velha Virgínia, buscando conhecê-la de longe primeiro:

*Decidi espreitar a velha Virgínia, conhecer aquela que fora a segunda mãe de Farida. [...] Cheguei e fiz espera, semioculto [...] Fiquei ali horas perdidas, espreitando a uma distância, entre os verdes-escuros das mafurreiras. O que vi ali me encheu de fantasia, estórias de reaver este mundo onde não cabemos.*³²

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Marianinho, sem querer, acaba espreitando a Avó Dulcineusa:

*Espreito entre a penumbra, ao jeito dos gatos que esgravatam sombras no meio da noite. É então que vejo Avó Dulcineusa, toda esgueirada, avançando furtiva pelo aposento. Usa vestes antigas, cerimoniosas rendas a roçar o chão. E ela se exhibe ante o moribundo, mãos nas ancas. De repente começa a dançar, seu corpo gordo em contrabalanço com as saias.*³³

²⁸ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 35; 105.

²⁹ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 179.

³⁰ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 20.

³¹ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 244.

³² COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 191-192.

³³ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 127.

Ao mesmo tempo que narra gestos, roupas, falas da Avó, Marianinho também diz do seu desconcerto em estar a observar a velha: “Sinto culpa em estar ali, espreitador de alheias intimidades.” E depois, seu atrapalhamento em ser descoberto pela Avó: “Explico-me, destabalharado. Espero dela uma vigorosa reprimenda. Mas ela acredita que maior explicação me deve ela a mim.”³⁴ Esse postura desconcertante, de quem não quer invadir intimidade alheia (ainda que invada) traz leveza para a cena vista e surpreendida, o que parece ter a ver com o comprometimento desse narrador: afinal, não se trata só de história, personagens, mas de pessoas, presenças, vivendo e fazendo histórias (considerando-se a realidade do universo narrativo).

Em *O último voo do flamingo*, o Tradutor acompanha um pouco do sonho (acordado) de Massimo Risi com Temporina:

*De longe ainda vi como Temporina se sentava no colo do italiano e como seus corpos se enleavam. De súbito, o rosto dela se colocou em luz e eu me espantei: em flagrante de amor Temporina juvenescia. [...]. E recuei meus olhos, recolhi meu enleio. [...]. Agora, por certo, ele não carecia de tradutor.*³⁵

Sua olhadela é suficiente para se inserir e nos inserir nessa cena, sem, no entanto, querer exauri-la.

Voltando a *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o narrador Marianinho petisca um pouco do sonho acordado do Tio Abstinência. Também nesse caso, trata-se de um rápido vislumbrar, seguido da retirada de cena do narrador:

Abstinência está dançando, afivelando a parceira num abraço firme. Dança com quem? Me empino sobre os pés para descortinar quem emparelha com meu tio. É quando enxergo: não há ninguém senão ele. Abstinência dança com um vestido. [...]

Retiro-me pé ante pé para não roubar sonho. Mas Abstinência vê-me pela janela e sai à porta. Chama-me.

– Meu sobrinho, estou feliz. É que Dona Conceição está aqui comigo, mudou-se para Luar-do-Chão.

*– Já vi, já vi!*³⁶

Retirar-se pé ante pé é tomar cuidado para manter o silêncio, para que nenhum ruído venha interromper essa espécie de adormecimento, seja ele um devaneio, um mergulho

³⁴ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 127; 129.

³⁵ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 68.

³⁶ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 248.

na memória ou nos pensamentos (talvez não fosse demais dizer que um dos aspectos que faz aparecer o feminino (e o materno) nos romances é esse cuidado para não despertar o outro e até mesmo às vezes cuidar de o embalar em seu sono-sonho).

Ainda nesse mesmo romance, podemos ver um outro exemplo dessa discreta retirada na passagem em que Marianinho e a Avó Dulcineusa olham o álbum de fotografias da família, inventando imagens que, em princípio, não existiam ali. Depois de folheado o álbum, a Avó pede: “Pronto, agora vá. Me deixe aqui, sozinha.” E o narrador diz: “Vou saindo, com respeitosos vagares.”³⁷ Narrar o próprio modo de sair do quarto favorece a criação da introspecção da Avó, manifestada pelo desejo de ficar sozinha, assim como reveste o próprio narrador de gentileza e sensibilidade: aquele que é capaz de entender e respeitar a vontade do outro; aquele que é capaz de escutar para além das palavras. Uma das conversas de Marianinho com Miserinha se fecha com tais respeitos: “Conversamos ninharias, apenas para o tempo nos dar importância. [...] Transponho em silêncio a porta, deixando a velha senhora entretida com suas sombras.”³⁸

Também em *O último voo do flamingo*, observamos tais cuidados:

*Risi sentou-se no único bar da vila. Parecia querer estar só e eu respeitei esse desejo. Me arrumei mais longe, tomando minha dose de fresco. As pessoas passavam e saudavam o estrangeiro com simpatia.*³⁹

Com os fragmentos citados, esperamos ter conseguido mostrar como estamos vendo a não centralidade no eu-narrador, que abre espaço para o outro, em gesto e voz, e ao mesmo tempo a discrição e gentileza desses narradores. Articulados, esses aspectos contribuem para gerar a atmosfera de silêncio que atravessa os romances.

“NAQUELE TEMPO, NÃO HAVIA ANTIGAMENTE”

Uma outra forma de inscrição do silêncio é o recorrente recurso que se faz da rememoração. Tal procedimento ajuda a gerar o silêncio na medida em que as lembranças implicam um voltar para si mesmo e residir, por um momento, nessa solidão:

³⁷ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 50.

³⁸ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 244.

³⁹ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 40.

*Aliado à beleza de uma paisagem, o silêncio é uma via em direção a nós próprios, à reconciliação com o mundo. Momentos de suspensão do tempo onde se abre uma passagem que oferece ao homem a possibilidade de voltar a encontrar o seu lugar, de ganhar a paz.*⁴⁰

Assim, podemos ver os narradores dos romances à sombra de uma árvore, ou à beira de um rio, abandonando-se a suas memórias: “Agora, sob a grande sombra do tamarindo, eu fechei os olhos e convoquei saudades”;⁴¹ “Na borda da água nada assinala o local do enterro. Sentei-me ali, no calado da tarde. E relembro minha mãe, Dona Mariavilhosa.”⁴²

Situando um tempo diverso do da narrativa, a memória coincide, muitas vezes, com o tempo da infância do narrador (“naquele tempo, não havia antigamente”), anterior a acontecimentos desestabilizadores: em *Terra sonâmbula*, anterior à chegada dos conflitos da guerra civil à aldeia de Kindzu; em *O último voo do flamingo*, antes do afastamento do velho Sulpício, pai do narrador, e em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, antes da partida de Marianinho para a cidade.

Não é à toa, portanto, que a lembrança desse tempo da infância é carregada de nostalgia e demarca o que foi e o que já não é mais na experiência de vida desses jovens moçambicanos, narradores das histórias, como manifesta Kindzu:

*Me vinha vontade de regressar, tornar a alimentar o meu falecido velho, me simplificar no nada acontecer da aldeia. Sentia saudade das tardes com Surendra. Lá, em minha aldeia, no sempre igual dos dias, o tempo nem existia.*⁴³

Ou, então, como diz o Tradutor, em *O último voo do flamingo*: “Apesar da nocturna tristeza de minha mãe, eu vivia com o sossego de peixe em água parada. Naquele tempo, não havia antigamente. Tudo para mim era recente, em via de nascer.”⁴⁴

Diante do transcorrer da vida e dos sofrimentos, há, muitas vezes, um desejo de se regressar, de voltar ao “nada acontecer da aldeia”, como diz Kindzu, e se resumir nessa suspensão. Em *Terra sonâmbula*, esse dilema entre o desejo de encontrar um lugar sossegado

⁴⁰ LE BRETON. *Do silêncio*, p. 146.

⁴¹ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 161.

⁴² COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 230-231.

⁴³ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 53.

⁴⁴ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 47.

e a necessidade de continuar a viagem é ainda mais evidente, se comparado aos outros romances que estudamos, devido certamente às agruras da guerra:

*Fiquei na sombra, remoendo um desejo: já não era a luta, os naparamas que me davam alma. Eu queria simplesmente adoecer, ansiava uma doença que me apagasse toda a paisagem por dentro. Queria receber essa doçura que a doença sempre tem.*⁴⁵

A filósofa María Zambrano, em suas reflexões no livro *Os sonhos e o tempo*, diz que o elemento que diferencia o sonho da vigília é o tempo, é o inserir-se numa continuidade: “A vida é algo que continua e em cada acordar acordamos para este continuar e para o continuar do nosso viver dentro dela.”⁴⁶ Diante disso, podemos aproximar a vivência da infância com uma vivência semelhante a do sonho; sua rememoração (do tempo da infância e dos sonhos) é a recolha de fragmentos dessa experiência, mas, ao mesmo tempo, pode ser a reinstauração do espaço do sonho.

Mia Couto, no texto de intervenção “Quebrar armadilhas”, assim afirma: “A infância não é um tempo, não é uma idade, uma colecção de memórias. A infância é quando ainda não é demasiado tarde. É quando estamos disponíveis para nos surpreendermos, para nos deixarmos encantar.”⁴⁷

A possibilidade de reinstaurar o espaço do sonho a partir desses mergulhos na memória significa, então, não se deixar afogar nessas águas, não se entregar a essa suspensão, mas sim trazer à superfície não o passado, mas a capacidade de (se) encantar.

Em *O último voo do flamingo*, o Tradutor remexe as lembranças e se vê, em menino, construtor de flamingo, ave que, no romance, simboliza a esperança:

Agora, sob a grande sombra do tamarindo, eu fechei os olhos e convoquei saudades. Me apareceu o quê? [...] Nas mãos desse menino minha lembrança tocava umas tristezas, coisitas tiradas num lixo. Artes da meninice era fazer dessas coisas um brinquedo. Aparecho de mago, ele convertia o cosmos num jogo de desmontar. E era qual esse brinquedo? Isso, em meu sonho, eu não conseguia distinguir. Apenas me surgia a enevoada memória da criança escondendo o brinquedo entre as raízes do tamarindo.

⁴⁵ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 218.

⁴⁶ ZAMBRANO. *Os sonhos e o tempo*, p. 51.

⁴⁷ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 110.

*Sim, era meu velho brinquedo. Me aproximei devagar, para destrinçar o objecto. E afinal, já em minhas mãos, adivinhei seu formato: era um flamingo.*⁴⁸

Em vez de se constituir um mergulho sem volta, a viagem pela memória realizada pelos narradores, sobretudo, é sempre um ir e vir; representa sempre a recolha de um fragmento do passado que possa possibilitar o sonho do futuro:

- *O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?*
- *Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.*
- *E alguém vai ler isso?*
- *Talvez.*
- *É bom assim: ensinar alguém a sonhar.*⁴⁹

Expressamente manifesto em *Terra sonâmbula*, por Kindzu, e em *O último voo do flamingo*, pelo Tradutor, mas também encenado em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o ato de escrever favorece esse movimento pelas temporalidades, fazendo-se memória, numa tessitura onírica, conforme o ponto de vista de Muidinga, leitor dos cadernos de Kindzu: “Os cadernos de Kindzu não deveriam ter sido escritos por mão de carne e ossuda mas por sonhos iguais aos deles.”⁵⁰

Em alguma medida, as idas e vindas pelo tempo por via da rememoração relembra o processo de adormecer e despertar, e todo o trabalho de lembrança acaba sendo, por fim, um ato de sonhar: “Mas o que importa observar é que este passado genérico vivido na vigília ao ser presente é tratado como um sonho.”⁵¹

Em *O último voo do flamingo*, podemos ver uma passagem em que o Tradutor se deixa levar pelas lembranças: “Ficámos sentados na entrada. O estrangeiro, vendo-me de olhos fechados, acreditou que eu rezasse. Mas eu apenas convocava as doces lembranças da falecida. E me deixava ocupar pelo tempo.”⁵² Ao voltar a si, é como estive despertando de um sono-sonho: “Reabri os olhos. Toda aquela lembrança me assaltava, agora, como se não tivesse passado tempo algum. Ali estava eu, pisando memórias, arriscando despertar fantasmas.”⁵³

⁴⁸ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 161-162.

⁴⁹ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 219.

⁵⁰ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 79.

⁵¹ ZAMBRANO. *Os sonhos e o tempo*, p. 25.

⁵² COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 63.

⁵³ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 66.

Como durante a queda no sono, o processo de rememoração demanda, nos romances, de um silêncio, de um voltar para si mesmo e se desligar, em certa medida, da exterioridade. No entanto, quando emergem os sonhos e as lembranças, vem à tona, então, a pluralidade de vozes e gestos; convocam-se vários outros que constituem cada homem, como diz o velho Mariano: “Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros”;⁵⁴ e também como ensina o velho Sulpício: “– Aprenda uma coisa, filho. Na nossa terra, um homem é os outros todos.”⁵⁵

⁵⁴ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 56.

⁵⁵ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 140.

*Nada há mais misterioso no viver que os instantes que antecedem o sono.
Dir-se-ia que se repetem ao contrário os instantes do nascimento.
E que se trata de um desnascer.
María Zambrano*

SONHO E CULTURA ORAL

Nosso objetivo, neste capítulo, é fornecer alguns exemplos das frequentes e ricas referências dos sonhos, o constante relato deles, assim como a descrição de procedimentos para o adormecimento, presentes na obra de Mia Couto, mas também em outras literaturas africanas.

Tendo em vista que o termo *sonho* e suas variações assumem diferentes sentidos na literatura desse autor moçambicano, acompanhando mesmo as conotações que cotidianamente usamos, vale ressaltar que, neste momento, estamos considerando o sonho enquanto fenômeno que ocorre durante o sono. Na verdade, o que depreendemos da própria literatura, à luz de textos de cunho antropológico, é que o sonho, para além de um fenômeno, é um espaço de interação e experiência social em culturas tradicionais, e que ele está associado a uma das características gerais que podemos atribuir a estas sociedades, que é o sentido de totalidade da vida, em que, por exemplo, o sentido do sagrado atravessa os demais fazeres sociais, em que a existência não se resume ao mundo visível.

Em África, a religiosidade está intensamente ligada à ancestralidade, ao respeito e à reverência aos antepassados. Assim o passado, na figura dos ancestrais, irrompe no presente com o objetivo, muitas vezes, de preparar os homens para o futuro:

Ora, em geral o tempo africano tradicional engloba e integra a eternidade em todos os sentidos. As gerações passadas não estão perdidas para o tempo presente. À sua maneira, elas permanecem sempre contemporâneas e tão influentes, se não mais, quanto o eram durante a época em que viviam.¹

Nesse mesmo artigo, os autores chamam a atenção para o fato de que é comum os ancestrais serem consultados diante de uma decisão a ser tomada. E um dos meios para se realizar tais consultas são os sonhos. De certo modo, o sonho materializa a noção de tempo cíclico, sobre a qual Hama e Ki-Zerbo discorrem, em que não há um fim estabelecido pela morte, nem a passagem de um tempo finito para um eterno.

¹ HAMA; KI-ZERBO. Lugar da história na sociedade africana, p. 62.

Na literatura de Mia Couto, há uma recorrente interação entre essas dimensões existenciais, e para que o encontro se realize é preciso que o corpo adormeça, desligando-se dos estímulos corporais. É preciso deixar de ver para poder ouvir os dizeres desse outro lugar. Nos livros desse autor moçambicano, somos levados pelo escuro da noite, pelo adormecimento, por vezes cercado de hábitos, prescrições e interdições, e povoado pelos sonhos.

Pelo modo como se insere e se articula à narrativa, o sonho, em Mia Couto, não é meramente um artifício literário para manifestação do estranho, até mesmo porque o que poderia ser considerado estranho não está restrito aos sonhos; há, em geral, um certo onirismo que envolve suas narrativas. Mas, para além disso, o sonho parece ser um modo de se permanecer no universo tradicional, ou reencontrá-lo, e, assim, redescobrir que a experiência de vida é uma experiência de mistérios, como nos sonhos escritos de Marianinho: “Já não me importa esclarecer o modo como Mariano redigira aquelas linhas. Eu queria apenas prolongar esse devaneio”.²

PREPARAR PARA DORMIR, PREPARAR PARA SONHAR

O sono, por exemplo, não é para o “selvagem”, e seus sobreviventes no campo e na cidade dos arranha-céus, o ato de dormir.

*Não significa apenas para eles o repouso, o processo renovador das energias físicas, a descarga das toxinas criadas na batalha cotidiana, mas uma fase de imperativo mágico, de ação perigosa e difícil.*³

Os diferentes procedimentos, preparativos e interdições para o adormecer indicam o perigo e o mistério a que o sono submete todos os homens. Perigo do corpo inerte, abandonado à própria sorte, como o corpo em sono de Carlota Gentina regado a água a ferver,⁴ mas perigo, sobretudo, pela travessia promovida pelo adormecimento. Uma passagem de ida sem a certeza e a clareza da volta, como no conto “O adivinhador das mortes”, em que o personagem Adabo Salanje recebe em sonho a informação de que ele já estava morto; ao

² COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 258.

³ CASCUDO. *Rede de dormir*, p. 75.

⁴ COUTO. *Vozes anoitecidas*, p. 88. Conto: “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?”

despertar, ele decide procurar o adivinhador para saber, de fato, o dia de sua morte. E assim se dá a conversa:

- *Nem sei como vou lhe dizer.*
- Salanje engoliu goelas. Não digam a sua morte estava perto, no calendário da semana? Contar-se-iam pelos dias os tempos que lhe restavam?*
- *Vou morrer daqui a nada?*
- *Não. Não vai morrer.*
- *Não vou morrer? Como não vou?*
- *Esse o problema.*
- *Se me explique, homem!*
- *É que você, Adabo Salanje, você já morreu.*⁵

Ao mesmo tempo, reside no adormecimento o mistério dos encontros e desencontros que os sonhos, durante o sono, podem gerar: “Nossos sonhos são senão visitas a essas vidas outras, passadas e futuras, conversa com nascituros e falecidos [...]. Mas o que não suspeitamos é quando a nossa alma se compõe desses outros, transvisíveis”.⁶

A cada noite, o sono relembra a morte, também inevitável, seja porque promove o acesso provisório ao mundo dos espíritos, seja porque a morte é vista como um demorado adormecimento, em que o espírito continua a vagar, sem retornar ao corpo.⁷ Para evitar que o espírito se perca e deixe de regressar ao corpo durante o sono, há cuidados a serem tomados, alguns dos quais citados por Cascudo, mas que variam conforme o grupo social:

*Quando alguém dorme, ainda hoje nos sertões do nordeste brasileiro, não pode ter a face desfigurada pelos desenhos caricatos em estilo carnavalesco ou de máscara ameríndia. A “alma”, voltando, pode não reconhecer sua morada e afastar-se de vez, matando o dormente. Nem as mãos devem estar postas, ou os braços em cruz. São símbolos de “fechamento”, da porta cerrada. A “alma” recuará para sempre. Nem devemos despertar alguém bruscamente porque o “espírito” que em nós vive talvez não tenha o tempo preciso para reocupar o ninho. Há orações da noite, de caráter popular, em que se pede proteção divina para a alma que passeia enquanto o corpo dorme, inofensivo. A cabeça estará sempre em situação não coincidente com a porta principal da casa, por onde saem os enterros. Noutras regiões os pés é que ficam ao inverso da saída. Ficando na mesma direção “estão levando o dono para o cemitério”. Somente os leitos fúnebres em Roma tinham os pés voltados para a porta.*⁸

⁵ COUTO. *Estórias abensonhadas*, p. 169.

⁶ COUTO. *Cada homem é uma raça*, p. 125. Conto: “Mulher de mim”.

⁷ Concepção esta que temos depreendido da literatura de Mia Couto e de outras literaturas africanas e também de textos de caráter antropológico que versam sobre os sonhos em sociedades tradicionais, utilizados neste trabalho.

⁸ CASCUDO. *Rede de dormir*, p. 77.

Diante desse risco, Taímo, de *Terra sonâmbula*, visitador que era do mundo dos antepassados, evita a “moleza de uma esteira” como modo de ludibriar a morte, adiando sua residência nesse outro mundo: “Não lhe deitávamos dentro de 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”.⁹ Também para o Avô Mariano, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o leito traz riscos de morte antecipada: “Mariano sempre se defendeu de adormecer no leito. Cama era só para namorar. Conforme dizia: incorre-se no risco de cair ou, ainda pior, de nunca mais descer. Preferia ter a terra por toda a cama”.¹⁰

Além dessa restrição, Mariano não se deixava cair no sono ao lado de uma mulher: “Um homem dorme nos braços de mulher e a sua alma se transfere de vez. Nunca mais ele encontra suas interioridades. Por isso, de noite, puxava a esteira para fora do quarto e se deitava na sala”.¹¹ Preocupação semelhante a esta demonstra Farida, personagem de *Terra sonâmbula*: “Farida não queria que dormíssemos juntos. Quem dorme no colo de outro perde a alma, dizia. Os sonhos não encontram os respectivos donos quando homem e mulher dormitam entrelaçados”.¹²

Geralmente a descrição de restrições e procedimentos que precedem ou resguardam o adormecer nas histórias de Mia Couto está ligada a personagens enigmáticos, centrais, recheados de histórias, guardadores de segredos. É o caso do velho Taímo, que sofria da “doença de sonhar” e à noite perambulava sonâmbulo, recebendo mensagens dos antepassados: “Taímo recebia notícias do futuro por via dos antepassados. Dizia tantas previsões que nem havia tempo de provar nenhuma”.¹³ O Avô Mariano, por sua vez, se faz visitador dos sonhos escritos do seu neto Marianinho (na verdade, seu filho), revelando segredos que o impediam de fazer a passagem definitiva para o mundo dos mortos. Com relação à Farida, ela é a mulher que encontrou residência na fluidez das águas do mar e que

⁹ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 18.

¹⁰ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 42.

¹¹ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 46.

¹² COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 119.

¹³ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 18.

sofre convulsões movida pelo desejo de contar sua história e de ser escutada: “A mulher começou então a estremecer, parecia sofrer de todos os frios e arrepios. [...]. Tombou no chão, se enrodilhando nas cordas. Parecia que seres invisíveis lhe amarravam e ela resistia com desespero. [...] – *Por favor, me escuta...*”¹⁴

No romance *O último voo do flamingo*, o velho Sulplício, pai do narrador e tradutor de Tizangara, além de adormecer ao relento, também segue uma certa interdição para dormir. Seu estranho costume é o de se despir do esqueleto, antes de cair no sono:

Como lhe doessem os ossos e sofresse de grandes cansaços, ele, antes de deitar, se libertava do esqueleto para melhor dormir. [...]

Nas poucas noites que partilháramos, tudo se repetia: jantávamos em silêncio, conforme sua interdição. [...]. Depois do jantar, ele se erguia e proclamava a sua intenção de se desossar.

*Nessa noite, meu pai se adentrou no escuro após a refeição. Pela primeira vez, eu o segui espiando, a espreitar a verdade de sua fantasia de pendurar o esqueleto. Foi então que, por trás dos arbustos, me surpreendeu a visão de arrepiar a alma: meu pai retirava do corpo os ossos e os pendurava nos ramos de uma árvore.*¹⁵

Tentando explicar para o filho as razões de seu costume, o velho Sulplício justifica: “Como ele sonhava melhor sem o peso da ossatura!”¹⁶ O mistério dessa sua prática se alinha a outras características e atitudes suas também enigmáticas, como a de, de repente, ter se afastado do convívio familiar, a de ser um aprendiz da língua dos pássaros. Não só o pai, mas a mãe do Tradutor tem também um hábito peculiar ao adormecer, ela que era mulher de muitos silêncios e que não conseguia enxergar o seu próprio filho: “Minha mãe chorava enquanto dormia na solidão do leito desconjugal. Não soluçava, nem se escutava o despejo da tristeza. Só as lágrimas lhe escorriam sem pausa durante a noite”¹⁷.

Em *L'interprétation des rêves dans la tradition africaine*,¹⁸ Ray Autra descreve brevemente alguns preparativos para o sono, sobretudo nos casos em que se quer ter bons

¹⁴ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 75-76.

¹⁵ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 131; 211.

¹⁶ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 213.

¹⁷ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 46.

¹⁸ Na introdução do seu livro, o autor situa a região a que seu estudo se refere: “O âmbito desse estudo é a África Ocidental, mais precisamente os países que constituem a antiga África Negra francófona: Mauritânia, Senegal, Mali, Guiné Equatorial, Costa do Marfim, Burkina Faso, Níger e Benin.” (p. 5). O autor considera também a diversidade étnica e religiosa existente nessas regiões: “Muçulmanos, adeptos do cristianismo ou animistas, todos os africanos permanecem ligados, em diferentes graus, a cultos e crenças das religiões de seus

sonhos. Segundo o autor, é preciso que se esteja em um ambiente familiar, que o dormente se deite virado para Meca (no caso da tradição muçulmana), que se façam as abluções, que a roupa de dormir seja preferencialmente branca, entre outras prescrições.¹⁹ Além disso, o autor discorre sobre a prática de se provocar sonhos por meio do uso de certas substâncias vegetais (que podem ser, de acordo com o tipo de erva, esfregada sobre os dentes ou queimadas e inaladas como o incenso) ou através da ingestão de preparos com animais, consumidos, conforme o autor, antes do adormecer.²⁰

Evidentemente, o que nos interessa não é um paralelo direto (que nem é mesmo possível de ser feito) entre as descrições de Autra e o que vemos na obra de Mia Couto, mas queremos agregar informações que nos permitam dizer que o modo como se dorme, o local em que se dorme, os preparativos para o sono e a obediência às interdições ligadas ao sono estão estreitamente relacionadas aos sonhos que se quer ter ou àqueles que se procura evitar, e mais do que isso, estão ligadas ao modo como se concebe o universo do sono e do sonho, sendo este não só um espaço da imaginação, de realidade psíquica, mas um lugar de realidade social, de interação, de confluência do passado, presente e futuro, em muitas sociedades de tradição oral.

Assim, podemos entender que as regras, interdições ou receitas para o sono visam controlar minimamente as mais inesperadas situações em que o sujeito se vê envolvido em sonhos, nos quais fica ainda mais patente a não soberania da ação do homem no mundo:

*O fato de um homem estar doente, a caça ser infrutífera ou a colheita ruim, traduz sempre um desacordo com os deuses e os ancestrais, um equilíbrio rompido com as forças da natureza ou um desentendimento no clã ou no grupo de modo geral.*²¹

Antes de passarmos para o próximo tópico, vale ainda mencionar a prática bastante comum de contar histórias, sobretudo às crianças, como modo de embalar o sono e, ao mesmo tempo, de povoar os sonhos com elementos da mitologia do grupo. É o que

ancestrais. Esses cultos e essas crenças, em que os sonhos têm um papel dos mais importantes, marcam profundamente o mundo e a existência cotidiana da imensa maioria de homens e mulheres da África Ocidental." (p. 6-7).

¹⁹ AUTRA. *L'interprétation des rêves*, p. 23-24.

²⁰ AUTRA. *L'interprétation des rêves*, p. 37-38.

²¹ SAENGER. A palavra na sabedoria banto, p. 52.

podemos ver em um fragmento do romance *Mazanga*, do angolano Alberto Oliveira Pinto, no qual há um importante sonhador, o jovem Nsanda Kabasa:

Por enquanto, Nsanda Kabasa ainda dormia na kibanga com os outros rapazinhos de mais de sete anos e adormecia a ouvir as histórias e adivinhas do Nganga Nvuala e dos outros mais velhos.

O velho pescador [avô de Nsanda Kabasa] disse que aquilo era fruto dos ki mona mesu e dos outros disparates bakongo que o Nganga Nvuala metia na cabeça do rapaz durante os serões na kibanga e achou que era tempo de que ele ouvisse falar também dos mitos mundongo.²²

Em *Ualalapi*, do moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, também podemos observar um fragmento em que as histórias contagiam os sonhos:

– Era miúdo ainda – prossegui – quando o meu avô me contava histórias de Ngungunhane. E eu tinha medo. Um medo que não conseguia explicar. Mas era medo. Quando dormia sonhava sempre com lanças e escudos a chocarem-se na planície, numa planície sem guerreiros, mas com escudos e lanças que se movimentavam, chocando-se constantemente. Nunca contei ao meu avô os meus sonhos. Receava que ele parasse de contar as histórias de Ngungunhane. E quando contava a voz tremia e os gestos seguiam o ritmo da voz. Morreu a dormir, sonhando alto.²³

Ou, de modo inverso, o sono contaminando as histórias, como o velho Taímo que adormecia enquanto contava histórias aos filhos: “As estórias dele faziam o nosso lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo. Nenhuma narração tinha fim, o sono lhe apagava a boca antes do desfecho”.²⁴

VISITA DOS ANTEPASSADOS

Um primeiro aspecto que destacamos nesta parte do trabalho é o fato de que recorrentemente se faz menção, em estudos de caráter antropológico e etnológico,²⁵ à concepção tradicional acerca dos sonhos segundo a qual uma de suas funções é possibilitar o encontro com os ancestrais e com os deuses. É o que podemos ver no trabalho de Ruiz Altuna, em que o autor descreve algumas características da cultura banto: “Os antepassados aparecem

²² PINTO. *Mazanga*, p. 18; 19.

²³ KHOSA. *Ualalapi*, p. 104.

²⁴ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 18.

²⁵ Além dos estudos que citamos neste trabalho, destacamos HALLOWELL. O papel dos sonhos nas culturas ojibwa. EGGAN. Perspectiva cultural do sonho entre os índios hopis.

em sonhos aos seus descendentes para exigir atenções, admoestá-los, anunciar-lhes venturas ou simplesmente para os visitar movidos pela nostalgia”.²⁶ De modo semelhante, Alexandre von Saenger, ao apresentar algumas características da Palavra entre os bantos, observa: “Entre os bantos, considera-se o sonho como um fenômeno da maior importância. Ele é ao mesmo tempo a expressão da vontade dos deuses e o meio pelo qual os ancestrais se dirigem a nós para nos aconselhar”.²⁷ Henri Junod passa pela questão rapidamente, ao falar sobre a ancestralidade: “os deuses-ancestrais se comunicam com os vivos por seus sonhos”.²⁸ E Appiah também se refere ao sonho e sua ligação com ancestralidade, presente em várias tradições africanas:

*As provas cotidianas, em sua educação – na medicina, na lavoura, na possessão pelos espíritos, nos sonhos, na ‘bruxaria, nos oráculos e na magia’ –, da existência da rica ontologia espiritual dos ancestrais e divindades a seu redor não podiam ser tão facilmente descartadas como um absurdo pagão.*²⁹

Essa concepção a respeito dos sonhos aparece em outras regiões da África, como o estudo de Ray Autra demonstra: “o sonho permite estabelecer relações com os ausentes, os mortos e as potências superiores”.³⁰ E também, claro, fora da África: como nos diz Hallowell, para os índios ojibwas é uma grande satisfação o encontro, pelo sonho, com as entidades não humanas; Sophie Jama, no livro *Antropologia do sonho*, afirma essa mesma ideia na tradição greco-latina.

Esse aspecto está muito presente na literatura de Mia Couto. Em *Terra sonâmbula*, tem-se ao longo da narrativa de Kindzu o frequente reencontro, por meio dos sonhos, do jovem viajante com seu pai falecido, o velho Taímo. No romance *A varanda do frangipani*, o narrador, que é um *xipoco*, espírito de um morto que não recebeu as devidas cerimônias fúnebres, diz: “Os mortos não sonham, isso vos digo. Os defuntos só sonham em noites de

²⁶ ALTUNA. *Cultura tradicional banto*, p. 271.

²⁷ SAENGER. A palavra na sabedoria banto, p. 53.

²⁸ JUNOD. *Moeurs et coutumes des Bantous*, p. 340. [Tradução nossa]

²⁹ APPIAH. *Na casa de meu pai*, p. 47. Nesse momento, Appiah se refere a estudiosos e pensadores africanos que fizeram parte do movimento pan-africanista e que, embora tivessem estudado na Europa, recebendo influências do pensamento ocidental, estavam marcados por vivências do mundo tradicional: “Esses celebradores da raça africana podem ter falado da necessidade de cristianizar ou islamizar a África, de modernizar, por assim dizer, sua religião. Mas, a concepção que tinham do que significava isso no nível da metafísica era muito diferente da de Crummell e das missões europeias. Traçar essa diferença é acompanhar um elemento importante na mudança de posição do pan-africanismo a respeito da política cultural, ocorrida depois da Segunda Guerra Mundial, quando ele enfim se tornou um movimento africano.” (p. 47)

³⁰ AUTRA. *L’interprétation des rêves*, p. 13. [Tradução nossa]

chuva. No resto, eles são sonhados”.³¹ Essa ideia, de que os mortos não sonham (pelo menos não normalmente, como está dito no romance), aparece em, pelo menos, dois contos do mesmo autor: em “O adivinhador das mortes”, do livro *Estórias abensonhadas*, e em “A menina, as aves e o sangue”, do livro *Contos do nascer da terra*. A ausência de sonhos sinaliza para o ex-sonhador a mudança no seu modo de existir, tendo em vista que, muitas vezes, para o falecido, a sua nova condição, a de morto, não é facilmente perceptível, como dissemos.

O conto “A lenda de Namarói” é um dos que, de modo mais evidente, situa a interação entre os que vivem e os que morreram como uma relação da ordem do sagrado; é por meio desse contato que chegam à contadora as palavras sobre o início dos tempos, o começo dos povos:

*Vou contar a versão do mundo, razão de brotarmos homens e mulheres. Aproveitei a doença para receber esta sabedoria: o que vou contar me foi passado em sonho pelos antepassados. Não fosse isso nunca eu poderia falar. Sou mulher, preciso autorização para ter palavra. Estou contando coisa que nunca soube. Por minha boca falam, no calor da febre, os que nos fazem existir e nos dão e retiram nossos nomes.*³²

Na obra de Mia Couto, o sonho é o lugar privilegiado, embora não exclusivo, de interação dos homens com os espíritos. Por isso mesmo, ser um sonhador é já guardar alguma excepcionalidade, como a mulher do conto acima, o que condiz com a informação de Ray Autra: “Particularmente com as divindades, a comunicação é privilégio de algumas raras pessoas”.³³

Além disso, na obra de Mia Couto, em muitos casos o sonho relatado, o conteúdo propriamente do sonho, contribui para reforçar o contorno ético e moral dos personagens. Como exemplo do que estamos dizendo, vamos citar dois excertos do romance *O último voo do flamingo*, em que constam relatos de sonhos tidos pelos personagens.

Um dos fragmentos diz respeito ao relato do sonho de Estêvão Jonas, que é, vale lembrar, o administrador da vila de Tizangara, região fictícia onde se desenrolam os acontecimentos do romance. Estêvão é retratado como o político estritamente interessado nos benefícios econômicos e nos jogos de poder que o cargo possibilita a ele. A certa altura da

³¹ COUTO. *A varanda do frangipani*, p. 11.

³² COUTO. *Estórias abensonhadas*, p. 141.

³³ AUTRA. *L'interprétation des rêves*, p. 15. [Tradução nossa]

narrativa, Estêvão Jonas, preocupado em ser descoberto em seus esquemas de superfaturamento com a desminagem dos solos, relata um sonho que tivera, em um das cartas que remete ao administrador da região:

Noutro dia até tive um sonho. Nós fazíamos as cerimónias chamando os nossos heróis do passado. Vieram o Tzunguine, o Madiduane e os outros que combateram os colonos. Sentámos com eles e lhes pedimos para colocar ordem no mundo nosso de hoje. Que expulsassem os novos colonos que tanto sofrimento provocavam na nossa gente. Nessa mesma noite acordei com Tzunguine e o Madiduane me sacudindo e me ordenando que me levantasse.

– Que estão fazendo, meus heróis?

– Você não pediu que expulsássemos os opressores?

– Sim, pedi.

– Pois então estamos expulsando a si.

– A mim?!

– A si e aos outros que abusam do Poder.

Viu? Esse foi o sonho, uma vergonha. [...]. Mas o mais grave, nesse pesadelo, foi o seguinte: os heróis ameaçaram meu enteado Jonassane que, se ele não devolvesse as terras que ocupava, eles o fariam desaparecer dali. E não é que, no dia seguinte, já fora do sonho, em plena vida real, meu enteado não dava aparecimento?³⁴

Como contraponto, temos o relato do sonho do Tradutor de Tizangara, que foi, em certo momento, assim definido pelo pai:

Eu era um filho especial: desde cedo meu pai notara que os deuses falavam por minha boca. É que eu, enquanto menino, padecera de gravíssimas doenças. A morte ocupara, essas vezes, meu corpo, mas nunca me chegara a levar. Nos saberes locais, aquela resistência era um sinal: eu traduzia palavras dos falecidos. Essa era a tradução que eu vinha fazendo desde que nascera. Tradutor era, assim, meu serviço congénito.³⁵

Narrador da história, o Tradutor é, ao fim do romance, o único sobrevivente nativo da vila, a qual surpreendentemente desapareceu, no meio da madrugada, restando no lugar um grande vazio. Observando o sonho do Tradutor, vamos ver que ele antecipa alguns eventos da história:

Me deixei adormecer. O que sonhei até doeu. Tanto que acordei com o peito sufocado. Pedacos do sonho se misturavam com lembranças. Tudo aos bocados, misturado. Não explodira eu, rebentara meu sonho. Eis o que restara, entre lembranças e delírio, nessa noite: nesse sonho eu estava sentado no morro de muchém, o último lugar do mundo. À minha volta tudo era água, transbordação de todos os rios. [...]

Agora dezenas de anos depois, eu me sentava, solitário sobrevivente, nesse último resto de mundo. Passava por mim, na força da correnteza, chifre de boi, tronco de chanfuta,

³⁴ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 168-169.

³⁵ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 139.

*tecto de palhota. Os restos de tudo, como se a terra inteira tivesse naufragado. Como se o rio Madzimadzi fosse o mar todo em desaguação. Foi então que vi chegar como se fosse uma jangada. Vinha na corrente do rio, flutuando. Era, afinal, uma ilha sem raiz. Em cima, acenando com os braços, logo vi o moço tonto. Era ele que timoreira a ilha. Aquela espécie de barça passou pelo morro de muchém sem parar. Eu gritei, parecia que me escutavam, mas não me viam. E ali na amurada da ilha se viam minha mãe, mais Tia Hortênsia. Os demais falecidos espreitavam, parecendo procurar por entre cacimbos. Eu me levantei gritando, em desespero. Mas eles não me viam. As palavras de meu pai me surgiram, com seu peso: os nossos antepassados nos olham como filhos estranhos. E quando nos olham já não nos reconhecem.*³⁶

Cabe observar que a referência aos antepassados aparece nos dois sonhos. A diferença é que enquanto o sonho de Estêvão manifesta uma preocupação de ordem pessoal, o sonho do Tradutor, além de ser premonitório, diz respeito ao destino de toda nação, aos desligamentos das raízes e dos valores tradicionais. Aliás, essa configuração dos narradores dos romances parece ser correlata ao próprio posicionamento do escritor africano, de um modo geral, de acordo com as considerações de Kwane Appiah: “os escritores africanos não têm seu interesse voltado para a descoberta de um eu que seja objeto de uma viagem interior de descobrimento. [...] o africano sempre pergunta, não ‘quem sou eu?’, mas ‘quem somos nós?’. ‘Meu’ problema não é apenas meu, mas ‘nosso’.”³⁷

Finalizamos essa parte com um trecho do romance *Niketche: uma história de poligamia*, da moçambicana Paulina Chiziane, em que há referência à concepção dos sonhos enquanto lugar de encontro com os falecidos. Rami, narradora e protagonista da história, observa o marido a dormir, procurando sondar o que se passa com ele no mundo do sono:

Fico mais atenta. Ele suspira como quem ama. Depois guincha e grita, está a sonhar com uma mulher. Está a suspirar por uma mulher. [...]. Desperta desvairado e fala como se estivesse a responder ao chamamento de outro mundo. Veste-se à pressa como um sonâmbulo. [...]

*Fico desesperada, com este sonho que se repete. Consultei adivinhos que me contaram histórias extraordinárias de feitiços de amor feitos por outras mulheres. [...]. As minhas vizinhas falam-me de mudjiwas, esposas e esposos de outro mundo, que, nas vidas anteriores ou na outra encarnação, foram nossos cônjuges e reclamam os seus direitos nesta vida.*³⁸

³⁶ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 206-208.

³⁷ APPIAH. *Na casa de meu pai*, p. 114-116.

³⁸ CHIZIANE. *Niketche*, p. 30.

SUSSURROS DO FUTURO: PRESSÁGIOS E PROFECIAS

A dimensão premonitória dos sonhos é um outro aspecto relevante sobretudo quando se aborda o sonho sob a perspectiva tradicional, tendo em vista que a premonição consiste justamente em se considerar externo o conteúdo dos sonhos, fruto de inspiração divina, mensagem dos ancestrais, ou de informações dos espíritos. É nesse sentido que a narradora do conto “A lenda de Namarói”, anteriormente citado, diz que vai contar “coisa que nunca soube”.

Nem sempre o próprio sonhador consegue decifrar a mensagem do seu sonho, para isso recorre ao auxílio de adivinhos, conforme diz Ruiz Altuna: “Só o especialista da magia é capaz de captar a mensagem, ‘ouvir’ com clareza a voz escutada, ‘ver’ a visão e aclarar o futuro que os sonhos preanunciam”.³⁹ A figura do adivinho intervém não só na decifração do sonho, como também indica quais são os procedimentos a serem tomados.⁴⁰ É o caso, por exemplo, que nos conta Hampâté Bâ, em seu livro *Amkoullel, o menino fula*. Sua mãe, quando menina, teve um sonho que a deixou extremamente entristecida. O tio, que era um *marabu*, um conhecedor da ciência de interpretação dos sonhos, foi chamado para interpretar o sonho e assim indicar se a angústia da menina era ou não resultado de um presságio. Interessante é que a interpretação do sonho de Kadidja, a mãe de Hampâté Bâ, não se dá somente pelo relato do seu sonho, mas se articula a outros procedimentos encomendados pelo tio, que envolvem o adormecer:

Quando o tio chegou, Anta N'Diobdi contou-lhe o sonho da filha. Ele interrogou Kadidja sobre tudo o que havia feito durante o dia e à noite, para ter certeza de que nada havia influenciado seu sonho. Mandou-a então comprar algodão em rama, desbastá-lo, fiá-lo e vender as meadas no mercado. Com o produto da venda, ele deveria comprar uma bela esteira nova e guardar o dinheiro que sobrasse. Feito isso, o tio voltou. Mergulhou um pincel de junco em uma tinta especial e cobriu a esteira de fórmulas corânicas, letras e símbolos. Aconselhou Kadidja a comer pouco naquela noite e a tomar um banho preparado ritualmente antes de deitar-se na esteira na mesma casa onde, em sonho tinha ceado com o Profeta, seus irmãos e irmãs.

³⁹ ALTUNA. *Cultura tradicional banto*, p. 272.

⁴⁰ ALTUNA. *Cultura tradicional banto*, p. 271.

*Kadidja fez tudo conforme o tio mandara. No dia seguinte, ele examinou minuciosamente o que restava dos símbolos que havia traçado na esteira e em seguida mandou limpá-la para eliminar os traços de tinta.*⁴¹

De acordo com o autor Hampâté Bâ, depois de todo esse ritual para interpretar o sonho da menina, as previsões foram feitas pelo tio, e elas se cumpriram todas ao longo da vida de Kadidja. É com razão que esse estudioso no prólogo deste mesmo livro diz:

*Outra coisa que às vezes incomoda os ocidentais nas histórias africanas é a frequente intervenção dos sonhos premonitórios, previsões e outros fenômenos do gênero. Mas a vida africana é entremeada deste tipo de acontecimento que, para nós, são parte do dia-a-dia e não nos surpreendem de maneira alguma.*⁴²

Ray Autra comenta também sobre o papel relevante do intérprete dos sonhos. Segundo o autor, há pelo menos três tipos de intérpretes: aqueles que adquiriram experiência em interpretar os sonhos ao longo da vida; aqueles que são chamados *marabu*, e que consultam um catálogo de chaves de significação de sonhos; e os adivinhos que lançam mão dos ossículos, entre outros instrumentos.

Em Mia Couto, é recorrente a presença do *nyanga*, que é adivinho e curandeiro, do feiticeiro e dos mais velhos, sábios aconselhadores, como em *Terra sonâmbula*, em que, inclusive, vemos Kindzu buscar explicações para seu o sonho. Kindzu adormece pensando em se juntar aos naparamas, que eram os guerreiros blindados, imunes às balas da guerra. Tais pensamentos atraem o velho Taímo para seus sonhos; o pai ameaça persegui-lo em visões, descontente que está com a intenção do filho de partir da aldeia. Na manhã seguinte, o jovem procura os anciãos, em busca de conselhos sobre sua vontade de partir e sobre as ameaças de seu pai: “Primeiro, explicaram, eu devia era tratar o assunto de meu pai, sossegar sua morte”.⁴³ Sobre a intenção de partir (ora o desejo de Kindzu é partir para se juntar aos naparamas, ora sua vontade é partir e encontrar um “lugar sossegadinho”), os velhos aconselham: “Sim, eu deveria consultar o adivinho. Só ele podia saber do tal recantinho, coisa de eu guardar meus sonhos. Contudo, eu nunca poderia lhe falar dos naparamas”.⁴⁴

⁴¹ HAMPÂTÉ BÂ. *Amkoullel, o menino fula*, p. 53.

⁴² HAMPÂTÉ BÂ. *Amkoullel, o menino fula*, p. 15. [Prólogo]

⁴³ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 35.

⁴⁴ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 36.

Kindzu, de fato, procura o *nyanga*, e recebe dele os devidos conselhos para partir em viagem sem ser perseguido pelo pai:

*Essa viagem, porém, teria que seguir o respeito do seu conselho: eu deveria ir pelo mar, caminhar no último lábio da terra, onde a água faz sede e a areia não guarda nenhuma pegada. [...] Para me livrar de ser seguido por meu pai eu não podia deixar sinais do meu percurso.*⁴⁵

Henri Junod, no breve comentário que tece sobre a aparição de antepassados em sonho, faz referência à figura do adivinho e ao recurso aos ossículos para clarear o sentido do sonho, assim como fala sobre procedimentos a serem tomados pelo sonhador caso o antepassado visto em sonho esteja insatisfeito, ou, ao contrário, feliz:

*Se alguém tem um sonho com um de seus pais mortos, e está muito confuso, ele vai consultar os ossículos, para saber exatamente o que o deus quer dele [...]. Se a aparição é penosa, se o deus se torna inimigo, como se quisesse combater, o sonhador, ao acordar, pega um pouco de tabaco, ou um pedaço de pano, suspende esse último em algum dos cantos da parede, ou despeja o tabaco em pó perto da porta, à guisa de oferenda. O deus pode também pedir para lhe oferecerem alguma coisa para beber. [...]. Se o sonho acontecer durante uma viagem e o deus ancestral aparecer feliz, o viajante lançará um pouco de tabaco sobre o solo, ao acordar, e dirá: “Eu havia orado para me ajudar nesse caminho; você verdadeiramente veio! Ajude-me a seguir adiante!” Mas se o deus ancestral tem um olhar irritado e diz a ele: “Por que não me deu um pedaço de tecido? Você me esqueceu?” – o viajante buscará um pedaço de pano e o amarrará em torno de uma árvore; e dirá: “Quando eu retornar à casa depois de ganhar dinheiro, eu dele te darei”.*⁴⁶

Em *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, romance que versa sobre a derrocada do imperador Gungunhane, há diversos momentos em que se faz referência aos sonhos dos personagens. No cenário de sangrentas lutas, explorado pelo autor, os sonhos, nesse romance, estão sempre ligados ao sofrimento e à morte penosa, deixando o sonhador recoberto por uma atmosfera de angústia, sentimento que, no excerto abaixo, move o personagem em busca de resposta para seu sonho. Aparece a figura do conselheiro:

Maguiguane adormece. Sonha a mesma coisa. Vê serpentes a devorarem cobardemente os homens, milhares de homens. As mulheres ficam, chorosas, perdidas na planície. [...]
Maguiguane acorda sobressaltado. Vira e revira os olhos. Não vê serpentes. Vê fiapos de luz a caírem no chão. Soergue-se apoiado pelos cotovelos. Vê o corpo despedaçado

⁴⁵ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 37.

⁴⁶ JUNOD. *Moeurs et coutumes des Bantous*, p. 340. [Tradução nossa]. Em *Terra sonâmbula*, o velho Taímo reclama com Kindzu, em sonho: “– Sou um morto desconsolado. Ninguém me presta cerimônia. Ninguém me mata a galinha, me oferece uma farinhinha, nem panos, nem bebidas. Como posso te ajudar, te livrar das tuas sujidades? Deixaste a casa, abandonaste a árvore sagrada. Partiste sem me rezares. Agora, sofres as conseqüências. Sou eu que ando a ratazanar seu juízo.” (p. 54)

*pela luz. Chama Mabuiau, seu velho conselheiro. Levanta-se. Acaricia a lança. Mabuiau entra, senta-se sobre o círculo de luz. Espera. Maguiguane conta o sonho. Faz as perguntas. Ouve as respostas. Mabuiau sai.*⁴⁷

Outras vezes, a mensagem premonitória chega de modo claro, e o próprio sonhador alcança o sentido do sonho, conforme aponta Ruiz Altuna, mas, segundo Ray Autra, visualizar em sonho exatamente o que irá acontecer é bastante raro. É o caso de uma das passagens de *Ualalapi*, em que a mulher visualiza a morte do próprio marido:

- *Tive sonhos esquisitos.*
- *É normal em dias de luto.*
- *Sonhei com a tua morte.*
- *Minha morte?*
- *Sim*
- *Como é que morri no sonho?*
- *Morreste andando. A tua voz sustinha o teu corpo, sem vida. Eu e o teu filho morremos afogados pelas lágrimas que não pararam de sair dos nossos olhos.*
- *Incrível, mas nada disso vai acontecer, mulher.*
- *Estou com medo, Ualalapi. Estou com medo. Vejo muito sangue, sangue que vem dos nossos avós que entraram nestas terras matando e os seus filhos e netos mantêm-se nela matando também. Sangue, Ualalapi, sangue! Vivemos do sangue destes inocentes. Porquê?, Ualalapi?...*
- *É necessário, mulher. Nós somos um povo eleito pelos espíritos para espalhar a ordem por estas terras. E é por isso que caminhamos de vitória em vitória. E antes que o verde floresça é necessário que o sangue regue a terra.*
- [...]
- *É um sonho, mulher.*
- *E quantas vezes errei nos meus sonhos?*
- *Podes ter razão, mas se for para morrer como poderei fugir ao destino?*⁴⁸

Em *Mazanga*, do angolano Alberto Oliveira Pinto, a angústia que acomete o sonhador é indício da dimensão premonitória do sonho. Destacamos dois fragmentos desse romance. Um deles se refere ao momento em que Nsanda Kabasa conta um de seus sonhos a sua amiga:

*Nsanda Kabasa contava a Uatunda que sonhara tê-la desposado. Tudo tinha corrido bem, a família dele pagara a kilembu à dela e respeitaram todas as prescrições. Mas, já casados, ele, não sabia como nem porquê, vendia-a. [...]. Sabia que recebera nzimbu em troca da venda de Uatunda dya Menha a alguém e que ela se tornava escrava. Era essa ideia que lhe atormentava o espírito.*⁴⁹

⁴⁷ KHOSA. *Ualalapi*, p. 73-74.

⁴⁸ KHOSA. *Ualalapi*, p. 30-31.

⁴⁹ PINTO. *Mazanga*, p. 21-22.

O outro trecho se refere ao momento, tempos depois, em que Nsanda Kabasa alcançou o sentido dos sonhos que tanto o perturbaram e conta seu significado a Uatunda, no mesmo instante em que se realiza o evento que um dos sonhos havia antecipado: a venda de sua amiga (no sonho, esposa) como escrava:

– O primeiro [sonho], aquele onde punha fim à vida de uma tia e lhe abria o ventre para lhe retirar o feto, é o mito da fundação do Reino do Kongo, aprendi-o com o nganga no meu luyoteso. O outro, o do ferreiro com cuja filha eu casava, simboliza o nascimento do povo Mbundu, com o casamento do Ngola Kiluanji, um rei mundongo, com a filha do ferreiro Musúri, um rei pendé. O peixe grande que desse casamento nascia faz alusão ao pescador Kimalawezu kya Tumbu a Ndala, antepassado de nós todos.

Nsanda Kabasa ia explicar o terceiro sonho, mas não teve tempo porque um grito de Uatunda dya Menha o interrompeu. Ndongos tripulados por homens de armas aportavam à praia e, como num sonho, transportavam em várias embarcações mais de trinta pessoas agrilhoadas pelos pescoços e ligadas umas às outras por correntes, entre as quais Uatunda dya Menha reconheceu os pais Kadilonga e Kombachi. [...] Muti ficou a vê-lo [os ndongos], incapaz de um gesto para socorrer Uatunda dya Menha que, no meio das gentes de kijiku acorrentadas no ndongo, se afastava para longe, longe.⁵⁰

A mensagem do sonho chega também muitas vezes por via de símbolos, como no conto “O cego Estrelinho”, de Mia Couto: “A meio da noite, porém, Infelizmina acordou sobreassaltada. Tinha visto a garça branca, em seu sonho. [...]. De manhã chega a notícia: Gigito morrera”.⁵¹ Ou como aparece no romance *Quantas madrugadas tem a noite*, do angolano Ondjaki: “Como sabem, sonhar com o mar é sonhar com as lágrimas [...]. Sonhar com sapatos é sonhar com barulheira, confusão, kazukuta! [...] Sonhar com lençóis brancos é sonhar com os tecidos suaves que forram os interiores do caixão...”⁵²

Alexandre von Saenger nos diz que, para os bantos, o sonho é fonte de aconselhamento, por isso, muitas vezes, ele é provocado pelos anciãos e sábios, para se encontrar resposta para conflitos sociais: eles “fumam folhas alucinógenas para provocar visões e sonhos relacionados com os problemas do grupo”.⁵³

Mesmo quando não há chave de significação ou um especialista em interpretação, existe um esforço para se apreender o conselho que o sonho estaria a fornecer, como está dito

⁵⁰ PINTO. *Mazanga*, p. 148-149; 154.

⁵¹ COUTO. *Estórias abensonhadas*, p. 32.

⁵² ONDJAKI. *Quantas madrugadas tem a noite*, p. 156-157.

⁵³ SAENGER. A palavra na sabedoria banto, p. 58.

nessa passagem de *Antes de nascer o mundo*, romance de Mia Couto: “É por isso que é preciso temer ambas as criaturas: a mulher e a água. Era esse, afinal, o conselho do sonho”.⁵⁴ Às vezes, o adormecer acontece sob a expectativa de receber orientações para se tomar alguma decisão. É o que vemos no conto “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”, desse mesmo autor: “Adormeceu na espera do conselho dos sonhos. Ouviu as visões com atenção. Diziam o seguinte: ela estava arrependida, perdoara”.⁵⁵ No entanto, nem sempre a interpretação é condizente, como no caso da história de Patanhoca.

Queremos, por fim, mencionar aqueles que seriam sonhos proféticos, como o do Tradutor de Tizangara, anteriormente citado, e o último sonho de Kindzu, que trazem inscritos problemas, questões e mesmo possíveis soluções de interesse coletivo, anunciando a necessária mudança dos comportamentos humanos, para que, no caso de *O último voo do flamingo*, a nação volte a existir e, segundo *Terra sonâmbula*, os seres humanos recuperem sua humana condição. Assim diz o feiticeiro que ocupa o último sonho de Kindzu:

*Chorais pelos dias de hoje? Pois saibam que os dias que virão serão ainda piores. Foi por isso que fizeram esta guerra, para envenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança. [...]. 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.*⁵⁶

⁵⁴ COUTO. *Antes de nascer o mundo*, p. 230.

⁵⁵ COUTO. *Vozes anoitecidas*, p. 165-166.

⁵⁶ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 241.

quem sonha no sonhador? Qual é o autor do sonho? De que vozes ele se faz portador?
René Kâes

“É BOM ASSIM: ENSINAR ALGUÉM A SONHAR”

- *O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?*
- *Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.*
- *E alguém vai ler isso?*
- *Talvez.*
- *É bom assim: ensinar alguém a sonhar.*
- *Mas pai, o que passa com esta nossa terra?*
- *Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda procurar.*
- *A procurar o que, pai?*
- *É que a vida não gosta sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira dos sonhos.¹*

Nesse momento, queremos explorar alguns outros usos do termo *sonho*, e suas derivações, nos romances de Mia Couto, tendo em vista, por um lado, a relação deste signo com o sentido de desejo e vontade e, por outro lado, com a capacidade de imaginação e criação. Tal panorama, que extrapola a relação entre sonho e tradição oral, nos ajuda a mostrar a intensidade desse referente nos textos desse autor e, mais do que isso, nos leva a ver que o sonho, em sua gama de significações, e o onirismo estão fortemente ligados ao empreendimento da travessia, que na conclusão deste trabalho articulamos com a imagem-conceito do transe.

SONHAR O FUTURO: ENTRE O DESEJO E A NECESSIDADE

Ao ser usado no sentido de desejo e vontade, o termo *sonho* expressa, por vezes, nos romances em análise, a necessidade de se estabelecer uma relação com o futuro, ou de projetar um futuro. Assim, em tempos difíceis como os que perpassam as histórias, é necessário o trânsito pelas temporalidades (e não a estagnação em nenhuma delas), num contínuo movimento entre lembrar, viver e projetar (ou sonhar).

Em *Terra sonâmbula*, na história de Nhamataca, o fazedor de rios, por exemplo, vemos essa relação entre o signo sonho e a capacidade de desejar: “Talvez que um novo curso, nascido a golpes de sua vontade, traga de volta o sonho àquela terra mal amada.”² O rio que o

¹ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 219.

² COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 107.

personagem faz nascer está associado a sentidos vários, entre eles, o simbolismo da vida, o movimento e, com ele, a possibilidade de mudanças e travessias: “As águas haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras. Por ali viajariam esperanças, incumpridos sonhos.”³

A miragem da água, seja rio, seja mar, é motivadora para a permanência do desejo de continuar sonhando: “O mar: por que eu me achegava nele se, até então, suas águas só me ofereciam sofrimento? Talvez que ali, no meio de tão extensas securas, o mar fosse a fonte que trazia e levava todos meus sonhos.”⁴ A movimentação das ondas, indo e vindo, é significativa na medida em que figura o ir e vir entre a lembrança e a esperança (entre a vigília e o sono).

Nos romances, essa figuração, alcançada também pelo recorrente recurso à passagem adormecer-despertar, parece essencial tendo em vista que toca um aspecto importante da vivência humana, que é o não absolutismo, a não totalidade. Conforme reflete María Zambrano, o viver se dá numa alternância fluida entre aparição e ocultação; assim, se no estado de sono tem-se um semi-despertar, que são os sonhos, na vigília temos também um contínuo acordamento e adormecimento, na medida em que a realidade não é nunca totalmente apreensível: “Lidar humanamente com a realidade é padecer as suas ocultações.”⁵

Assim, imprimir esse movimento nos romances é de alguma forma defender o não congelamento em nenhuma temporalidade; é preciso ir e vir para viver. Em *Terra sonâmbula*, Muidinga e Tuahir vão e voltam, sempre diferentes, e a esperança persiste, ainda que pareça não mais existir:

– Não é o tio que sempre repete: qualquer coisa vai acontecer?
 – Diga isso porque já perdi a esperança.
 – Mentira. Se tivesse perdido, por que razão me havia de oferecer esse apito?
 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 caminham agora pelas letrinhas daqueles escritos.⁶

³ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 105.

⁴ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 129.

⁵ ZAMBRANO. *Os sonhos e o tempo*, p. 38.

⁶ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 167.

Nas histórias, projetar (sonhar) o futuro não está relacionado propriamente com a ideia de arquitetá-lo, planejá-lo; está ligado, na verdade, a uma dimensão ainda mais elementar da vida: a capacidade de espera e *esperança*:

– Quer ver o mar por causa do quê?

O jovem nem sabe explicar. Mas era como se o mar, com seus infinitos, lhe desse um alívio de sair daquele mundo. Sem querer ele pensava em Farida, esperando naquele barco. E parecia entender a mulher: ao menos, no navio, ainda havia espera.⁷

Farida é a mãe que espera indefinidamente, não apenas pela viagem do barco no qual faz moradia, mas também pelo filho que, embora nascido, ela nunca chegou a ter. Muidinga, por sua vez, o possível filho perdido de Farida (o Gaspar), sente no mar “um alívio de sair daquele mundo”, retornar às águas maternas. Na convergência entre a visão do mar e os sonhos escritos nos cadernos de Kindzu, Muidinga ganha algum alento para o desejo de reencontrar seus pais.

A inscrição da esperança nos romances com os quais trabalhamos está recorrentemente associada à figura materna, como a mãe de Kindzu que, no último sonho do jovem, retorna com um novo filho nos braços; como a mãe de Marianino, a Dona Mariavilhosa, que se incorporou às águas do rio (se fez rio, se fez sagrada); como a mãe do Tradutor, que, com a história do flamingo, apaziguava a angústia do porvir:

– Antes de ir, mãe, me lembre a estória do flamingo.

– Ah, essa estória está tão gasta...

– Me conte, mãe, que é para a viagem... Me falta tanta viagem.

– Então, senta, meu filho. Vou contar.⁸

Ao inscrever a esperança, percebemos o compromisso ético e moral do escritor com o seu país e a imagem deste perante o mundo. Se é necessário falar da guerra e da miséria (enquanto memória da dor, que pode se fazer experiência do mundo),⁹ é urgente que se fale dos sonhos, que se os escreva e inscreva:

Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pesando, definitivo e sem reparo.

Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. [...]

⁷ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 211.

⁸ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 113.

⁹ MARCO. A literatura de testemunho e a violência de estado.

*Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta.*¹⁰

“Fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta”, o movimento necessário. Vale notar ainda, nesse excerto, que a espera-esperança está associada ao gestacional, à concepção, por extensão ao feminino e ao materno. O psicanalista Decio Gurfinkel destaca: “a espera-esperança do sonhar pode ser relacionada, ainda, a um outro aspecto: o elemento feminino da natureza humana.”¹¹ Essa capacidade de espera-esperança, o autor articula com a própria função do sono-sonho:

*compreendemos que a função onírica, além de referir-se ao tempo passado – como foi inicialmente demonstrado por Freud – também implica uma relação com o tempo futuro. Sonhar é poder conceber um projeto, ou “projetar” um desejo por sobre a tela do tempo futuro; eis um dos sentidos possíveis da máxima: o sonho é uma realização de desejo.*¹²

De acordo com a perspectiva que Gurfinkel nos traz no livro *Sonhar, dormir e psicanalisar*, é possível dizer que ter um sonho, no sentido de guardar algumas boas expectativas para os tempos vindouros, é consoante, conforme pudemos notar, com alguma significação do próprio fenômeno do sono-sonho para o psiquismo. Isso não só porque, segundo a proposição de Freud, os sonhos são realizações de desejos, mas principalmente porque, ao adormecer e ao sonhar, o sujeito é levado pela experiência do informe; e essa experiência sustenta a capacidade de espera na medida em que impulsiona o sujeito disperso do sono-sonho a desenvolver tessituras, que é o próprio trabalho do sonho. Trata-se de um trabalho, segundo o autor, de concepção, em contraposição ao imperativo da percepção da vigília:

*Da vigília ao sono não existe um salto – ou salto no escuro –, mas a passagem de uma suave queda: do objetivamente percebido ao subjetivamente concebido, da integração à não-integração do Eu e ao informe, da relação de objeto ao “isolamento” do si-mesmo. Os rituais de adormecimento são, portanto, rituais de passagem.*¹³

Para Gurfinkel, o sono-sonho é o mecanismo rotineiro em que o sujeito se vê diante do desconhecido, em contato com o “estrangeiro de si mesmo”, de acordo com sua

¹⁰ COUTO. *Estórias abensonhadas*. Prefácio.

¹¹ GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*, p. 39.

¹² GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*, p. 20.

¹³ GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*, p. 105.

expressão. A capacidade de ir ao encontro desse desconhecido, de se submeter ao movimento de não integração (sono-sonho) e integração (vigília), permite que o sujeito volte à superfície, ou à realidade, revitalizado: “Estas reiteradas visitas a um tempo e espaço imemoriais têm, ao que tudo indica, um misterioso poder de revitalização, refertilização e rejuvenescimento do si-mesmo; algum encontro aí se dá que possibilita ressignificar diariamente a experiência do viver.”¹⁴ Em outro momento desse seu trabalho, Gurfinkel enfatiza:

*Aquele que acorda satisfeito por um “sonho bom” – recordado ou esquecido –, sente-se abastecido e preparado para o dia que inicia, com o sentimento – em grande parte inconsciente – de que algo significativo aconteceu, e por isto mesmo e paradoxalmente, algo significativo e da mesma matéria está por vir. [...] A realização do desejo implica esperança, mas ao mesmo tempo gera espera positiva do que virá no dia que inicia. Este “estado de espera” dá sentido ao viver e confere gestualidade ao ato de despertar: trata-se de um abrir os olhos – um olhar – que perscruta, curioso, o mundo dos objetos, esperando pelas surpresas que ele vai trazer desta vez.*¹⁵

Ao constantemente se lançar mão do verbo *sonhar* para designar desejos, vontades, esperanças, vemos, nos romances em questão, a necessidade de trabalhar o futuro, dar a ele formas (a partir de seu caráter essencialmente informe), ainda que evanescentes, que sejam diferentes daquela que o abismo do presente impõe. No texto “Quebrar armadilhas”, Mia Couto usa justamente a imagem do abismo para falar do desafio do tempo presente e propõe a fronteira como condição de vivência:

O chamado “progresso” nos empurrou para uma fronteira que é recente, e olhamos o horizonte como se fosse um abismo sem fim. Não sabemos dar nome às coisas e não sabemos sonhar neste tempo que nos cabe como nosso. Os nossos deuses dificilmente têm moradia no actual mundo.

*Mas é exactamente nesse espaço de fronteira que estamos aprendendo a ser criaturas de fronteira, costureiros de diferenças e viajantes de caminhos que atravessam não outras terras mas outras gentes.*¹⁶

Em *Terra sonâmbula*, Kindzu considera, a respeito de Virgínia: “Tudo porque ela insistia no desejo de regressar a Portugal. Era a sua única vontade, o breve círculo do seu sonhar.”¹⁷ O motivo da portuguesa era que “a visão daquela terra, em tais desmandados maus tratos, era um espinho de sangrar seus todos corações.”¹⁸ Virgínia espera pela viagem, tem até

¹⁴ GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*, p. 58.

¹⁵ GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*, p. 228-229.

¹⁶ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 112.

¹⁷ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 90.

¹⁸ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 90.

mesmo um vestido verde pronto para este dia. Enquanto isso, ela promove sua viagem interna por meio das cartas que Farida passa a lhe escrever, fingindo, a seu pedido, ser mensagem da família distante. Como contraponto a esse estado sonhador de Virgínia, temos a imagem de Assma, a mulher do indiano Surendra Valá, eternamente debruçada sobre o rádio, tentando escutar a sua Índia:

Sua mulher Assma não aguentara o peso do mundo. Todo o dia ela ficava na sombria traseira do balcão, cabeça encostada num rádio. [...] Ouvia ruídos, sem sintonia nenhuma. Mas para ela, por trás daqueles barulhos, havia música da sua Índia, melodias de sarar saudades do Oriente.¹⁹

Diferentemente de Virgínia, por exemplo, que passeia por seus delírios mas não faz moradia neles, Assma se exilou na saudade. Não vemos a indiana falar, interagir, ela está abandonada ao “peso do mundo”, assim como Surendra passa a estar: “Fiquei só com Surendra. Durante aquele tempo o indiano não se movera. Parecia viver uma daquelas ausências que sua mulher experimentava na loja, escutando os radiofônicos ruídos que mentiam sobre a Índia.”²⁰ Zambrano considera sobre esse estado, referindo-se a ele como um estado de depressão: “Não é que o indivíduo afectado por ela [pela depressão] relembre o seu passado, o percorra ou se deixe invadir por ele, está jacente no passado, imerso no passado, imobilizado no passado”.²¹ Assim, a errância de Kindzu acaba por se configurar como um modo de não estacionar nesse estado de apagamento (e até mesmo fugir dele), em que viver já não é significação. O último sonho do jovem é representativo da esperança que, enfim, subsiste no jovem:

Mas o que em mim vi foi de dar surpresa, mesmo em sonho: porque em meus braços se exibiam lenços e enfeites. Minhas mãos seguravam uma zagaia. Me certifiquei: eu era um naparama!

Uma voz interior me pede para que não pare. É a voz de meu pai que me dá forças. Venço o torpor e prossigo ao longo da estrada. Mais adiante segue um miúdo com passo lento. [...] Então, com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez.²²

¹⁹ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 27-28.

²⁰ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 140.

²¹ ZAMBRANO. *Os sonhos e o tempo*, p. 90.

²² COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 244-245.

Em *O último voo do flamingo*, a imagem que encerra o romance também é bastante significativa com relação à permanência da esperança e da espera pelo porvir. Quando desperta, o Tradutor de Tizangara percebe que diante de si só havia um grande abismo, a nação tinha desaparecido:

*Foi num súbito: acordei em sobressalto. É que no meu rosto senti o quente bafo das infernezas. Olhei para o lado e quase desfaleci: ali mesmo, onde estava a terra, não havia nada senão um imenso abismo. Já não havia paisagem, nem sequer chão. Estávamos na margem de um infinito buraco.*²³

De acordo com Gurfinkel, que se ampara nos estudos de Freud, os sonhos de abismo, passagens são considerados metassonhos, ou seja, sonhos que figuram a sua própria natureza enquanto promotora da passagem da consciência para as terras do inconsciente.²⁴ Embora não se trate, nesse caso, de um sono-sonho, temos aí uma realidade onírica propondo o desafio deste: experienciar a vertigem, experienciar o apelo do atravessamento. Para tanto, o posicionamento de Massimo Risi se mostra fundamental (restam, nesse abismo, somente o Tradutor e o italiano, após a partida do velho Sulplício):

– *Que vamos fazer? – perguntei.*
 – *Vamos esperar.*
A voz dele era calma, como se vinda de antiga sabedoria.
 – *Esperar por quem?*
 – *Esperar por outro barco – e, após uma pausa, se corrigiu: – Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro.*²⁵

Gurfinkel diz que, para haver uma verdadeira queda no sono-sonho, é preciso que haja um amparo do outro; assim o mergulho na solidão essencial se dá na dependência de um ambiente preenchido pelo outro, embalado por esse outro:

*No processo do sonhar convivem a necessidade da mais secreta intimidade e isolamento com a necessidade de um espaço-holding e do olhar do outro. No máximo de dependência da viagem regressiva se dá, como vimos, o encontro com a solidão essencial do humano.*²⁶

Massimo Risi cumpre esse papel de sustentação, ao propor, com voz calma, a espera por um outro voo do flamingo. Em sua voz, ressoam as referências daquele lugar, por

²³ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 214-215.

²⁴ GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*, p. 61.

²⁵ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 220.

²⁶ GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*, p. 309.

meio da fala calma e pausada, da proposição da espera (em vez da pressa e do desespero) e por meio da ativação da simbologia do flamingo. Assim, o italiano é capaz de, aos olhos do narrador, sustentar essa espera, fazendo-se uma voz de “antiga sabedoria” e maternal (cuidadora):

Aceitei a sua palavra como de um mais velho. Face à neblina, nessa espera, me perguntei se a viagem em que tinha embarcado meu pai não teria sido o último voo do flamingo. Ainda assim, me deixei quieto, sentado. Na espera de um outro tempo. Até que escutei a canção de minha mãe, essa que ela entoava para que os flamingos empurrassem o sol do outro lado do mundo.²⁷

SONHAR: UMA QUEDA NA IMAGINAÇÃO

– Tio Tuahir: *estou a pensar uma coisa. Mas o senhor vai zangar, eu sei.*
 – *Você anda pensar de mais. Não lhe devia ter curado tanto. Um bocadinho de doença até lhe ia fazer bem. Chateava menos...*
 – *Mas, tio, é só imaginar. É um sonho que tenho...*
 [...]

 – *Vou dizer. Estou a pensar eu sou Junhito.²⁸*

Vamos agora explorar alguns fragmentos dos romances em que o sentido de sonhar, como no excerto acima, aparece como correlato de imaginar, devanear, criar, estando, assim, atrelado à capacidade imaginativa do ser humano, de modo geral. Essa capacidade está associada à habilidade e disposição para se assumir diferentes pontos de vista diante da vida e do mundo:

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. [...] A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão.²⁹

É significativo pensar como o trabalho do sono-sonho acaba acontecendo nessa, poderíamos dizer, pluralidade de pontos de vista. O psicanalista René Kâes, no livro *A polifonia do sonho*, lança mão do conceito de polifonia desenvolvido por Bakhtin justamente para dizer que o sonho é essencialmente intersubjetivo (diferentemente do sono):

²⁷ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 220.

²⁸ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 46-47

²⁹ BACHELARD. *A água e os sonhos*, p. 17-18.

A concepção bakhtiniana da polifonia do discurso implica uma concepção do sujeito urdido e trabalhado pela interdiscursividade. Ele é atravessado por uma trama de vozes, de palavras e de falas, que o constitui. A partir dessa proposição, transformando-a no campo da psicanálise, supus que o sujeito do inconsciente é simultaneamente sujeito do grupo, e que se constitui nos pontos de amarração das vozes, das palavras e das falas dos outros, de mais de um outro, dividido entre a realização de seu próprio fim e sua inscrição na rede de seus vínculos intersubjetivos. Suponho que o sonho se elabora no cruzamento de várias fontes, de várias emoções, de vários pensamentos e de vários discursos. [...] Essa sobredeterminação dos tecidos germinativos do sonho e de sua obra polifônica leva a indagar quem pensa, quem sente e, finalmente, quem sonha no sonho.³⁰

Essa polifonia se articula à capacidade de imaginar, conforme Bachelard: “Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova.”³¹ Essa perspectiva a respeito do termo *sonho*, enquanto imaginação, não está dissociada daquela que exploramos anteriormente, visto que a imaginação também entra em cena ao se sonhar um futuro, como Muidinga, que, ouvindo os sonhos de Tuahir (suas boas projeções para o futuro), acaba também devaneando o porvir:

E ao ouvir os sonhos de Tuahir, com os ruídos da guerra por trás, ele vai pensando: “não inventaram ainda uma pólvora suave, maneirosa, capaz de explodir os homens sem lhes matar. Uma pólvora que, em avessos serviços, gerasse mais vida. E do homem explodido nascessem infinitos homens que lhes estão por dentro.”³²

No entanto, o que nesse momento vamos enfatizar é justamente a propensão dos narradores a se deixarem levar pelas águas da imaginação, da incerteza e, ao mesmo tempo e por isso mesmo, a se empenharem na inscrição dessa fluidez no corpo textual das histórias. Nisso vemos se tangenciarem as instâncias de narrador e escritor, de modo que a fluidez instaurada pelos narradores parece ser própria do trabalho poético que atravessa os romances: “Nessas visitas que faço à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e afastar-me das minhas certezas. Nesse território, eu não tenho apenas sonhos. Eu sou sonhável.”³³

³⁰ KÄES. *A polifonia do sonho*, p. 29-30. Essa perspectiva de Kës é interessante porque nos ajuda a lançar um outro olhar sobre a concepção tradicional a respeito dos sonhos. Parece mesmo que a concepção tradicional é pautada na intersubjetividade.

³¹ BACHELARD. *O ar e os sonhos*, p. 3.

³² COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 82.

³³ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 17. Texto: “Línguas que não sabemos que sabíamos”. No livro *Pensatemplos*, no texto “Águas do meu princípio”, Mía Couto fala sobre a cidade em que nasceu, Beira, e ressalta como a lembrança dessa cidade, e de sua infância, está ligada à presença das águas, da maré, naquele lugar: “o que mora no meu lugar de infância é o indomesticável, aquilo que ficará para sempre

Sobre a gestualidade, Terezinha Taborda, no livro *O vão da voz*, defende que a encenação da oralidade em romances e contos moçambicanos contemporâneos se dá na medida em que se encena também o gesto, isto é, o “jeito de contar” a história.³⁴ Trata-se, segundo a autora, de um narrador performático, que se nutre não só de referentes temáticos da tradição oral, mas também de todo um arcabouço de gestualidade não menos significativo: “Se esse outro é um velho, o narrador não vai simplesmente falar de um velho. Ele vai trazer esse velho para o seu texto através da encenação do corpo desse velho, de seus gestos, de uma maneira de falar que seja considerada própria do velho.”³⁵

O movimento, impresso pelo gesto, conforme aponta Terezinha Taborda, se intensifica no trabalho poético de Mia Couto, se levarmos em conta que, nos romances em questão, além de performático, o narrador é também um sonhador, e, segundo Gurfinkel, “a gestualidade é a marca do sonhar.”³⁶ É por meio da figurabilidade e da ação que se dá o trabalho do sonho (tecido por gestos, conforme o autor), no qual alucinatoriamente se rompe a inação do sono, e assim se dá corpo ao sonho, realiza-se e vive-se a experiência do sonhar. Fazendo um paralelo entre a gestualidade do sonhar e a fluidez presente nos romances, talvez fosse possível dizer que fazer a escrita sonhar (alcançar o corpo da escritura) é justamente figurar a movência por meio da e na escrita, ser capaz de criar uma outra língua “que dê conta daquilo que é da ordem do invisível e do onírico”, “um idioma que nos faça ser asa e viagem.”³⁷

Para o psicanalista Jean-B. Pontalis, é importante considerar a experiência do sonhar em toda a sua polivalência. Para ele, a análise torna-se, muitas vezes, o espaço da lei, paterno, ao trabalhar sobre o plano da interpretação: “Paterna pelo fato de que, ainda que se queira alusiva, ela é redutora de sentido em comparação com a polivalência das imagens: introduz uma lei do e no insensato.”³⁸ Ao passo que a experiência do sonhar, sendo

ingovernável [...] Cidade líquida, num chão fluvial. Tanto que para falar dela, eu digo: a Beira, minha água natal [...] O Índico ficou margem da minha alma. Nessa *lá* eu nasci. Nasci tanto que, agora, os meus sonhos são anfíbios.” (p. 145-154).

³⁴ MOREIRA. *O vão da voz*, p. 24; 153-154.

³⁵ MOREIRA. *O vão da voz*, p. 154.

³⁶ GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*, p. 228.

³⁷ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 26. Texto: “Línguas que não sabemos que sabíamos”.

³⁸ PONTALIS. *Entre o sonho e a dor*, p. 51. Referindo-se ao momento da análise psicanalítica.

polivalente, é paralela àquele espaço da infância, o “caos seminal”, em que, conforme diz Mia Couto, “a nossa vida podia ser todas as vidas”,³⁹ no qual, assim entendido, é possível (re)nascer várias vezes. Nessa contraposição entre o relato e a experiência do sonho, Pontalis considera:

*A ilusão que o sonho sonhado nos dá é a de poder chegar a esse lugar mítico onde nada seria disjunto: onde o real seria imaginário e o imaginário real, onde a palavra seria coisa, o corpo alma, e simultaneamente corpo-matriz e corpo-falo, onde o presente é futuro, o olhar a palavra, o amor alimento, a pele polpa, a profundidade superfície, mas tudo isso num espaço narcísico. [...] a água profunda do sonho não nos penetra; ela nos leva.*⁴⁰

Sob esse enfoque da polivalência, da fluidez e fruição, Marianinho, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, ao abandonar o desejo de explicar a origem das cartas que misteriosamente lhe apareciam, opta pela viagem, pela errância nas águas oníricas: “Já não me importa esclarecer o modo como Mariano redigira aquelas linhas. Eu queria apenas prolongar esse devaneio.”⁴¹ E o devaneio, nesse caso, tem a ver com as visitas que o narrador empreendia, por meio das cartas, ao mundo dos mortos:

*As cartas instalavam em mim o sentimento de estar transgredindo a minha humana condição. Os manuscritos de Mariano cumpriam o meu mais intenso sonho. Afinal, a maior aspiração do homem não é voar. É visitar o mundo dos mortos e regressar, vivo, ao território dos vivos. Eu tinha me convertido num viajante entre esses mundos, escapando-me por estradas ocultas e misteriosas neblinas.*⁴²

De modo diverso, mas contendo ainda essa disposição para ser levado, o Tradutor, narrador de *O último voo do flamingo*, aceita a verdade, embarca na história do velho Sulplício, que procurava atestar a sua paternidade: “A suspeita me assaltava: Sulplício imaginava aquela estória, naquele preciso momento. Me fabricava descendente. Se eternizava, fosse em ilusão. Porém, eu aceitava. Afinal, tudo é crença.”⁴³

Estamos procurando mostrar que a fluidez dos romances que estudamos está, para nós, ligada a alguns aspectos da experienciação onírica, naquilo que há de movente e evanescente nos sonhos, durante o sono; no despojamento necessário para se deixar cair no

³⁹ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 14. Texto: “Línguas que não sabemos que sabíamos”.

⁴⁰ PONTALIS. *Entre o sonho e a dor*, p. 52.

⁴¹ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 258.

⁴² COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 258.

⁴³ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 163.

informe; naquilo que há de abrigo e desafio, pois o sono-sonho é o retorno às águas maternas (é o não comparecimento, como diz Zambrano), mas é também a travessia necessária, dependência e solidão essencial de que fala Gurfinkel.

Assim, ao lermos o devaneio (o sonhar de olhos abertos) sob o viés de algumas ideias sobre funcionamento do sono-sonho para a vivência humana, estamos, então, entendendo que existe nesses romances mais do que “restos noturnos” (impressões do sono-sonho contaminando a vigília, relato de sonhos), mas um verdadeiro engendramento do onirismo, em que interessa recriar uma atmosfera da experiência do sonhar, a qual se faz em grande parte, a nosso ver, pela inscrição do movimento, da fluidez.

Deveria ir repor o sono no resguardo do fresco. Todavia, decido escrever. Vou para o quintal, e me disponho na sombra da mangueira. Levo o meu bloco de notas. Vou anotando ideias, frases soltas. É então que sucede o que não é de acreditar: a minha letra desobedece da mão que a engendra. Aquilo que estou escrevendo se transfigura em outro escrito. Uma outra carta me vai surgindo, involuntária, das minhas mãos.⁴⁴

Nesse excerto de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, existe uma similaridade entre o movimento da mão psicografando, recebendo uma mensagem que vem do mundo dos espíritos, como é o caso encenado no romance, e o movimento da mão do escritor, também não totalmente controlável (na medida em que a criação não se dá a partir do planejamento rigoroso; ela é desviante, incerta). Um depoimento de Mia Couto acerca da criação do romance *Terra sonâmbula* é significativo a respeito desse não assenhramento na criação artística:

Mas, inexplicavelmente, eu comecei a ser visitado, de noite eu era assaltado por coisas, por sonhos, pesadelos, por ideias e eu (que certamente nunca me aconteceu isso na vida) eu era empurrado para me sentar e escrever exatamente aquilo. [...] Foi o único caso em que eu como se estivesse recebendo uma revelação, uma visita e eu sentia que aquelas eram histórias que me estavam sendo contadas e eram uma única história.⁴⁵

Tanto no fragmento acima citado de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, quanto no depoimento do escritor moçambicano, o sono e o sonho estão envolvidos, compondo um cenário em que há um certo apagamento do eu e de uma noção de unidade e

⁴⁴ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 170.

⁴⁵ COUTO. *Um café com Mia Couto*, apud SILVA. *A autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto*, p. 266. Trata-se da tese de Ana Cláudia da Silva, defendida na Unesp, no ano de 2010. Como apêndice da tese, a autora divulga uma entrevista que fez, em setembro de 1997, com o autor moçambicano, na cidade de São Paulo.

de pleno controle (“a minha letra desobedece da mão que a engendra”; “eu comecei a ser visitado”). Correlacionado a essa desfocalização, María Zambrano chama a atenção para a passividade no sono-sonho, descentramento do eu, que permite o não assenhoramento, a predominância do insensato e informe:

*Os sonhos acontecem-nos. Falta o ir, o caminho, o processo que torna inteligíveis na vigília as situações mais difíceis, a base daquilo a que chamamos lucidez [...]. Mas todo o sonho é também uma viagem, uma viagem encantada. Viagem porque há neles um movimento que, no entanto, não impede o facto de não haver caminho. Um movimentar-se sem caminho é um errar, um andar errante. E assim, aquele que anda errante encontra-se de repente perante algo estranho. Estranho mesmo sendo conhecido e até familiar.*⁴⁶

Para Gurfinkel, “o sonhar é afim ao criar, ambos se processam na tensão entre a solidão essencial e a dependência em relação ao outro, em *uma viagem em direção ao informe*.”⁴⁷ O autor chama a atenção também para a incomunicabilidade do sonho: “A experiência do sonhar talvez seja uma das mais íntimas, pessoais e incomunicáveis. Comunicar o íntimo comporta sempre desafios e limites.”⁴⁸ Se levarmos essas considerações para o campo da criação, vemos que o trabalho do escritor está entre o informe e incomunicável; sua tarefa é a de transgredir essa condição ao mesmo tempo que ela resiste, latente. Um pouco como discorre Phillipe Willemart sobre a noção de texto-móvel: que paira sobre o escritor, insinuando-se para este simbolizar essa dispersão; no entanto, nunca totalmente simbolizável:

*o “texto móvel” – na medida em que passa pela representação no manuscrito ou adquire um sentido e passa no registro do imaginário – destrói-se, sofreu desvanecimento (Lacan) – como o sujeito do inconsciente – e volta à sua forma informe, imersa no grão de gozo que determina sua estabilidade.*⁴⁹

No texto “Línguas que não sabemos que sabíamos”, Mia Couto faz um paralelo entre o encantamento próprio à infância e a atividade do escritor, do poeta, como fazedores de sonho, que passa pela tensão entre o incomunicável e a necessidade de simbolizar:

Na nossa infância, todos nós experimentámos este primeiro idioma, o idioma do caos, todos nós usufruímos do momento divino em que a nossa vida podia ser todas as vidas e o mundo ainda esperava por um destino. James Joyce chamava de “caosmologia” a

⁴⁶ ZAMBRANO. *Os sonhos e o tempo*, p. 95.

⁴⁷ GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*, p. 21.

⁴⁸ GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*, p. 13.

⁴⁹ WILLEMART. *Como se constitui a escritura literária?*, p. 80.

*esta relação com o mundo informe e caótico. Essa relação, meus amigos, é aquilo que faz mover a escrita, qualquer que seja o continente, qualquer que seja a nação, a língua ou o gênero literário.*⁵⁰

Para o poeta, escritor de modo geral, e para Mia Couto especialmente, segundo nosso ponto de vista, o grande desafio seria a tarefa de compartilhar o sonho enquanto experiência (a escritura do devaneio) que possa ser fruída em sua movência, num campo aberto, movediço e de imprecisões:

*Eu creio que todos nós, poetas e ficcionistas, não deixamos nunca de perseguir esse caos seminal. Todos nós aspiramos regressar a essa condição em que estivemos tão fora de um idioma que todas as línguas eram nossas. Dito de outro modo, todos nós somos impossíveis tradutores de sonhos. Na verdade, os sonhos falam em nós o que nenhuma palavra sabe dizer.*⁵¹

Nos romances que estudamos, a inscrição dessa fluidez está associada, entre outros aspectos, tanto à presença do sono-sonho, no ir e vir promovido pelo adormecer-despertar, quanto a momentos de vertigens, tonturas e confusões, que acabam por figurar, de algum modo, a queda no sono (o abandonar-se, deixar-se levar) e o sobressalto do despertar, a busca pela continuidade, pela integração do eu, reinserção no fluxo do tempo, como propõe Zambrano.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Marianinho em diferentes momentos narra o deixar ou desejar adormecer, como quando está na igreja esperando a Avó Dulcineusa: “Aquele sossego no interior da igreja sempre produziu em mim o mesmo instantâneo efeito: uma enorme sonolência. Nunca pude ceder a essa vontade de me deitar e ali dormir dias a fio.”⁵² O silêncio da igreja confere alguma segurança, se faz embalo para a queda no sono, como o embalo que as lembranças promovem no Tradutor, em *O último voo do flamingo*: “Aqueles momentos junto ao meu velhote me puxavam para um incerto sono, quem sabe isso que chamam de ternura fosse aquele amaciamento. Esses breves tempos foram, hoje eu sei, a minha única casa.”⁵³ Também em *Terra sonâmbula*, Kindzu vai cedendo

⁵⁰ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 14.

⁵¹ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 14.

⁵² COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 87.

⁵³ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 51.

a esse amaciamento de estar na companhia do pai; interessante que, nesse caso, já dentro do sonho, quando interage com o velho Taímo, é que Kindzu vai sentindo pesar-lhe o sono:

Eu desejava que ele me contasse as estórias que nunca tinha desfiado. Mas ele ficou suspenso, fechado como era de costume. Para entreter o silêncio peguei um pauzinho e pus-me a riscar a terra. [...] Mas o sonho me dava mais sono. Era dessas profundezas que só a infância concede.

Pedi licença para me recostar em seu colo, como sempre eu ansiara no antigamente. Ele nada não respondeu.⁵⁴

Em alguns casos, logo após se narrar o adormecimento, vem a descrição do despertar, o qual é marcado, não raro, pela confusão, sobressalto, pelo estremunhamento. Gurfinkel ressalta a importância de se levar em conta o processo de adormecer, assim como o de despertar na configuração de um espaço do sonho, porque tanto um quanto outro contribuem para dar gestualidade à passagem, configurando, assim, a mudança de estágio:

Queda e salto são maneiras de figurar gestualmente estas passagens, assim como o recurso encontrado para poder atravessar o portal-abismo que separa as duas realidades; eles tomam a forma de espasmos e sobressaltos. Neste sentido, a construção de tal procedimento de passagem recria a ilusão de uma continuidade onde há puro desnível, instaurando o paradoxo de estar só na presença do outro.⁵⁵

O psicanalista salienta que viver a passagem, construir o ir e vir entre vigília e o sono é o que permite a comunicação entre os dois estágios, sem instauração de uma linearidade entre as duas experiências (“onde há puro desnível”). Além disso, experimentar a não integração (o informe, o desfocado) e restituir à integração do eu tem a ver com a capacidade imaginativa e criativa, conforme diz o autor:

A dinâmica do adormecer e do despertar concerne à problemática da constituição do Eu, e à capacidade – melhor ou pior desenvolvida – de experimentar e fruir a não-integração, ou um estado informe da existência. É precisamente nele que se encontra o poço sem fundo da potencialidade criativa do homem.⁵⁶

Nos romances com os quais trabalhamos, é comum vermos a narração do despertar, que favorece, então, a inscrição do movimento entre a vigília e sonho, ao mesmo tempo que assinala o desejo e a necessidade de empreender esse ir e vir. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Marianinho observa a Avó Dulcineusa:

⁵⁴ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 57.

⁵⁵ GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*, p. 269.

⁵⁶ GURFINKEL. *Sonhar, dormir e psicanalisar*, p. 60.

– Agora me deixem, meus filhos. Me deixem que estou sendo chamada.
 A Avó parece vencida por um repentino cansaço. A cabeça se abate sobre o ombro esquerdo e emerge em fundo sono. Todos permanecem em silêncio, vigiando a velha mãe. Nem passam uns minutos, porém, quando Dulcineusa desperta, confusa.
 – Quero ir-me embora – reclama.
 – Para onde, mamã?
 – Para casa.
 – Mas a senhora já está em sua casa...⁵⁷

Essa confusão e desorientação não é privilégio da velha senhora. Marianinho, embalado pelo canto da Avó, adormece na cozinha e quando acorda não tem noção do tempo: “Adormeço profundamente. Acordo depois sozinho, desconhecedor do tempo. A primeira coisa que vejo é a carta.” Ou desperta sem noção do espaço: “Já estendido no soalho, vou alongando sossego numa quase sonolência. [...] E assim, amolecido, adormeço. Desperto, sacudido por abalo de perder chão. Nem bem sei onde me encontro.”⁵⁸

Em *O último voo do flamingo*, o Tradutor descreve seu acordar em dois momentos, quando sonha que o mundo havia se inundado, sobrando somente o morro de muchém onde ele restava: “O que sonhei até doeu. Tanto que acordei com o peito sufocado.” E quando, de fato, o mundo some, restando apenas o Tradutor e o italiano na beira do abismo: “Foi num súbito: acordei em sobressalto.”⁵⁹

Em *Terra sonâmbula*, também vemos o descrever do sentimento que está presente no despertar. O susto é bastante comum: “Até que uma noite, o calor me fazia rebulir sobre os panos. Acordei estremungado. Ouvi barulhos”; “De manhã, acordei em sobressalto. Uma porta batendo me fez saltar”; “Despertei, no meio da noite, ainda o escuro não se apagara. A canoa se ondeava, adormentada em águas perdidas. Meu peito bumbumbava, acelerado.”⁶⁰ É somente nesse romance que o cansaço e a exaustão da vida pesa (ter que comparecer, tomar posse da própria vida, conforme María Zambrano), e o cansaço se manifesta no próprio acordar: “Depois, Taímo esvanecia. Minhas visões se vazavam e eu despertava, cansado, quem sabe, de não morrer.”⁶¹

⁵⁷ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 34.

⁵⁸ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 148; 138.

⁵⁹ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 207; 214.

⁶⁰ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 115; 226; 72.

⁶¹ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 57-58.

Além desses momentos claramente ligados ao universo do sono-sonho, há outros em que vemos advir a imprecisão, a incerteza, ao mesmo tempo em que existe o despojamento para se viver essa experiência. Nesses casos, também se narra a passagem como se fosse entre o sono e a vigília, assim como está presente uma certa confusão e desorientação ao se “despertar”. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Marianinho assim descreve quando tem um inesperado encontro no escuro do quarto de arrumos:

A voz dela é indecifrável, alteada pela ofegação: esbatida, desfocada, se insinua e me vai invadindo intimidades.

*Tudo acontece sem contorno, sem ruído, sem peso. Nunca o sexo me foi tão saboroso. Porque eu sonhava quem amava, sonhando amar naquela todas as mulheres.*⁶²

“Sonhar quem amava” é fruir e usufruir da dúvida, da incerteza que abre espaço para o múltiplo e para o diverso. O escuro do quarto impede o determinismo da visão; e é sobre a tela da imaginação que se pintam algumas imprecisões. Ao longo deste romance, o narrador suspeita de que quem o agarrou no quarto de arrumos era Nyembeti, a irmã do coveiro, misteriosa e sedutora. O encontro com a jovem é perpassado por uma atmosfera vertiginosa e movente: “Estou cego, o escuro toma conta de mim, as trevas penetram em meus ouvidos e em todos os meus sentidos. [...] Acordo, sem consciência de quanto tempo estive ausente. [...] Estarei condenado a amar aquela mulher apenas na vertigem do sonho?”⁶³ Antes desse encontro na cova, Nyembeti aparece no sono-sonho do narrador, ativando lembranças do encontro misterioso no quarto de arrumos (“Beijámo-nos. De novo, me veio a sensação de regressar ao escuro do quarto de arrumos.”);⁶⁴ mas o quarto de arrumos, por sua vez, se mostra inexistente, conforme a avó de Marianinho o faz constatar, embora o jovem tenha estado lá várias vezes: “Dulcineusa, afinal, estava certa. Não existia porta e as tábuas do chão haviam sido arrancadas.”⁶⁵

Em *Terra sonâmbula*, no escuro da palhota, no campo de deslocados, uma mulher se insinua, e é na incerteza que o narrador toca e retoca a mulher:

⁶² COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 112.

⁶³ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 252-253.

⁶⁴ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 189.

⁶⁵ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 229.

Ainda pensei travar aquele braço que me prosseguia para além do umbigo. Porém, me deixei parado, fosse dormido em sono solto. A mão deslizou no escuro e me pegou bem no centro, disposta a brincar no escuro. Quando toquei aqueles dedos eu me duvidei: não pareciam de Carolinda. Eram magros, cobertos de óleo perfumado. Afinal, Jotinha?⁶⁶

Nesse mesmo romance, Farida também se apresenta sob uma certa movência aos olhos de Kindzu, fluidez que se faz por meio das histórias que ela conta ao jovem, dizendo e desdizendo, e por meio de sua condição de moradora das águas: “As autênticas, reais mulheres me temORIZAVAM. Ao invés, Farida era quase irreal, ela se sonhava e eu me deliciava naquele fingimento que punha nela.”⁶⁷

Também em *O último voo do flamingo*, o encontro amoroso acontece numa sedução vertiginosa, como entre Massimo Risi e Temporina. Após ter sonhado com a mulher, Massimo Risi, já desperto, se surpreende com a fala dela: “Esta noite fiquei grávida consigo.”⁶⁸ Num segundo encontro entre esses dois personagens, testemunhado pelo narrador, na varanda da casa da Tia Hortênsia, também se dá uma imprecisão:

*– Esta noite despenteou-se bem com Temporina?
O estrangeiro não entendeu logo. Me pediu explicação. Eu apenas ri.
– Você imagina que eu toquei nessa mulher?
– Não imagino: eu vi!
– Pois eu juro que nem com um dedo lhe toquei.
O italiano insistiu com veemência. Parecia ter necessidade de desvanecer qualquer dúvida em mim. [...] Sim, admitia ter sonhado com a velha-moça. Mas nada acontecera.⁶⁹*

Contribuindo com essa fluidez, o rosto de Temporina, aparentemente envelhecido, se transforma ganhando contornos juvenis enquanto ela está nos braços de Massimo Risi: “De súbito, o rosto dela se colocou em luz e eu me espantei: em flagrante de amor Temporina juvenescia.”⁷⁰

Tais incertezas, assim como o apelo recorrente ao próprio movimento de adormecer e despertar, que geram movências, contribuem para a criação de uma densidade onírica, em que o que interessa é a experiência do sonhar, é co-habitar o espaço do sonho, o

⁶⁶ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 226.

⁶⁷ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 116.

⁶⁸ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 58.

⁶⁹ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 69.

⁷⁰ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 68.

que implica a tentativa de superar o seu caráter informe, sem, contudo, congelá-lo numa forma, e tensionar a incomunicabilidade, fazendo dizer, mas ao mesmo tempo fazendo permanecer o possível a ser dito, que ficou em silêncio, com diz Mia Couto: “todos nós somos impossíveis tradutores de sonhos.”

Como se para tocar a realidade fosse necessário uma certa alucinação, uma certa loucura capaz de resgatar o invisível. A escrita não é um veículo para se chegar a uma essência, a uma verdade. A escrita é a viagem interminável.

Mia Couto

A PALAVRA EM TRANSE

Neste último capítulo, procuramos esclarecer o sentido da “palavra em transe” em nosso trabalho, articulando-o aos efeitos que o silêncio e o sonho ajudam a gerar nos romances de Mia Couto. A ideia do transe e o sentido de movimento que ela traz partiram de um fragmento do texto “Nas pegadas de Rosa”, em que o autor moçambicano comenta sobre a escrita-leitura de Guimarães Rosa, conforme dissemos na primeira parte desta dissertação.

A essa sugestão, a imagens do transe presentes nos romances, ao próprio estudo do sonho e do silêncio aqui feito, associamos algumas reflexões suscitadas pelos estudos da performance. E na amarração de todas essas ideias, pudemos, por fim, concluir que o sonho e o silêncio favorecem a inscrição da oralidade na obra de Mia Couto; e essa inscrição se faz de diferentes modos, não sendo linear, sendo difusa e divergente, deambulante e movente – performática.

Vimos que a relação que se faz, na obra de Mia Couto, entre a escrita e o sistema de pensamento da oralidade é um dos modos de provocar uma certa desestabilização no chão da língua, à maneira do abalo provocado pelo encontro entre o pensamento racionalista ocidental e o pensamento banto, num dos casos contados pelo autor:

Já noite, um grupo de velhos me veio bater à porta. Solicitam que chamasse os estrangeiros para que o assunto dos porcos fosse esclarecido. Os consultores lá vieram, admirados pelo facto de lhe termos interrompido o sono.

– É por causa dos porcos selvagens.

– O que têm os porcos?

– É que não são bem-bem porcos...

– Então são o que? – perguntaram eles, seguros de que uma criatura não pode ser e não ser ao mesmo tempo.

– Quase são porcos. Mas não são os “próprios” porcos.

O esclarecimento ia de mal a pior. [...] O zoólogo, já cansado, pegou num manual de identificação e exibiu uma fotografia de um porco selvagem.

Os ilhéus olharam e disseram: “É este mesmo.” Os cientistas sorriam satisfeitos, mas o sabor foi breve, pois um dos nhacas acrescentou: “Sim, o animal é esse, mas só de noite.”¹

¹ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 20-21. Texto: “Línguas que não sabemos que sabíamos”

Esse caso nos lembra um outro, também contado por Mia Couto; trata-se daquele que ilustra o inabitual uso do *não* (da negação, da discordância) em sociedades tradicionais de Moçambique e que está citado no nosso capítulo “Silêncio e oralidade”. A esse hábito Appiah se referiu como um modo “conciliatório da conversa”,² articulando-o à ausência do letramento em muitas dessas sociedades:

*Mas, parece-me haver outra diferença fundamental entre a cultura tradicional da África Ocidental e a cultura do mundo industrializado, e ela desempenha um papel fundamental na explicação de por que o estilo antagónico nunca se firmou na África Ocidental. Essa diferença consiste em que tais culturas eram predominantemente iletradas.*³

Ambos os casos nos fornecem elementos importantes para considerarmos a oralidade (como a convivência com os espíritos e a interferência deles no mundo dos vivos, como o próprio modo de conversar, de escutar, de silenciar). Assim, conforme procuramos esclarecer na introdução e ao longo desta dissertação, quando falamos de oralidade não estamos nos referindo apenas à predominância da comunicação por meio da fala; mas a compreendemos, com base em Ong, Zumthor, Appiah, Derive, entre outros, como um sistema que implica, para além da dimensão fônica, modos de ser e estar, de pensamento e visão de mundo. Conforme define Zumthor:

*a introdução da escrita numa sociedade corresponde a uma mutação profunda de ordem mental, econômica e institucional. [...] Em um universo da oralidade, o homem, diretamente ligado aos ciclos naturais, interioriza, sem conceituá-la, sua experiência da história; ele concebe o tempo segundo esquemas circulares, e o espaço (a despeito de seu enraizamento), como a dimensão de um nomadismo; as normas coletivas regem imperiosamente os seus comportamentos. Em compensação, o uso da escrita implica uma disjunção entre o pensamento e a ação, um nominalismo natural ligado ao enfraquecimento da linguagem como tal, a predominância de uma concepção linear do tempo e cumulativa do espaço, o individualismo, o racionalismo, a burocracia...*⁴

Um dos questionamentos de Appiah, na parte de seu livro que se intitula “Velhos deuses, novos mundos”, tem a ver com a possibilidade (ou não) de se combinar a inserção do sistema de escrita, cada vez mais inevitável, em diferentes sociedades africanas – imprimindo, juntamente com a lógica capitalista e industrial, novos modos de ser (antagonista e

² APPIAH. *Na casa do meu pai*, p. 184.

³ APPIAH. *Na casa do meu pai*, p. 184.

⁴ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 34-35.

individualista, segundo o autor) – e a manutenção de certas características de sociedades orais, como o sentido de coletividade, conforme Zumthor também apontou na citação acima: “Não podemos evitar o problema de saber se é possível adotar estilos cognitivos antagonísticos e individualistas e, como talvez quiséssemos fazer, conservar uma moral comunitária conciliatória.”⁵ De acordo com Mia Couto, “o desafio seria ensinar a escrita a conversar com a oralidade.”⁶

Diante dessas questões, a palavra em transe, em nosso trabalho, é a palavra escrita *transitada* pela oralidade, pelo “corpo cultural” deste sistema, conforme expressão usada por Terezinha Taborda, provocando “um terremoto no chão da escrita” que Mia Couto percebe no fazer poético de Guimarães Rosa:

*Há como um terremoto no chão da escrita, uma linguagem em estado de transe, como o tal dançarino africano que se prepara para a possessão. Surpreendemos o acto nesse momento em que já não é dança para se converter em transferência de alma e corpo. Linguagem criadora de desordem, capaz de converter a língua num estado de caos inicial, ela suporta um transtorno que é fundamental porque fundador de um reinício.*⁷

Aliás, o que vemos nesse e em outros depoimentos de Mia Couto a respeito de suas leituras de Guimarães Rosa parece ter a ver com aquele tipo de leitura de que Barthes nos fala, que impulsiona a escrita, leva à escritura:

*Há, finalmente, uma terceira aventura da leitura (chamo de aventura a maneira como o prazer vem ao leitor): é, se assim se pode dizer, a da Escritura; a leitura é condutora do Desejo de escrever [...] Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de trabalho: o produto, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito.*⁸

É essa comunhão entre ler e escrever que nos permite dizer que, em alguma medida, traçar suas próprias impressões de leitura é, ao mesmo tempo, falar de seu trabalho e anseio poético: buscar alcançar, também ele, Mia Couto, e a seu modo, esse estado de transe.

Podemos dizer, então, que a escritura desse autor moçambicano se dá na *incorporação* e *possessão* da oralidade (em estado de transe!), como, aliás, em transe, em

⁵ APPIAH. *Na casa do meu pai*, p. 192.

⁶ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 109. Texto: “Quebrar armadilhas”.

⁷ COUTO. *Pensatempos*, p. 108. Texto: “O sertão brasileiro na savana moçambicana”

⁸ BARTHES. *Da leitura*, p. 39-40.

travessia, está o Avô Mariano, que, ao longo do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, não está na condição de vivo nem na de morto; em transe também está a própria paisagem, a mudar-se a cada dia, conforme observa Muidinga em *Terra sonâmbula*; e está até mesmo a própria vida e realidade, em transe e movimento, como a pedra do velho Siqueleto, de *Terra sonâmbula*: “Vejam a pedra em que me sento: parece morta, enquanto não, vive devagarinho, sem barulho. Como eu [...]”.⁹ Travessia, mudança e permanência, ser e já não ser, ao mesmo tempo, são esses alguns dos aspectos que nos fizeram lançar mão de algumas reflexões sobre performance.

São diversos os elementos inscritos a favorecer esse estado de transe nos romances de Mia Couto, entre eles estão o sonho e o silêncio.

O sonho porque restitui, performatizando, o imaginário tradicional, que o considera, muitas vezes, uma janela para o futuro e para o passado, fonte de premonições e contato com os antepassados, como acontece, por exemplo, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, em que a interação entre Marianinho e o Avô Mariano se dá por meio de “cartas oníricas” (frequentemente elas surgem na atmosfera do sono, e, após lidas, se desvanecem, pela ação da água, ou do fogo); como acontece também em *Terra sonâmbula*, nos constantes contatos entre Kindzu e o velho Taímo, por meio dos sonhos.

O imaginário tradicional é reapropriado, não integralmente, e seus fragmentos são traduzidos para a dimensão da escrita ficcional.¹⁰ Nos estudos da performance, fala-se de comportamento restaurado, como modo de se referir à dimensão de reiterabilidade que existe na performance: “Performance, no sentido do comportamento restaurado, significa – nunca pela primeira, sempre pela segunda ou enésima vez: comportamento duas vezes exercido.”¹¹

⁹ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 81.

¹⁰ A integralidade não seria mesmo possível, a não ser na esfera do desejo, o que parece não ser o caso da literatura de Mia Couto. Vale vermos alguns fragmentos da entrevista *Um café com Mia Couto*, feita por Ana Cláudia da Silva, e disponível em sua tese *A autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto*. Nessa entrevista, Mia Couto fala sobre essa relação entre histórias, crenças em culturas orais de seu país e a sua criação a partir disso: “Outros casos não são criações minhas, são aproveitamentos literais de coisas que existem. Há outros casos que são uma combinação entre um tipo de... Digamos, eu pego uma lógica daquela cerimônia, daquele ritual, daquela tradição e aproveito essa lógica e invento em cima disso. Então existem processos diferentes, mas é muito raro que eu simplesmente transcreva uma coisa tal e qual como ela é.” (p. 265); “Então, esse é um caso em que eu me recordo em que eu escutei essa tradição, essa crença [de que nascidos filhos gêmeos, um deles tem que ser morto, como na história de Farida em *Terra sonâmbula*] e pensei que ela era suficientemente sugestiva e chegou-me a mim para eu fazer, em cima dessa crença, um aproveitamento estético, literário. Esse é o caso, digamos, de um certo tipo de trabalho. Há outras que eu na realidade crio, fantasio.” (p. 266)

¹¹ SCHECHNER. *O que é performance?*, p. 35.

Assim, o imaginário tradicional acerca do sonho, e do próprio sono, é performatizado na escrita, remetendo a uma reiterabilidade, percebida no próprio tecido ficcional: “Levanto-me e dou uns passos à volta, sem direcção. Diz meu pai que, ao acordar, se deve rodar para desfazer as voltas do sono.”¹²

Conforme Carlson, a repetição está em geral em todos os comportamentos, hábitos e modos culturais: “Reconhecer que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados levanta a possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance”. Mas, de acordo com o autor, ao se pensar sobre esse comportamento, instaura-se um outro modo de ver e restaurar: “podemos fazer ações sem pensar mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance.”¹³

A encenação dos comportamentos, hábitos e crenças ligados ao sono e sonho e a própria recorrência com que eles aparecem nos romances e contos de Mia Couto têm a ver, em alguma medida, com essa dimensão da reiterabilidade performática, que remete a uma ritualização, não necessariamente no sentido do sagrado, mas no sentido de prestar atenção naqueles comportamentos, na sua própria repetição, e retirá-los da perspectiva do automatismo rotineiro:

*Outros comportamentos ainda, bastante mais raros, possuem uma qualidade adicional, a “reiterabilidade”: esses comportamentos são repetíveis indefinidamente, sem serem sentidos como redundantes. Esta repetitividade não é redundante, é a da performance.*¹⁴

Nos romances de Mia Couto, performatizar o lugar do sono-sonho em sociedades tradicionais passa também pela restituição da polifonia e da movência (as idas e vindas entre vigília e sono).¹⁵

¹² COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 55.

¹³ CARLSON. *Performance, uma introdução crítica*, p. 15.

¹⁴ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 32.

¹⁵ Na disciplina *Introdução aos estudos da performance*, ministrada por Leda Martins no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, no segundo semestre de 2011, a professora, ao considerar o corpo como instância de aquisição e transmissão de conhecimento, chamou a atenção para o efeito de desequilíbrio presente em práticas culturais afro-brasileiras e africanas (o vai-e-não-vai da capoeira, da ginga). Segundo a professora, tal comportamento corporal traz inscrito um modo de ser e estar, uma cosmovisão articulada ao que ela chamou de *tempo espiralar*, em que tudo vai e tudo volta, que se articula à importante crença na ancestralidade. No minicurso “Cultura afro-brasileira e artes”, ministrado pelo professor Vagner Gonçalves da Silva, no projeto Arte em Foco, na Funarte, em Belo Horizonte, junho de 2011, o professor se referiu à capacidade das religiões afro-brasileiras de lidar com o

O sonho é o lugar da multiplicidade de vozes, sejam as vozes percebidas como dos espíritos, dos ancestrais, sejam tidas como aquelas que compõem a teia psíquica. Estar em contato com essa natureza polifônica – trazendo mesmo, nesse sentido, o onirismo para a vigília – é, em certo sentido, estar em transe, em travessia por essas vozes e sendo atravessado por elas, numa constituição fluida, movediça. Em *O último voo do flamingo*, o feiticeiro Zeca Andorinho é como que tomado por outra voz para falar dos tipos de *likaho*, feitiços feitos de animal:

Fiz sinal ao italiano para que não falasse. O feiticeiro já não lhe daria ouvidos. O velho, sempre de pálpebras descidas, parecia variar sobre assunto não chamado. Disse que havia feitiços chamados likaho. Uma diversidade desses feitiços, cada qual feito de diferente animal. [...]

O feiticeiro, por fim, abriu os olhos e revisitou a sala como se acabasse de entrar. Fixou o estrangeiro e lhe sorriu.¹⁶

Seus olhos se fecham e o feiticeiro deixa de escutar, conforme diz o narrador, como se estivesse em sono, ou em transe, sendo ocupado por outras vozes. Depois de finalizar a sua fala sobre os *likaho*, a abertura dos olhos é como um despertar, como um retorno a si mesmo.

Universo significativo, mas não total e imediatamente compreensível, o sonho (a experiência do sonhar) coloca em evidência a parcialidade na apreensão do mundo, entre a aparição e o ocultamento, ou entre o acordar e o adormecer. Assim como o sonho, a realidade está atravessada por mistérios, pelo desconhecido; e do mesmo modo que é preciso despojar-se na queda para a experientiação do sono-sonho, é preciso, em alguma medida, vivenciar a queda (o despojamento, a entrega) na própria realidade, e sonhá-la, como faz o poeta.

Em *Terra sonâmbula*, o episódio do *tchóti*, anão que cai do céu, é significativo dessa condição misteriosa da própria vida, tanto que coloca Kindzu experienciando o que até então era, para ele, apenas histórias do seu velho Taímo: “De repente, caiu dentro do meu concho um *tchóti*, um desses anões que descem dos céus. Olhei o anão e descreditei,

interstício, o elemento intersticial, como modo de apreender a realidade para além da sua dicotomização, comum no pensamento cristão e também no pensamento racionalista ocidental.

¹⁶ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 147.

duvidoso. Meu pai sempre me contava estórias desta gente que desce os infinitos, de vez em onde.”¹⁷

O silêncio, por sua vez, possibilita a inscrição de posturas e gestos ligados ao comprometimento com a palavra, com a sabedoria e aprendizagem que se dá por meio da voz e do ouvido, performatizando (e assim reiterando) esses movimentos e trazendo o corpo para o texto. Vale destacar algumas passagens: em *O último voo do flamingo*, o gesto do velho Sulpício, antes de sua fala, junto à termiteira, aquela terra sagrada que protege a casa: “Manhã seguinte, ele me conduzia por um desmatado. Não ia muito longe. Ali, junto a um enorme morro de muchém, ele parava. Se anichava rente ao chão e acariciava a termiteira. Depois, se erguia e apontava para além de uns frondosos konones.”¹⁸ Ou, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o movimento dos dedos da Avó Dulcineusa, antes e depois da história que ela conta ao neto:

Insisto tanto que ela se senta, suspirando fundo. Em seu rosto passa uma sombra tão espessa que até a voz lhe escurece. [...]. A avó molha o dedo indicador como fazem os contadores de dinheiros. Sempre que a conversa se adivinha longa, ela recorre àquele tique como se se preparasse para desfolhar um pesado livro.

*O suspiro de Dulcineusa é como um ponto de final no longo relato. Ela esfrega os dedos uns nos outros como se mostrasse que acabara de folhear uma última página.*¹⁹

O silêncio percebido enquanto escuta atenta e dedicada também promove uma travessia, um certo estado de transe: “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte.”²⁰ É uma forma de se doar ao outro e também, em alguma medida, de se fazer outro. Em *Terra sonâmbula*, por exemplo, Kindzu, ao se fazer um “ouvidor” de Farida, vai se misturando a seu tempo: “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.”²¹

Além disso, a escuta, a encenação da escuta, instaura aquele lugar tão preponderante ocupado pela audiência em sociedades de tradição oral. A recepção da

¹⁷ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 72.

¹⁸ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 52.

¹⁹ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 96; 106

²⁰ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 84.

²¹ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 112.

performance reinstaurada: “A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido.”²² Relacionado a isso, vale lembrarmos um conselho do Tradutor de Tizangara, em *O último voo do flamingo*, dado ao estrangeiro Massimo Risi: “– Sabe o que devia fazer? Contar a sua estória. Nós esperamos que vocês, brancos, nos contem vossas estórias.”²³

Inscriver a oralidade significa inscrever o corpo como presença, a gestualidade como movimento, instaurar a condição de concomitância expressa pelo “tudo é e não é”,²⁴ como aquela dos porcos, conforme citamos mais acima, que são e não são porcos, segundo a percepção dos nhacas, como a condição também expressa no depoimento do feiticeiro Zeca Andorinho, em *O último voo do flamingo*: “Pergunta-me se o soldado zambiano morreu. Morreu? Bem, morreu relativamente. Como? O senhor me pergunta – como se morre relativamente? Não sei, não lhe posso explicar. Teria que falar na minha língua. E é coisa que nem este moço não pode traduzir.”²⁵

Essa relatividade, esse caráter evanescente se liga a uma outra dimensão da performance, a efemeridade, que podemos associar ao tempo presente, enquanto presença e volatilidade: “A voz é presença. A *performance* não pode ser outra coisa senão presente.”²⁶ Ainda segundo Zumthor, a própria palavra *performance* remete a esse caráter volátil:

*Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. [...] A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda.*²⁷

Conforme Mia Couto: “Em África, os mortos não morrem. Basta uma evocação e eles emergem para o presente, que é o tempo vivo e o tempo dos viventes.”²⁸ O ir e vir, o “tempo espiralar” conforme Leda Martins:

²² ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 50.

²³ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 106.

²⁴ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 122. Texto: “Encontros e encantos – Guimarães Rosa”.

²⁵ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 153.

²⁶ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 83.

²⁷ ZUMTHOR. *Performance, recepção e leitura*, p. 33.

²⁸ COUTO. *E se Obama fosse africano?*, p. 130. Texto: “Dar tempo ao futuro”.

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta.²⁹

Corpo, movimento, efemeridade, tais aspectos nos conduzem à potência da imagem do transe místico, presente nos romances de Mia Couto. Em *Terra sonâmbula*, vale a pena lembrarmos a cena em que Kindzu encontra Farida pela primeira vez, no navio abandonado:

A mulher começou então a estremecer, parecia sofrer de todos os frios e arrepios. Os olhos perderam o centro, as mãos procuravam gestos longe do corpo. Tombou no chão, se enrodilhando nas cordas. Parecia que seres invisíveis lhe amarravam e ela resistia com desespero. Me levantei, querendo ajudar. Segurei-lhe o corpo. Mas ela sacudiu violenta. Voltei a apanhar seus braços, lhe prendi de encontro a mim. Assim, prisioneira de mim, eu senti como seu corpo fervia.³⁰

É a intensidade dos movimentos, dos olhos, dos braços, do corpo inteiro, e a aparente falta de controle sobre eles que configuram esse estado de transe. Por meio da gestualidade, realça-se o corpo, o corpo fervente, conforme percebe Kindzu. Nesse mesmo romance, há uma outra cena sugestiva de um estado de transe:

De repente, Jotinha começou rodopiar, ao mesmo tempo que gritava. Lhe doía um fantástico 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. Eu queria aliviar seu sofrimento. Então ela estendeu seus braços em torno do meu corpo. Mas já não eram doces tatuagens que me tocariam. Sentia sim que arames pontudos me espetavam, confusas farpas me cercavam. Me soltei do abraço dela, escapei em correrias. Regressei ao nosso lugar, a solicitar socorro.³¹

Jotinha é a mulher misteriosa do campo de refugiados. Assim como Farida, seu corpo responde a forças invisíveis, rodopia e sangra. É Jotinha, mas não se trata mais daquela mulher de “doces tatuagens” que tocou Kindzu no escuro da palhota. “Ser e não ser” é uma condição sugerida pelo estado de transe, em que, poderíamos dizer, um outro, latente, emerge e toma posse desse corpo que também é seu.

²⁹ MARTINS. Performances do tempo espiralar, p. 84.

³⁰ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 75-76.

³¹ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 230.

Zumthor diz ser fundamental considerar o corpo nos estudos da performance. Vista à luz desses estudos e daqueles sobre oralidade, a poesia escrita, a escritura, instaura o desafio de se encontrar ali o corpo inscrito (seu movimento, seu calor, seu apelo):

Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração sobre o corpo no estudo da obra.³²

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, é a presença de gestos convulsivos e intensos que faz com que a gestualidade do transe torne-se imagem da dor de Tio Abstinêncio, ao recordar a amada Conceição: “Depois desaba nele um choro, convulso, e sua magreza parece sacudida por visitação de espírito. O médico me faz sinal para que nos retiremos. Por respeito, saímos, sem ruído. Nem a porta fechámos para não interromper a visita que Abstinêncio estava recebendo.”³³ O choro vem de fora, se instala e instala um outro Abstinêncio, que não mais se abst m, que se presentifica e dá testemunho dessa presença pela convulsão de seu corpo.

Já em *O último voo do flamingo*, há uma passagem fundamental para considerarmos o personagem Massimo Risi como o estrangeiro que, mais do que influenciar a vila de Tizangara, recebe influências daquele lugar, que, aos poucos, sutilmente, vai instalando-se naquele corpo (como a mudança que se processa no seu modo de andar, como a maneira de falar na última cena, conforme já exploramos):

*Se ajoelhou para apanhar os botões. Quando os tentava recuperar, porém, viu os dedos se empenarem, empedrecidos. Quanto mais esforço, mais desconsuava. Resolveu levantar rumo dali. Eu não entendia o que se passava dentro dele, o homem não articulava nem palavra. Primeiro, ainda pensou ser resultado da bebida. Que raio de bebida lhe andavam a dar? Mas depois, já aterrado, viu que nem sequer se erguia. Nem desmanchava posi o. Olhou para cima foi quando viu a velha-moça da pensão. Era uma visão de desacrer, nem de humana forma se semelhava. Massimo balbuciou:
– Temporina?
A mulher lhe acariciou a cabeça. Foi essa visão que, depois, ele me disse que tivera. Mas a moça não agia com doçura. Puxou-lhe a teste e beijou-o como se lhe chupasse a alma pelos lábios. Depois, pegou na mão do italiano e guiou-o pelo seu ventre, como se a ensinasse a reconhecer uma parte que sempre fora de sua pertenc a.
– Massimo Risi?*

³² ZUMTHOR. *Performance, recep o, leitura*, p. 38.

³³ COUTO. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 121.

*A voz de Chupanga despertou-o como se viesse de outro mundo.
– Você está aí caído no chão... Não diga que desmaiou?!³⁴*

Nesse caso, a gestualidade está em seu “grau zero”,³⁵ lembrando a imobilidade do corpo no sono, e dando lugar para a figurabilidade da visão. Na visão, é como se Temporina, por meio da boca – por extensão, da voz, de todo o sistema da cultura oral – convocasse, para o seu mundo, a mente do italiano, empreendendo a necessária ruptura com a racionalidade ocidental, que não permitia ao estrangeiro entender o que se passava em Tizangara. Massimo Risi se vê sugado por esse universo, que, conforme o Tradutor já tinha observado a respeito de sua mãe, tem a sua centralidade “mais perto da boca que do miolo”: “Falas dela, mais perto da boca que do miolo.”³⁶

A palavra em transe, para nós, portanto, são as diversas estratégias poéticas presentes nos romances de Mia Couto que permitem inscrever a oralidade na escrita, não só performatizando temáticas ligadas ao universo tradicional, mas inscrevendo elementos estruturantes da performance oral: gesto e movimento, corpo e presença, efemeridade e reiterabilidade. A palavra em transe é, aqui, a oralidade realizando-se escrita.

POR FIM...

Procuramos demonstrar, nesta dissertação, como o silêncio e o sonho são elementos frequentes e importantes no trabalho poético de Mia Couto. Enfatizamos a configuração desses elementos como recursos estéticos que denotam um olhar que captura, poeticamente, modos de ser e de viver em culturas orais.

Mas, além disso, esses elementos configuram também um posicionamento político: por um lado, o silêncio, a recusa e o medo de dizer, sinalizando a presença da opressão, da violência, do medo, fazendo-se memória de um tempo a ser superado, mas não

³⁴ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 103.

³⁵ Essa expressão é usada por Zumthor em *Introdução à poesia oral*, para se referir à ausência de gestualidade, quase imobilidade, em performances.

³⁶ COUTO. *O último voo do flamingo*, p. 46.

esquecido; por outro lado, o sonho a teimar, a persistir, possibilitando e constituindo-se a espera e esperança de outros tempos:

Euzinha me sacudiu os braços, gritando:

– A guerra vai acabar, filho! A guerra vai acabar!

E ela partiu para a roda dançando, dançando, dançando. Lhe pedi que repousasse, ela nem escutou. Estontinhada, débil existencial, ela ia rodando, gemente.

– Pare Euzinha, pare!

– Não vê que estou parada, o mundo é que está dançar?

Assim, pondo a terra a girar, em brinciação de menina, fechou os olhos com doçura.

No real, ela seguia dançando, rodando até desmoronar em pleno chão. Acorri, suspeitando a grave notícia. O peito dela já tinha desaguado nesse outro mar onde meu pai divagava.³⁷

³⁷ COUTO. *Terra sonâmbula*, p. 231.

REFERÊNCIAS

Obras literárias

- CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COUTO, Mia. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- COUTO, Mia. *Contos do nascer da terra*. 5. ed. Lisboa: Caminho, 2002.
- COUTO, Mia. *Cronicando*. 7. ed. Lisboa: Caminho, 2002.
- COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. 7. ed. Lisboa: Caminho, 2002.
- COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COUTO, Mia. *Venenos de Deus, remédios do diabo: as incuráveis vidas de Vila Cacimba*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. 7. ed. Lisboa: Caminho, 2002.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Caminho, 1991.
- ONDJAKI. *Quantas madrugadas tem a noite*. São Paulo: Leya, 2010.
- PINTO, Alberto Oliveira. *Mazanga*. Lisboa: Caminho, 1999.

Obras teóricas

- AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: BALOGUN, Ola; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. *Introdução à cultura africana*. Trad. Emanuel L. Godinho, Geminiano Cascais Franco, Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70. p. 95-136.
- ALTUNA, P. Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985. p. 270-272; 583-587.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro; Revisão da trad. Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1998. (Coleção Travessia do Século)
- AUTRA, Ray. *L'interprétation des rêves dans la tradition africaine*. 2. ed. Abidjan: Nouvelles Editions Ivoiriennes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos)
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos)
- BARBOZA, Juliana Jardim. *Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. [Disponível em www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 4 mai. 2011]
- BARTHES, Roland, FLAHAULT, F. Palavra. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. V. 11: Oral/escrito, Argumentação, p. 118-136.
- BARTHES, Roland, HAVAS, R. Escuta. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. V. 11: Oral/escrito, Argumentação, p. 137-145.
- BARTHES, Roland, MARTY, Eric. Oral/escrito. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. V. 11: Oral/escrito, Argumentação, p. 32-57.
- BARTHES, Roland. A escritura e a fala. In: _____. *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix [198-?]. p. 162-164.
- BARTHES, Roland. Da fala à escritura. In: _____. *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 9-13.
- BARTHES, Roland. Da leitura. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira, revisão da trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 30-42.
- BARTHES, Roland. *Inéditos, I: teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes)
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes)
- BASTIDE, Roger. *Le rêve, la transe et la folie*. Paris: Flammarion, 1972.
- BASTIDE, Roger. Sociologia do sonho. Trad. Júlio Castañon Guimarães. In: CAILLOIS, Roger; VON GRUNEBaum, G. E. (Orgs.). *O sonho e as sociedades humanas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. p. 137-148.
- BASTIDE, Roger. Técnicas de repouso e de relaxamento (estudo transcultural). In: BASTIDE, Roger. *Roger Bastide: sociologia*. Org. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Ática, 1983.
- BONVINI, Emilio. Textos orais e textura oral. Trad. Sônia Queiroz. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006. p. 05-09. (Cadernos Viva Voz)

BOP, Codou. África: o revezamento. *Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v. 27, n. 3, p. 31-32, mar.1999.

CAILLOIS, Roger; VON GRUNEBAUM, G. E. (Orgs.). *O sonho e as sociedades humanas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. 2. ed. São Paulo: Global, 2003.

CASTERMANE, Jacques. Uma experiência interior. *O Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v. 24, n. 7, p. 32-37, jul. 1996.

CASTRO, Manuel Antônio de. A poesia e o mito da *cura*. [Disponível em: <http://acd.ufrj.br/~travessiapoetic/filosoficos/omitocura.htm>. Acesso em: mar. 2011]

COELHO, João Paulo Borges. Estado, comunidades e calamidades naturais no Moçambique rural. In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). *Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 219-251.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.

COUTO, Mia. Encontros e encantos: Rosa em Moçambique. In: STARLING, Heloisa Maria Murgel; ALMEIDA, Sandra Regina Goulard (Orgs.). *Ciclo de conferências dos 80 anos da UFMG*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 63-72.

COUTO, Mia. Nas pegadas de Rosa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2. n. 3. p. 11-13, 2. sem. 1998.

COUTO, Mia. *Pensageiro frequente*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2010.

COUTO, Mia. *Pensatemplos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.

DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. Trad. Neide Freitas; Revisão da trad. Sônia Queiroz. In: DERIVE, Jean. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 7-26. (Cadernos Viva Voz)

DERIVE, Jean. O jovem mentiroso e o velho sábio: esboço de uma teoria “literária” entre os diolas de Kong (Costa do Marfim). Trad. Raquel Chaves; Revisão da trad. Sônia Queiroz. In: DERIVE, Jean. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 45-65. (Cadernos Viva Voz)

DERIVE, Jean. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Trad. Neide Freitas e Raquel Chaves; Revisão da Trad. Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. (Cadernos Viva Voz)

DERIVE, Jean. Palavra e poder entre os diolas de Kong. Trad. Neide Freitas; Revisão da trad. Sônia Queiroz. In: DERIVE, Jean. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 27-43. (Cadernos Viva Voz)

DJANGRANG, Nimrod Bena. África: os sopros do universo, *O correio da Unesco*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v. 26, n. 5, p. 6-9, mai. 1998.

EGGAN, Dorothy. Perspectiva cultural do sonho entre os índios hopis. Trad. Glória Vaz. In: CAILLOIS, Roger; VON GRUNEBAUM, G. E. (Orgs.). *O sonho e as sociedades humanas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. p. 165-190.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. Trad. Ana Elisa Ribeiro. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 64-104. (Cadernos Viva Voz)

FOGEL, G.; RUIN, H.; SCHUBACK, M. S. C. *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: IFSC/UFRJ, Sete Letras, 1996.

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

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Impurezas e hibridações – textos em transformação. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte: POSLIT/ CEL, Faculdade de Letras da UFMG, v. 9, p. 9-22, 2002.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, S. *O estranho*. In: FREUD, S. História de uma neurose infantil e outros trabalhos. Trad. do alemão e do inglês sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII. (Obras Psicológicas Completas)

GALVES, C; GARMES, H.; RIBEIRO (Orgs.). *África-Brasil: caminhos da língua portuguesa*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

GONÇALVES, Regina Célia V. Ribeiro. Vozes do silêncio africano: uma busca de identidade. *Cadernos Cespuc de Pesquisa*, PUC Minas. Belo Horizonte, n. 16, p. 115-126, set. 2007.

GOODY, Jack. *Domesticação do pensamento selvagem*. Trad. Nuno Luís Madureira. Lisboa: Presença, 1988.

GRIMBLE, Arthur. *Return to the Islands*. London: Murray, 1957.

GURFINKEL, Decio. *Sonhar, dormir e psicanalisar: viagens ao informe*. São Paulo: Escuta, FAPESP, 2008.

HALLOWELL, A. Irving. O papel dos sonhos na cultura ojibwa. Trad. Glória Vaz. In: CAILLOIS, Roger; VON GRUNEBAUM, G. E. (Orgs.). *O sonho e as sociedades humanas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. p. 191-214.

HAMA, Boubou; KI-ZERBO, J. Lugar da história na sociedade africana. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). *História geral da África*. Trad. Beatriz Turquetti, et al. São Paulo: Ática, Paris: Unesco, 1982. v. 1, cap. 2, p. 61-71.

HAMILTON, Russell G. Preto no branco, branco no preto – contradições linguísticas na novelística angolana. In: LABAN, Michel et al. *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Lisboa: Edições 70 (Col. Signos, 32), 1980. p. 149-187.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord. do volume). *História geral da África*. Trad. Beatriz Turquetti, et al. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. v. 1, cap. 8, p. 181-218.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. Trad. Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena, Casa das Áfricas, 2003.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R., TORRANCE, Nancy (Orgs.) *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Válter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. p. 17-34.

HEUVEL, Pierre Van Den. *Parole, mot, silence: pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Librairie José Corti, 1985. Cap. II, p. 45-85.

ILLICH, Ivan. Um apelo à pesquisa em cultura escrita leiga. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. (Orgs.). *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Válter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. p. 35-53.

JAMA, Sophie. *Antropologia do sonho*. Trad. Ana Margarida M. Pina. Lisboa: Fim de Século, 2002. (Coleção Margens)

JUNG, Carl G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. 2 ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 18-103.

JUNG, Carl G. *Memórias, sonhos, reflexões*. 13. ed. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

JUNOD, Henri A. *Moeurs et coutumes des Bantous: la vie d'une tribu sud-africaine*. Paris: Payot, 1936. v. 2: Vie mentale.

KÄES, René. *A polifonia do sonho: a experiência onírica comum e compartilhada*. Trad. Cláudia Berliner. Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2004. (Coleção Psicanálise Século 1)

KI-ZERBO, Joseph. O universal e o particular. *O Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p.14-16, fev. 1994.

LE BRETON, David. *Do silêncio*. Trad. Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LEITE, Ana Mafalda. Empréstimos da oralidade na produção e crítica literárias africanas. In: LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998. p. 11-36.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos, USP, São Paulo*, n. 18-19. p. 103-118, 1995-1996. [Disponível em: http://www.filch.usp.br/cea/revista/afrika_018/pubfinal.php?origem=cp]

MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de estado. *Lua Nova*, n. 62, São Paulo, p. 45-68, 2004.

MARTINS, Leda. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2002. p. 69-91.

MENESES, Maria Paula. “Quando não há problemas, estamos de boa saúde, sem azar nem nada”: para uma concepção emancipatória da saúde e das medicinas. In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). *Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 425-467.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: PUC Minas; Belo Horizonte: Edições Horta Grande, 2005.

MOURÃO, Fernando A. A. A literatura de Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe e o problema da língua. *África*, São Paulo, FFLCH/USP, v. 8, p. 65-76, 1985.

OLIVEIRA, Maura Eustáquia de. Palavra e silêncio africanos na dicção de Mia Couto. *Cadernos Cespuc de Pesquisa*. PUC Minas, Belo Horizonte, n. 11, p. 106-119, set. 2003.

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Paipurus, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba. In: ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. p. 92-97.

PONTALIS, Jean-Bertrand. *Entre o sonho e a dor*. Trad. Cláudia Berliner. Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2005.

QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz)

RITA-FERREIRA, A. *Povos de Moçambique: história e cultura*. Porto: Afrontamento, 1975.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

RUIN, Hans. O silêncio da filosofia: sobre discurso e taciturnidade em Heidegger. In: FOGEL, Gilvan; RUIN, Hans; SCHUBACK, Maria Sá Cavalcante. *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: IFSC/UFRJ, Sette Letras, 1996. p. 13-25.

SAENGER, Alexandre von. A palavra na sabedoria banto. Trad. Sônia Queiroz. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 48-63. (Caderno Viva Voz)

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 64-73.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? Trad. Dandara. *O percevejo*, Rio de Janeiro, PPGAC/UNIRIO, n. 12, p. 25-50, 2003.
- SCHUBACK, Maria Sá Cavalcante. Quando da palavra se faz silêncio. In: FOGEL, Gilvan; RUIN, Hans; SCHUBACK, Maria Sá Cavalcante. *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: IFSC/UFRJ, Sete Letras, 1996. p. 27-39.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó R. Mia Couto e a “incurável doença de sonhar”. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa (Orgs.). *África e Brasil: letras e laços*. Atibaia, SP: Atlântica, 2000. p. 261-286.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó R. O sonho na poesia moçambicana: um percurso no tempo. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 213-224, 1. sem. 2000.
- SILVA, Ana Cláudia da. *A autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto: história, crítica e análise*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, São Paulo, 2010. [Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 28 mar. 2011]
- SIMMEL, G. *Secret et sociétés secrètes*. Estrasburgo: Circé, 1991.
- SMADJA, Myriam. Um misterioso vínculo, *O Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v. 24, n. 7, p. 14-16, jul. 1996
- TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. Trad. Marcela Fuentes. *O percevejo*, Rio de Janeiro, PPGAC/UNIRIO, n. 12, p. 17-24, 2003.
- VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. *et alli* (Coord.). *História geral da África*. Trad. Beatriz Turqueti... *et al.* São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. v. 1, cap. 7, p. 157-179.
- WALTY, Ivete Lara Camargos. Circunavegações literárias entre o oral e o escrito. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 53-61, 2. sem. 1997.
- WILLEMART, Philippe. Como se constitui a escritura literária?. In: ZULAR, Roberto (Org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2002. p. 73-93.
- WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Trad. José Octávio de A. Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Coleção Psicologia Psicanalítica)
- WONDJI, Christophe. Da boca do ancião. *O Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v. 24, n. 7, p. 10-13, jul. 1996.
- ZAMBRANO, María. *Os sonhos e o tempo*. Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. rev. e ampl. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Vídeos

LÍNGUA – vidas em português. Direção: Victor Lopes. Produção: Renato Pereira; Suely Weller; Paulo Trancoso. Fotografia: Paulo Violeta. Roteiro: Ulysses Nadruz e Victor Lopes. TV Zero / Sambascope / Costa do Castelo – Brasil/ Portugal, 2004. 1 DVD (105 min.), NTSC, stereo, color., documentário.

TERRA sonâmbula. Argumento e realização: Teresa Prata. Baseado em *Terra sonâmbula* de Mia Couto. Fotografia de Dominique Gentil. Direção de arte de Caroline Alder. Música de Alex Goretzki. Edição de Paulo Rebelo e Jacques Witta. Figurino de Isabel Peres. Produção: Filmes de Fundo; Co-produção: Animatógrafo2 e Ébano Multimédia e Arte/ZDF. Lisboa: Zon Lusomundo, 2007. 1 DVD (96 min.), color.

A ILHA dos espíritos. Direção: Licínio de Azevedo. Produção: Ébano Multimédia. Co-produção: Technoserve. Moçambique, 2009. 1 DVD (63 min.), color. , documentário.

COUTO, Mia. Roda Viva: Mia Couto – Julho/2007. Entrevista concedida a Paulo Markun, Ivan Marques, Miguel Gullander, Joséia Aguiar, Paulo Lins, Norma Couri, Manya Millen, no programa Roda Viva da TV Cultura, em julho de 2007. (DVD, 85 min., all região, NTSC, full screen).