

Renata de Cabral e Castro

O TEMPO É MINHA CASA

Uma leitura das obras *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e *Rio dos Bons Sinais*, de Nelson Saúte.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

Renata de Cabral e Castro

O TEMPO É MINHA CASA

Uma leitura das obras *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e *Rio dos Bons Sinais*, de Nelson Saúte.

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: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Leda Maria Martins.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013



Dissertação intitulada *O tempo é minha casa. Uma leitura das obras "Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra", de Mia Couto, e "Rio dos bons sinais", de Nelson Saúte*, de autoria da Mestranda RENATA DE CABRAL E CASTRO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Aprovada pela banca examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Prof.ª Dra. Leda Maria Martins - FALE/UFMG - Orientadora

Prof.ª Dra. Sônia Maria de Melo Queiroz - FALE/UFMG

Prof.ª Dra. Terezinha Taborde Moreira - PUC/MG

Prof.ª Dra. Graciela Inês Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 22 de maio de 2013.

Prof.ª Dr.ª Graciela Inês Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

Para Jairo Rodrigues
(*in memoriam*)

AGRADEÇO

Ao Rodrigo de Oliveira, por me encorajar a fazer a prova de
mestrado.

À professora e orientadora Leda Maria Martins, pela dedicada e
atenta leitura e pela certa e profunda diretriz.

À Sônia Queiroz, pelas preciosas indicações de leitura.

Ao Adriano Bitarães, por, gentilmente, ceder a ilustração
Dandalunda.

Ao meu filho Caê Aiman e ao amigo Ridalvo Felix, por
compartilharem comigo as angústias e os prazeres da escrita.

Aos meus pais (Márcia Cabral e Roberto de Castro)
e irmãos (Alessandra, Luiz Cláudio e Daniela Cabral) pelo apoio
e carinho.

“Olha o pilão de Moçambique
Olha o pilão de Moçambique auê auá
Sol vai e a lua vem
Para com Deus me alumiá.”

Canto recolhido no centro espírita de Pedro Palhares

“O importante não é a casa onde moramos.
Mas onde, em nós, a casa mora.”

Mia Couto

“Durante décadas, o tempo permanecera encalhado
à semelhança dos velhos barcos
cuja ferrugem ia delindo o seu antigo esplendor.”

Nelson Saúte

RESUMO

Buscamos analisar no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e nos contos reunidos no livro *Rio dos Bons Sinais*, de Nelson Saúte, o modo como a performance dos narradores realiza, traduz e recria, no corpo da enunciação, a lógica dos contadores tradicionalmente orais. Para tanto, averiguamos como se estruturam, nas narrativas, o entrelaçamento, muitas vezes em tensão, das textualidades orais e escritas. Embasamo-nos nas reflexões de Jean Derive, Hampâté Bâ e Kwane Anthony Appiah sobre a importância da oralidade em África. Os conceitos de oralitura, tempo espiralar, ambos de Leda Maria Martins, bem como o de narrador performático, de Teresinha Taborda Moreira, foram cruciais para compreendermos e elucidarmos alguns dos processos da elaboração ficcional. Contamos também com a noção de consignação, cunhada por Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo*.

Palavras-chave: Mia Couto; Nelson Saúte; narrador performático; tempo espiralar; oralitura.

ABSTRACT

We seek to analyze in the novel *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, by Mia Couto, and in the tales collected in the book *Rio dos Bons Sinais*, by Nelson Saúte, the way in which the narrators' performance accomplishes, translates and recreates, in the body of enunciation, the oral story tellers' logic. In order to do so, we investigated how the interlacement of oral and written textualities, often in tension, structures itself. We base ourselves in the contemplations of Jean Derive, Hampâté Bâ and Kwame Anthony Appiah. The concepts of oraliture, spiral time, both by Leda Maria Martins, as well as the performative narrator, by Teresinha Tabora Moreira, were crucial to our comprehending and the elucidation of some of the processes of the fictional drafting. We also count on the notion of consignment, coined by Jacques Derrida, in *Mal de Arquivo*.

Keywords: Mia Couto; Nelson Saúte; performative narrator; spiral time; oraliture.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 MEMÓRIA DAS ÁGUAS ANCESTRAIS	16
2.1 Pletora de Sentidos	23
2.2 Álbum de Retrato: Poético Rastro	30
2.3 (C)asa Aberta.....	33
3 ASA DA PALAVRA	41
3.1 Epígrafes e Máximas	44
3.2 Provérbios, Enigmas e Lendas.....	50
3.3 Gestos, Silêncios e Pausas	62
3.4 Cartas	66
3.5 Contos, Crônicas e Fábulas	75
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO

“Quando chegaste, mais velhos contavam histórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala, Mas porque havia árvores (...). E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado, ouvido e visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegastes! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí, comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito intentavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que não me pertence.

Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto, não na intenção de o liquidar, mas para exterminar dele a parte que me agride. Afinal, assim identificando-me sempre eu até posso ajudar-te à busca de uma identidade, em que sejas tu quando eu te olho, em vez de seres o outro.

(...) Para fazer isto eu tenho que transformar e transformo-me (...). Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto.

(...) Invento outro texto. Interfiro, desescrevo, para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma, temos de ser nós. ‘Nós mesmos’. Assim reforço a identidade com a literatura.”

RUI, Manuel

As narrativas literárias africanas contemporâneas, de um modo geral, questionam os processos identitários e suas decorrentes negociações. Problematizam uma África caricatural criada para atender à mercantilização da diferença, seja por meio de exotismos, de folclorização ou de sinonímia da miséria. Nesse contexto, *Eu e o outro – o invasor (ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto)*, de Manuel Rui (1987), reivindica o lugar da literatura africana em língua portuguesa e nos incita a pensar no modo como essa literatura se apresenta. De que maneira os processos de transformação, bem como os deslocamentos, frutos tanto da brutalidade do período colonial quanto das lutas pela independência, se imiscuíram no ato e na forma deste fazer literário? Como se expressar por meio da língua oficial imposta pelo colonizador? Fazer parte de uma natureza e cultura em constante transformação significa desfazer e refazer, desestruturar e reestruturar, como um jeito de garantir a permanência do que parece ameaçado pelo Outro. É uma forma de degluti-lo também, de misturá-lo ao seu modo de ser, de narrar e de vivenciar o mundo. O narrador de

Manuel Rui reivindica, portanto, esse texto que dança e que pulsa com o qual ele se identifique. E reforça, por meio da literatura, a primazia das textualidades orais.

Observamos o tensionamento entre *o eu e o outro*, visto que nunca houve um diálogo do *eu com o tu*, ou mesmo uma negociação pacífica. As vozes, que normalmente são silenciadas, configuram-se no corpo do texto em construção, na medida em que a narrativa da *desescrita* recria um outro texto. É salutar percebermos que o narrador transforma o código de domínio, mas é por ele também transformado, evidenciando o dinamismo da tradição. Ele apropria-se da escrita do colonizador, que não quis dialogar e compartilhar saberes, mas impôs, com suas armas, os costumes, a religião e a língua, como se fosse capaz de apagar toda a sabedoria que já residia ali. A escrita-canhão do colonizador, que buscou impor uma única possibilidade de sabedoria e de compreensão de mundo, apesar de extremamente poderosa, não aniquilou a sabedoria ancestral, que resistiu no ritmo, na fala, na música e no gesto. Nesse sentido, é simbólico iniciarmos nossa dissertação com esse texto-dança, esse texto-performance, que evidencia não apenas a resistência dos saberes locais, como também a potencialidade criativa das literaturas africanas em língua portuguesa.

Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance. (MARTINS, 2002, p. 88)

As narrativas moçambicanas *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e *Rio dos bons sinais*, de Nelson Saúte, em convergência com a narrativa do angolano Manuel Rui, garantem a performance voco-gestual por meio da escrita. Realizam, traduzem e recriam no corpo da enunciação os processos narrativos dos contadores tradicionalmente orais. Para tanto, transcriam e ressignificam a tradição. Nos textos moçambicanos aqui estudados,

o narrador performático evoca, pela reminiscência, situações associadas às vivências dessa mesma tradição e situações associadas à realidade atual de Moçambique. Cria ele uma cena discursiva que tem na vocalidade o seu sentido e o seu fundamento. (MOREIRA, 2005, p. 147).

A recorrência do movimento coletivo, da gestualidade e da musicalidade da linguagem compõem essas narrativas, elas mesmas como um evento, uma espécie de figuração do corpo

dos narradores que ali enunciam. Mia Couto evidencia seu projeto estético de explorar essa linguagem em transe quando fala, em palestra ministrada na UFMG¹, sobre a influência de Guimarães Rosa sobre sua obra.

Quando o li pela primeira vez, experimentei uma sensação que já tinha sentido quando escutava os contadores de histórias da infância. Perante o texto, eu não lia simplesmente: eu ouvia as vozes da infância. Os livros de João Guimarães Rosa atiravam-me para fora da escrita (...)

Mais que a invenção de palavras, o que me tocou foi a emergência de uma poesia que me fazia sair do mundo. Aquela era uma linguagem em estado de transe, que entrava em transe como os médiuns das cerimônias mágicas e religiosas. Havia como que uma embriaguez profunda que autoriza a que outras linguagens tomassem posse daquela linguagem. Exactamente como o dançarino de minha terra que não se limita a dançar. Ele prepara a possessão pelos espíritos. Ele cria o momento religioso em que emigra do seu próprio corpo. (COUTO, 2011, p. 118)

O autor deseja um texto que não se limita a ser texto, mas que nos lance para fora da escrita, tal qual o dançarino de Moçambique que não se limita a dançar. Assume como proposta literária, portanto, uma poética que, convergente com a de Manoel de Barros, busca “voar fora da asa”², um texto múltiplo, com “uma linguagem em estado de transe.” Tanto em Mia Couto (2003), quanto em Nelson Saúte (2007), os limites entre prosa e poesia são rasurados, a linguagem beira o encantamento. Justamente esse modo de narrar instigou nossa pesquisa. Procuramos ao longo da dissertação analisar as estratégias utilizadas por esses narradores, ou seja, buscamos demonstrar como se estrutura esse tipo de discurso performativo. Por isso, nos detivemos na recorrência dos provérbios, máximas, lendas e contos, bem como no uso das repetições, dos discursos diretos e indiretos livres, entre outros recursos. Pesquisamos também a estruturação intergêneros, que propicia a mistura de fábulas, mitos de origem, crônica, contos, cartas e romance.

Não há nas obras estudadas descrições demoradas e distanciadas, visto que os narradores vivenciam, no tempo presente, a relação com as pessoas e os lugares. Captamos as características do espaço, por exemplo, por meio da encenação de ações e fatos concretizados pela palavra, pela estruturação discursiva. A narrativa instaura sua presença, não apenas por meio de estratégias textuais, como o discurso direto ou indireto livre, mas também pelo modo como esse narrador se apresenta, ele mesmo como presença de uma coletividade, pelo modo

¹ A palestra *Nas pegadas de Rosa* foi ministrada em 2007, na FALE-UFMG, depois publicada como ensaio:

² Verso e metáfora emblemáticos da obra do poeta Manoel de Barros. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/05/voar-fora-da-asa/>. Acesso em: 11 mar. 2013.

como é tomado por essa pluralidade. Singular, ele é todos. Sua voz é atravessada por diversas vozes em temporalidades distintas, como vamos explicitar nos capítulos adiante.

A fim de melhor compreendermos esse processo de teatralização do discurso, buscamos o embasamento no conceito de narrador performático, cunhado por Terezinha Taborda Moreira, em *O vão da voz*:

O modo singular de narrar adotado pelo narrador performático é responsável por um certo movimento regular que caracteriza a narração. Esse movimento pode ser percebido na musicalidade da linguagem; na entonação de palavras e frases, exclamações e interrogações; na encenação que o narrador faz das vozes de suas personagens. Tais formas de movimento emprestam à narração um ritmo que lhe será próprio. O ritmo é objetificado pelo narrador figurado na escrita, mais do que por suas palavras, embora sejam as palavras que sugiram os movimentos do corpo, pelo efeito icônico que provocam. O corpo figurado do narrador, ao realizar os movimentos, revela-nos, através de determinados gestos, a estrutura e a textura das imagens verbalmente evocadas. (TABORDA, 2005, p. 167)

Nas obras estudadas, essa narração performática acontece mediada também pela rememoração, que mistura tempos e vozes distintas na enunciação, no corpo em presença desses narradores, ou seja, a memória funciona como uma espécie de operadora das relações dialógicas, das temporalidades diversas, o que permite aos narradores inscreverem, na enunciação, esse mosaico de vozes e essa série de gestos. A análise desse processo narrativo não se daria se não buscássemos compreender a concepção ancestral africana como uma percepção cósmica e filosófica de mundo que faz coexistirem passado, presente e futuro. O tempo não opera uma sucessão linear, não serve para ser mensurado e consumido em uma sequência que descarta o que passou. Segundo Laura Padilha, a força ancestral “faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa.” (PADILHA, 1995, p. 10). Esses elos revelam a totalidade dos seres, em comunhão com a energia vital do universo.

Eduardo Oliveira, por sua vez, mostra que ancestralidade “é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está o tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência” (OLIVEIRA, 2007, p. 245). O conceito está ancorado no corpo e na corporalidade, remete-nos não somente ao conjunto dos nossos ancestrais, como ao território e à territorialidade³. Consiste, portanto, em “estratégias

³ Percebemos a *territorialidade* como espaço de práticas culturais em que se criam mecanismos de representação a partir da memória coletiva e de suas singularidades culturais.

sensíveis, para nos referirmos aos jogos de vinculação dos atos discursivos às relações de localização e afetividade dos sujeitos no interior da linguagem”. (SODRÉ, 2006, p.10).

Buscamos examinar também o entrecruzamento da oralidade e das línguas vernaculares com a língua de dominação, bem como a transcrição dos saberes ancestrais. Intentamos perceber de que maneira esses registros, concepções e sistemas simbólicos se confrontam ou dialogam. Para esse exame, os conceitos de *encruzilhada* e *oralitura*, ambos de Leda Maria Martins, foram essenciais para a pesquisa e realização do trabalho. A encruzilhada é

o lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos (MARTINS, 2002, p. 28)

É possível afirmarmos que as narrativas estudadas situam-se na encruzilhada de sentidos, visto que representam a diversidade que caracteriza a cultura e a coletividade moçambicanas, em seu princípio dialógico, e reelaboram os modos de ser, escutar e falar no corpo enunciativo. Os cruzamentos discursivos, intertextuais e interculturais revelam a performance das narrativas, bem como a tensão dos conceitos de tradição, identidade, memória e modernidade, deslindadas por narradores errantes, sempre em trânsito. Mais do que a mistura de textualidades orais e escritas, as narrativas estudadas performam-se como grafia da palavra e do gesto, como um complexo emaranhado de saberes e visões de mundo. Por isso, a importância do conceito de oralitura, que significa a

singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo ainda, no neologismo, seu valor de *littura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas. (MARTINS, 2002, p. 21)

A percepção cósmica de mundo, que entrelaça “tempo, morte e ancestralidade”, foi crucial para a análise das obras, bem como para a compreensão dessa linguagem. A fim de analisar a presentificação da morte e esse estado de errância dos narradores metaforizado, em muitos momentos, pela travessia do rio, buscamos destrinçar o significante rio e sua potencialidade simbólica nos contextos de enunciação. Um dos sentidos atribuídos à água por Gaston Bachelard (2002) é o de uma substância quente e protetora, tépida e envolvente. O

autor nos mostra em *A água e os sonhos* como temos a necessidade de uma matéria que nos envolva por inteiro, profundamente. Água é a matéria-signo dessa profundidade, mistura nas narrativas estudadas seus símbolos ambivalentes de nascimento e morte. “É uma substância cheias de devaneios divinatórios.” (BACHELARD, 2002, p. 93)

Contamos, ainda, com as obras *A letra e a voz* e *Performance, recepção, leitura*, ambos de Paul Zumthor e *A tradição viva*, de Hampâté Bâ, além dos ensaios de Jean Derive e de Christophe Wondji, que contribuíram para a reflexão sobre as relações de poder da palavra oral em África. Michael Pollak, em *Memória, Esquecimento, Silêncio*; José Luis Cabaço, em *Moçambique. Identidade, colonialismo e libertação*; e Kwane Anthony Appiah, em *Na casa de meu pai*, entre outros teóricos e pensadores, embasaram as análises sobre algumas personagens, que representam alegoricamente (ou metaforicamente) a nação em ruínas e os processos brutais de globalização. Estes e outros autores, como Jacques Derrida, Maria Zilda Ferreira Cury e Maria Nazareth Soares Fonseca, ampararam nossas reflexões.

Nas narrativas, tanto de Mia Couto (2003) quanto de Nelson Saúte (2007), percebemos como as ideias de deslocamento e preservação, mesmo quando em tensão, mesclam-se e fulguram processos em constante transformação. Intersticiais, embaralham histórias e temporalidades. Dançam as grafias, inscrevem no corpo das narrativas significações diversificadas, espiraladas pela sabedoria e experiência do passado, que “habita o presente e o futuro, sendo por eles também habitado” (MARTINS, 2002, p. 80)

Ambos moçambicanos, filhos de uma independência tardia, ponto que os aproxima do angolano Manuel Rui, Couto e Saúte exploram narradores que assimilam o tempo ritual, aquele capaz de transformar a narrativa em um evento, o que vamos elucidar nos capítulos a seguir.

2 MEMÓRIA DAS ÁGUAS ANCESTRAIS

Todo mistério reside nos rios
De minha terra.
(Rui Knopfli)

Neste capítulo, vamos analisar, nas obras *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e *Rio dos Bons Sinais*, de Nelson Saúte, a construção das temporalidades que envolvem a morte e os desmembramentos simbólicos do significante rio. Pretendemos ainda examinar como o processo narrativo das obras coloca em tensão os conceitos de tradição, identidade, memória e modernidade – a partir das noções de *transitoriedade*, *errância* e *preservação*. Para tanto, iremos averiguar como algumas personagens representam, de maneira alegórica, a nação em ruínas.

Nas duas obras, a morte não representa o fim ou a extinção, ao contrário, significa uma mudança de estado ou de plano existencial. Por meio da morte, os ancestres agem sobre e com os vivos, ou seja, os mortos não desaparecem, mas continuam vivos de uma outra forma. Os antepassados constituem o elo entre os homens e sua força primordial. Na concepção banto, os homens, ao morrerem, reintegram-se à força vital que anima os seres. Para compreendermos essa cosmovisão, é fundamental entendermos que o homem é integrado à natureza. Conforme Amadou Hampâté Bâ, a noção de pessoa na África é muito complexa. “Implica uma multiplicidade interior de planos de existência concêntricos e superpostos (físicos, psíquicos e espirituais, em diferentes níveis), bem como uma dinâmica constante.” (HAMPÂTÉ BÂ, 1977, p. 1). O autor ainda explica: “(...) a existência, que se inicia com a concepção, é precedida por uma pré-existência cósmica onde o homem residiria no reinado do amor e da harmonia (...)” (HAMPÂTÉ BÂ, 1977, p. 1). Por isso, o ser não termina em si mesmo, amplia-se, na verdade, em múltiplas direções e dimensões que se comunicam. O homem faz parte de um sistema de forças que inclui os reinos vegetais, animais e minerais. Deve estar pronto para a morte, pronto para se transformar em ancestre. Precisa, então, cumprir seu destino com ética e respeito aos seus familiares. Para tanto, é imperativo que os rituais fúnebres sejam realizados e alguns segredos desvendados. Em vida, portanto, o homem deve buscar o equilíbrio e a harmonia entre essas dimensões, qualquer transtorno pode prejudicar o espaço onde reside junto à sua rede de parentesco.

A África tradicional concebe o mundo a partir de uma visão dinâmica que observa todos os seres em perpétuo crescimento e numa interação constante. A força vital está presente em todos os seres existentes: homens (tanto os vivos quanto os antepassados), animais, vegetais, seres inanimados (minerais, objetos, etc.), e mesmo nas qualidades ou modalidades desses mesmos seres (entre os quais o belo, o feio, a verdade, a mentira etc.). (SERRANO; WALDMAN, 2007, p. 138)

No romance de Couto, o inusitado estado de catalepsia de avô Mariano é o mote da narrativa. Esse estado de errância entre o mundo dos vivos e dos mortos culmina no desenvolvimento da trama: o neto é chamado a cumprir os rituais fúnebres. Na travessia de Mariano neto, cujas temporalidades atravessam a experiência do protagonista, os segredos são, aos poucos, desvendados, para que se efetive o enterro do avô e para que o narrador conheça um pouco mais sobre sua história de vida, perpassada pelas diversas histórias do lugar e de seus parentes.

O tempo é entendido como uma entidade circular. Nesse universo, apenas o presente é credenciado. A ideia de um tempo redondo não é uma categoria exclusivamente africana, mas de todas as sociedades que vivem sob o domínio da lógica da oralidade. Foi a escrita que introduziu a ideia de um tempo linear, fluido irreversível como a corrente de um rio. (COUTO, 2011, p. 123)

Essa circularidade aludida por Mia Couto (2011) revela-nos como a concepção de homem e de ancestralidade fundamenta o romance, que, em tese, fluiria como a linearidade de um rio. O tempo narrativo, entretanto, não é cronológico, é discursivo, isto é, resulta do tratamento dado pelo narrador. Vários processos de anisocronia⁴ são utilizados, como as elipses, as pausas, as analepses, as prolepses, entre outros (que serão mais detalhados no capítulo 2). Além do mais, a diversidade voco-gestual estrutura-se de maneira a pluralizar e performatizar a cena narrativa.

O tempo redondo – convergente, segundo Mia Couto (2011), com a lógica da oralidade – está ligado aos ciclos da vida. Embora o conceito de circularidade seja coerente, consideramos mais exata a noção cunhada por Leda Martins de tempo espiralar, que consiste na “primazia do movimento ancestral (...) que matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de perene transformação”. (MARTINS, 2002, p. 84). A espiral, com seu número infinito de

⁴ Recurso literário que consiste na modificação do ritmo e da velocidade da narrativa, segundo definições de Carlos Ceia (2005) e Moisés Massaud (2002) em seus dicionários de termos literários. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=569&Itemid=2. Acesso em: 11 mar. 2013.

evoluções orbitais, consiste na interligação de círculos dispostos dentro de círculos. Por isso, simboliza tanto a natureza cíclica da vida, quanto a interação dos diferentes ciclos do universo, adequando-se mais, portanto, à literatura de Couto e Saúte.

O romance assume esse desenho espiralar que mimetiza as narrativas míticas e nos coloca a morte como presença. Logo no início, o narrador afirma: “A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência.” (COUTO, 2003, p. 15) No final do livro, a máxima (um pouco modificada) é retomada: “A morte é a cicatriz de uma ferida nunca havida, a lembrança de nossa apagada existência.” (COUTO, 2003, p. 260). A morte umbilical nos remete não apenas à relação vital com a mãe (mulher e natureza), como igualmente ao nascimento, ou mesmo a um renascimento simbólico. Cíclica, é essencial para a cadeia de relações socioculturais de Luar-do-Chão. Essa anterior existência de Mariano foi configurada e reconfigurada ao longo da narrativa. A cena em que a família pede novamente ao médico para que chegue a um diagnóstico preciso sobre a saúde do velho nos mostra a inconstância desse estado de “estar a morrer”

O médico sacode a cabeça, sem expressão. Vezes sem conta já se tinha debruçado sobre o Avô, tomado o pulso, levantado a pálpebra, apalpado o peito. Uma vez mais se sujeitava ao repetido interrogatório:

– *Ele está morto, doutor?*

– *Clinicamente morto.*

– *Como clinicamente? Ele está morto ou não está?*

– *Eu já disse: ele está em estado cataléptico.*

– *Estado quê?*

Amílcar ergue os olhos para o tecto, enquanto os dedos, nervosos, percorrem a borda do copo já vazio.

– *Ninguém me pode encher outra vez esse copo?*

– *Explica melhor, doutor, não estamos habituados a esses vocabulários. Diga uma coisa: ele respira, o coração bate?*

– *Respira mas a um nível quase imperceptível. E o pulso está tão fraco que não o sentimos.* (COUTO, 2003, p. 36)

E o narrador conclui: “Enquanto vivo se dizia morto. Agora que falecera ele teimava em não morrer completamente.” (COUTO, 2003, p. 37). A situação lhe parece mais do que curiosa, irônica:

Visto mais de perto, o Avô parece apenas descansar. No sono engendra um outro sono, o fatal fingimento da morte? Ou estivesse no escuro interior de si uma morte verdadeira mas insuficiente? Certo, sim, ele dava desacordo de si. E até, salvo seja, um riso lhe transflora nos lábios. Como se fosse uma vigília às avessas, como se ele, divertido, nos já presenciasse falecidos. (COUTO, 2003, p. 42)

Esse homem “em desacordo de si” não consegue morrer, posto que não cumpriu seu destino. Ele não se desliga do presente e comanda, por meio de misteriosas cartas, e com o apoio de Marianinho, os rituais de seu próprio enterro. A morte ganha no contexto da obra mais de um sentido, figura-se dinâmica, uma entidade viva e em movimento.

Os próprios mortos não se convertem em passado, porque eles estão disponíveis a, quando convocados, se tornarem presentes. 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. (COUTO, 2011, p. 124)

Essa disponibilidade de convívio com o presente é recorrente também em Nelson Saúte (2007). A morte atravessa todos os contos, mas sem finalizar as histórias das personagens, pois elas permanecem. Em alguns momentos, aparece de modo similar ao romance coutiano – como força ancestral em presença – em outros, como forma de sussurrar as dores e de vivificar os horrores da guerra civil de Moçambique (1976-1992), que dizimou mais de um milhão de pessoas. Os mortos e as mortes espelham, em certa medida, o contexto histórico do país.

Este “Rio dos Bons Sinais” é uma deambulação pela história recente de um país recém-chegado ao mundo e de gente que não se demarcou do estado de fantasma. Há, nestas histórias, mortos que encontram a Morte, homens de luto perpétuo que apenas visitam a vida nas cerimônias fúnebres, jovens que amanhecem pendurados numa corda de sisal”⁵

As narrativas, breves, de um modo geral, apresentam personagens diversas, alinhavadas pela memória e pela ancestralidade. Algumas refletem a crença banto de que todo homem tem seu duplo. “A alma é, a uma vez, o sopro, isto é, qualquer coisa que tem a mesma natureza do vento, e a sombra ou a forma do homem, em oposição com a carne do seu corpo (...) é capaz de se desdobrar.” (JUNOD, 1974, p. 325). Essas sombras desdobram-se, por vezes, em vozes da sobrevivência, a narrar o que restou, personagens fantasmáticos, espécies de mortos-vivos, como vamos explicitar adiante.

Para Ruy Castro, *Rio dos Bons Sinais* “é um livro de ausências”⁶. Estas não apenas habitam os espaços narrativos, como os compõem. Convivem com as personagens cotidianamente: de homens-fantasmas típicos das lendas (recontadas por gerações e gerações)

⁵ COUTO, Mia. Comentário feito na contracapa do livro *Rio dos Bons Sinais*, na edição brasileira da Língua Geral, de 2007.

⁶ CASTRO, Ruy. Comentário feito na orelha do livro *Rio dos Bons Sinais*, na edição brasileira da Língua Geral, de 2007.

ao fotógrafo que sonhava com a libertação de Nelson Mandela. Ao mesclar ficção e documentário, os contos “traçam um retrato poético, crítico e alegórico da Moçambique contemporânea, de cujo contexto despontam inventários de ruínas, fragmentos, modulações melancólicas de vozes a ecoar rastros de tradições, ritos e mitos de seu país.” (SCARPELLI, 2010, p. 244).

Nas duas obras, verificamos a impossibilidade de uma expressão coesa da nação. Essa literatura que redesenha alegoricamente⁷ Moçambique faz emergir vozes normalmente silenciadas e marginalizadas. A própria concepção de espaço nacional implica coletividade, ideia de pertencimento a um grupo e a um local, que depreendemos como um conjunto de diversidades e diferenças. Por isso, as ideias de preservação e errância convivem, mesmo quando tensionadas nas narrativas.

Salientamos que

Mia Couto, em sua proposta literária, explicita para seu leitor o lugar periférico de sua enunciação, construída em permanente tensão: rituais para preservar e venerar a terra, metonímia da nação, convivendo em conflito, com a diluição da fixidez de lugares e tradições; posição exilada do narrador; processos globalizados de modernização violentando visões de mundo; a casa, lugar de morada, de permanência, mas também aberta ao que vem de fora e ligada ao cosmo. Tudo isso misturado, mestiçado a tantos outros elementos em trânsito. (CURY; FONSECA, 2008, p. 83)

Essa transitoriedade, analisada por Maria Zilda Cury e Maria Nazareth Fonseca (2008), é característica do narrador coutiano, um ser de fronteira que busca reinterpretar e ressignificar as noções de identidade, em suas possibilidades cambiantes, longe do velho preceito de fixidez ou solidificação. Afinal, “encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão.” (BHABHA, 2007, p. 19). A busca de uma identidade fixa relaciona-se mal com a novidade – que se constitui como uma ameaça. É uma ideia conservadora que nega a mudança, portanto não tem espaço na literatura de Mia Couto, que desconstrói essa busca identitária única, como se fosse um re-conhecimento homogêneo e fechado em si mesmo. As identidades culturais, ao contrário, não são rígidas, nem imutáveis,

são resultados sempre transitórios e fugazes dos mais diversos sistemas culturais que se entrecruzam promovendo heterogeneidade. Ainda as identidades aparentemente mais sedimentadas trazem intrinsecamente várias

⁷ Entendemos alegoria como um sistema de imagens metafóricas que, potencial e ficcionalmente, podem aludir a uma realidade exterior à narrativa.

temporalidades, transformações e negociações, o que possibilita afirmar que identidades são identificações em curso. (DINIZ, 2008, p. 30)

No romance, a errância é evidente tanto na viagem que faz Marianinho, um narrador que viveu o exílio em Portugal e sente-se estranho no lugar de origem, quanto nos deslocamentos reais e imaginários vivenciados nesse retorno à ilha. No protagonista reside a contradição rural/urbana. Essa dualidade experimentada por ele se revela também no tratamento oferecido pelos familiares, que ora consideram-no um estrangeiro que nada sabe de sua terra – como verificamos no trecho “Você ficou muito tempo fora. Agora é um mulungo.” (COUTO, 2005, p. 159) – ora o destinam a coordenar os ritos de passagem do avô, o que requer uma sabedoria local.

Podemos ler Luar-do-Chão como metonímia da nação, uma terra ambígua, na qual convivem dicotomias, como universal e regional, pobreza e riqueza, morto e vivo, nativo e estrangeiro.

Mia Couto interpela os valores prevalescentes em toda uma sociedade e que oscilam dramaticamente entre o apelo da tradição e da modernidade, do local e do universal, do passado e do presente. Nesse sentido, através do recorrente diálogo entre as personagens, os espaços (físicos, psicológicos, individuais e colectivos) e os tempos (subjectivos, privados, históricos e míticos) convivem. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* questiona vivências, fustiga a degradação da vida pública e denuncia a degenerescência dos costumes. (NOA, 2005, p. 164-165)

Preservar a tradição, os lugares históricos, os valores da família, os costumes, por exemplo, não significa tratar cultura e identidade como noções estanques. O narrador sabe que a preservação é dinâmica, um conceito cambiante que reflete o presente dos moradores da ilha, que não se fixam a identidades estagnadas.

Nos contos de Saúte (2007), a metáfora da terra se desloca, se move e se reconstrói por meio de imagens diversas, por meio dos restos e rastilhos da guerra, de rostos e memórias, como também dos sujeitos dessas memórias – seres que carregam no corpo a sabedoria de uma coletividade. Muitos precisam sonhar o país, reinventá-lo, para se expressarem como sujeitos, como é o caso de Eufregínio dos Ídolos, o homem do luto perpétuo. Na sua persistência solitária, frequentava a “única biblioteca naquela zona do país.” (SAÚTE, 2007, p. 16). Entristecia-se com o fato de ninguém conhecer as “histórias mais belas do mundo” (SAÚTE, 2007, p. 16) guardadas naquele lugar sombrio, companheiro de seus dias. De seu

discreto convívio social, destaca-se o medo da morte – embora ela seja tão comum naquela região – e o seu insólito aliado: um guarda-chuva amarelo.

Quando chegou à idade adulta e tinha que ir a um funeral, Eufregínio adoptou um estratagema: levava consigo um guarda-chuva, assim estaria impedido de carregar a urna, aproximar-se do corpo, olhar para o rosto do morto.

Foi assim durante anos: o homem ficou conhecido por seu guarda-chuva amarelo. Não importa se em dia de chuva ou de sol abrasivo. (SAÚTE, 2007, p. 16).

A personagem, de características peculiares, suscitou a conversa e especulação do grupo também por não devolver à família sua esposa infértil⁸, Graciosa, a moça mais bonita e cobiçada da cidade. Quando a mulher morreu, Eufregínio ficou inconsolável, “toda a gente viu como ele soluçou e chorou baba e ranho diante do olhar absorto e distante de Graciosa” (SAÚTE, 2007, p. 20). No enterro, no momento em que se encorajou a fitar a multidão, “reparou então que todos os presentes traziam cada um deles um guarda-chuva.” (SAÚTE, 2007, p. 21). Cada guarda-chuva, com suas cores distintas, simboliza a solidariedade das pessoas, que inventam uma tradição para se assemelhar ao solitário personagem em seu infortúnio. De beleza singela, o desfecho do conto mostra-nos a potência dessa coletividade.

Percebemos que os textos de Mia Couto (2003) e Nelson Saúte (2007), portanto, inventam e fundam “uma nova cartografia que ultrapassa os limites geográficos do país dilacerado, e traçam, pelo viés dos sonhos e da recriação verbal, o mapa de uma nação reimaginada, à procura de sua própria identidade.” (SECCO, 2006, p. 281).

Sonhar é uma atitude, conforme explica Carmem Tindó Secco (2006), é uma maneira de cultivar a esperança em meio à morte que ronda o país, uma maneira também de manter a tradição acesa. As narrativas, permeadas por símbolos, consolidam-se como uma poética de pertencimento, de profunda conexão com a natureza e com o lugar, como notamos na presença dos quatro elementos essenciais, em especial a terra e a água, que vamos detalhar adiante.

⁸ Segundo explica o narrador, quando uma mulher é infértil, costuma-se devolvê-la à família. Em muitas regiões de Moçambique, ela não é considerada uma mulher verdadeira. (SAUTE, 2007, p. 17-19)

2.1 Pletora de Sentidos

No romance de Mia Couto (2003), o rio Madizimi, fronteira entre o arcaico e o moderno, com todos os seus desmembramentos significativos e simbólicos, ressoa as vozes antigas, transporta a sabedoria anciã e anela tempos e lugares. A cidade tem como limite o rio, que ganha, ao longo da narrativa, vários significados. Para a emblemática personagem do lucro imediato, tio Último, funciona como a rota do tráfico. Para a sábia Miserinha, que já traz na alcunha sua condição social, é como o azul de escutar – um espaço sinestésico capaz de revelar alguns segredos da ilha. Para Marianinho, é um elo para as suas descobertas, uma ponte entre os saberes letrado e oral, um espaço, portanto, entre dois lugares, entre duas visões de mundo. O narrador não apenas atravessa o rio para reencontrar sua família, mas é atravessado por ele, pelas histórias e vozes que chegam enredadas nos azuis de seus mistérios.

Nenhum rio é apenas um curso d'água, esgotável sob o prisma da hidrologia. Um rio é uma entidade vasta e múltipla. Compreende as margens, as áreas de inundação, as zonas de captação, a flora, a fauna, as relações ecológicas, os espíritos, as lendas, as histórias. (COUTO, 2011, p. 53).

Uma das lendas que ultrapassam as margens geográficas do rio é a de vida e morte de Mariavilhosa. Ensimesmada, “ela falava tão baixo, tão baixo que nem a si se escutava.” (COUTO, 2003, p. 231). Pouco se escutava também sobre a maneira como morreu, embora o narrador buscasse conhecer a história de sua mãe, por isso insiste e questiona a avó:

– É verdade que minha mãe morreu afogada?

Afogada era um modo de dizer. Ela suicidara-se, então? A avó escolhe cuidadosamente as palavras. Não seria suicídio, também. O que ela fez uma certa tarde, foi desatar a entrar no rio até desaparecer, engolida pela corrente. Morrerá? Duvidava-se. Talvez tivesse se transformado nesses espíritos da água, que, anos depois, reaparecem com poderes sobre os viventes. Até porque houve quem testemunhasse que, naquela derradeira tarde, à medida que ia submergindo, Mariavilhosa, se ia convertendo em água. Quando entrou no rio, seu corpo já era água. E nada mais senão água. (COUTO, 2003, p. 105).

Dulcineusa ainda completa: “– Água é o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas.” (COUTO, 2003, p. 105). A personagem não mimetiza a

história dos afogados, não segue, por exemplo, um fluxo linear como a virgem Ofélia⁹, mas verte-se em água como se se abraçasse, enamorada da ilha. A personagem de Shakespeare simboliza, segundo Gaston Bachelard¹⁰ (2002), o suicídio feminino. Nasceu para morrer na água, para encontrar seu próprio elemento – entendido nesse contexto como feminino e orgânico. É uma afogada que, na superfície do rio, continua a sonhar, imagem explorada por vários poetas e pintores ocidentais. Na versão de John Everett Millais (1851-2), uma das mais conhecidas, prevalece a serenidade e a pureza dessa mulher idealizada em lago cristalino. Entre pura e sedutora, virgem e ninfa, Ofélia é feita água lunar, um elemento melancólico e triste. Já Mariavilhosa, ao adentrar o rio, torna-se – espectro e espelho – água. Passa a ser o que já era. Mergulha em um rio impuro e desaparece. A personagem é feita da matéria água, misteriosamente viva. Na cena, “(...) a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser.” (BACHELARD, 2002, p. 6).

Nas duas personagens, a simbologia feminina das águas é evidente, porém se manifesta de maneiras bem distintas. Em Ofélia, uma pureza divinal em curso cronológico, uma serenidade deslizante, um semblante de anjo. Em Mariavilhosa, uma divindade espiralar, feito uma Dandalunda¹¹, fonte e foz, um (re)encontro em águas profundas, cujo centro se desloca em movimentos constantes. Ela “morreu no rio que é um modo de não morrer” (COUTO, 2003, p. 196), conforme destaca avô Mariano.

O corpo de seu nome, uma espécie de mosaico de palavras, prediz a liquidez da qual é feita. Ela é Maria, o que nos reporta de imediato à força feminina e à maternidade, ao morno líquido uterino que simboliza a proteção e a morada do filho; maravilhosa, aquela que encanta, como as divindades nagôs. Ainda dentro do nome, vemos o anagrama ilha e mar. Ou seja, um ser que é margem e trajetória, sal e doce, superfície e profundidade, leveza e violência. Um ser transitório, que nos incita à vertigem e ao mistério.

Mergulhava e nadava para trás e para frente como um golfinho enlouquecido. Mas sucedia algo extraordinário: assim que ele entrava na água perdia o sentido da visão. Nadava ao acaso, embatendo nos troncos e encalhando nas margens. Até que o fizeram desistir e aceitar a triste irrealidade. (COUTO, 2003, p. 105)

⁹ Ofélia é personagem da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, escrita entre 1599 e 1601. Rainha Gertrudes é a personagem que conta como se deu o afogamento de Ofélia.

¹⁰ O autor faz uma reflexão sobre a simbologia de Ofélia no livro *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹¹ Inquice das águas, (CASTRO, 2005, p. 218).

A cena é de Fulano Malta quando joga-se no Madzimi. O personagem é enganado pelas águas do rio, desorienta-se numa cegueira repentina que não lhe permite encontrar a esposa. As águas estão violentas e sujas, como uma arrebentação, refletem o sangue e o choro convulso dessa mulher que se travestiu de homem para tratar as sequelas de um aborto mal feito com palmeira Lala, consequência de um estupro. A embarcação Vasco da Gama era só para os brancos, “os marinheiros eram os únicos negros autorizados a embarcar” (COUTO, 2003, p. 104). A personagem não teve dúvida, vestiu-se de marinheiro e viajou, mas “o ventre dessa mulher adoecera para sempre. Não havia cura de que a medicina fosse capaz. Das costuras e cicatrizes escorria sangue sempre que na ilha nascesse uma criança.” (COUTO, 2003, p. 104)

Essa mãe-foz, voz ancestral que deságua na narrativa, modula a rede de relações e reinventa a noção de fertilidade. Mariavilhosa foi, depois, acusada de impura, devido aos costumes, por parir um natimorto – “O menino desnascido era um ximuku, um afogado. É assim que chamam aos que nascem sem vida.” (COUTO, 2003, p. 231). Foi proibida de adentrar a cozinha e de trabalhar nos campos, visto que sua impureza poderia “manchar a terra inteira e afligir de infertilidade as machambas¹²” (COUTO, 2003, p. 231). A opacidade desse costume entristece a personagem a ponto de ela quase não falar mais, ou dizer apenas para si mesma. O filho que nasceu morto retrata um breve ciclo de vida, praticamente uterino, permeado de segredos, e enseja, apesar do flagrante oxímoro, a confluência de morte e vida. Em silêncio, ambos são água, elemento essencial à fertilidade e nutrição da ilha e à sobrevivência de seus povos. A narrativa nos permite, então, ouvir o grão dessa voz silenciada, à margem de uma lógica local ainda opressora à mulher, nos transporta, em sua linguagem nascente, ao espaço simbólico da água e da metamorfose.

A morte de Mariavilhosa não assume um sentido literal, ressoa na pluralidade simbólica do significante rio. Seu corpo líquido e transitório desfaz os conceitos totalizantes sobre a mulher e a nação, “tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos por toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis” (BAUMAN, 2005, p. 17). Para o teórico Zygmunt Bauman,

“as identidades são “flutuantes”, dotadas de uma condição inconclusa e se constroem em um processo perpétuo, perpassadas por um embate contínuo entre as escolhas individuais e aquelas lançadas pelo outro, em que o resultado da negociação permanece eternamente pendente.” (BAUMAN, 2005, p. 19).

¹² Plantação, roça. (CASTRO, 2001, p. 280)

O rio, portanto, configura-se também como o lugar da encruzilhada de sentidos, um princípio múltiplo, um eixo (cujo centro se desloca) de indeterminações e transformações. Nas ondas desse rio ambivalente, Marianinho vai se movimentando entre as fronteiras, situando-se ao mesmo tempo dentro e fora, no centro e nas margens. Nesse *entre-lugar*¹³, busca compreender sua história e dialogar com sua mãe.

Estou na margem do rio, contemplando as mulheres que se banham. Respeitam a tradição: antes de entrar na água, cada uma delas pede permissão ao rio:

– *Dá licença?*

Que silêncio lhes responde, autorizando que se afundem na corrente? Não é apenas a língua local que eu desconheço. São esses outros idiomas que me faltam para entender Luar-do-Chão. Para falar com minha mãe que vai fluindo, ondeada, até ser foz. (COUTO, 2003, p. 211).

Esse momento ritualístico mostra-nos um rio capaz de purificar o ser, “símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 21-22). Uma água que revigora e gera um impulso inesgotável. Aos poucos, o protagonista vai aprendendo o sotaque da terra e os matizes do idioma, um deles o silêncio, que, segundo Raquel Chaves,

(...) 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. (CHAVES, 2012, p. 103).

O silêncio responde por que há quem o escute, quem respeite o diálogo com a natureza em reverência ao sagrado. Dizer “Dá licença” junto ao gesto de pedir essa permissão é uma ação performativa, na medida em que “o discurso produz a própria realidade que ele enuncia.” (DERIVE, 2010, p. 38). Também performativo é o ritual de chegada de Marianinho:

¹³ O conceito de *entre-lugar* utilizado por Silviano Santiago é um operador de leitura ou resposta estratégica ao pensamento colonizador. Passa a significar um movimento de resistência do colonizado à imposição dos valores do colonizador europeu. Latino-americanizado, passa a ser também um *locus* de enunciação, espaço territorial, geográfico, e também espaço discursivo. Esse “*locus* de enunciação do *entre-lugar* assume, então, na trilha do pensamento de Derrida (1995), os sentidos do desvio semântico francês, operado pelo jogo da *différance*. Isso significa ser, ao mesmo tempo, diferimento, ou repetição e diferença, marca de contestação e contrariedade – ou para utilizar o termo de Silviano, marca de agressão”. (SOUZA, p. 8). É uma forma de testemunhar a heterogeneidade e deslocar a única referência atribuída à cultura europeia, no momento da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, amplamente trabalhados por Édouard Glissant e Stuart Hall.

Quando me dispunha a avançar, o Tio me puxa para trás, quase violento. Ajoelha-se na areia e, com a mão esquerda, desenha um círculo no chão. Junto à margem, o rabisco divide os mundos – de um lado, a família; do outro, nós, os chegados. Ficam todos assim, parados, à espera. Até que uma onda desfaz o desenho na areia. Olhando a berma do rio, Tio Abstinência profere:

– *O Homem trança, o rio destrança.*

Estava escrito o respeito pelo rio, o grande mandador. Acatara-se o costume. Só então Abstinência e meu pai avançam para os abraços. Voltando-se para mim, meu tio autoriza:

– *Agora, sim, receba os cumprimentos!*

Nada demora mais que as cortesias africanas. Saúdam-se os presentes, os idos, os chegados. Para que nunca haja ausentes. Palavras que apertam tanto quanto o entrecruzar de braços das mulheres que nos esperam. (COUTO, 2003, p. 26).

O silencioso desenho na areia é permeado de significações, retrata a importância do rio, capaz de destrançar as amarras humanas, de desatar os nós da diferença cultural. Apesar de se sentir estrangeiro num primeiro contato com sua terra de origem, Marianinho começa a elaborar sua narrativa de memória, a alinhar lembranças. Sua intenção é compreender mais tanto esse universo rural e litorâneo da ilha quanto a medida dele dentro de si.

Enquanto sujeito de memória, este é o seu insano ofício: tecer, com a urdidura do esquecimento, a trama da lembrança; traçar, com os riscos de uma escrita apagada pelo tempo, as letras de uma nova escrita, que o levará a uma outra estória, a um outro tempo, a um outro lugar. (CASTELO BRANCO, 1994, p. 41)

A própria narrativa movimenta-se como esse rio e seus sulcos, potencialmente simbólica e fluida. A liquidez é o princípio, segundo Gaston Bachelard, e “o próprio desejo da linguagem.” (BACHELARD, 2002, p. 194). No fluxo dessa corrente, na ilusão de encontrar a origem, Juca Sabão – personagem-axial para que se cumpra o funeral do avô (como vamos detalhar no capítulo 2) – vivenciou as águas do rio. Encomendou uma expedição, pois queria chegar à nascente.

Ele desejava decifrar os primórdios da água, ali onde a gota engravida e começa missanguear do rio. Juca Sabão muniu-se de mantimentos, encheu a canoa com os mais estranhos e desnecessários acessórios, desde bandeiras a cornetas. Demorou umas tantas semanas. Regressou e fui o primeiro a recebê-lo, nas escadas dos cais. Olhou-me, cansado, e disse:

– *O rio é como o tempo!*

Nunca houve princípio, concluía. O primeiro dia surgiu quando o tempo já há muito se havia estreado. Do mesmo modo, é mentira haver fonte do rio. A nascente é já o vigente rio, a água em flagrante exercício.

– *O rio é como uma cobra que tem a boca na chuva e a cauda no mar.* (COUTO, 2003, p. 61).

Juca chega ao cais, ao ponto de partida, tal qual os movimentos de Madzimi – que retorna, tautológico, sobre si mesmo. A busca pela nascente leva-o a um estado de errância em meio à plethora das águas. Volta com a sensação, compartilhada com e pelo narrador, de que não há uma fonte no rio – elemento que consiste em um todo em movimento, unindo-se à chuva e ao mar. Sabemos que essa ideia de unidade primordial é amplamente problematizada na narrativa, a qual performa-se plural, com suas diversas versões e mitos de origem, vozes que se encontram e se desencontram, cursos que se desviam, mas que também são caminhos.

Os caminhos narrativos percorridos nos contos de Nelson Saúte (2007), por sua vez, levam-nos ao Rio dos Bons Sinais, que corre pela província da Zambésia, corta a cidade de Quelimane alguns quilômetros antes de desaguar no Oceano Índico. Moçambique, segundo Mia Couto, é um país em estado de ficção, que encontra em Saúte “um parceiro cúmplice da sua própria invenção.”¹⁴ O livro, homônimo do rio, articula, documenta e ficcionaliza as várias histórias, lendas, mitos e fatos de seu país.

Uma das histórias é a de Maria dos Prazos, que viveu uma proibida e trepidante paixão por um rapaz brilhante, que se destacava nos estudos, mas era de uma família humilde – realidade distante da que ostentavam os pais de Maria, donos de algumas terras e de muitos escravos. Depois da enfática recusa ao namoro dos dois, justificada no fato de o rapaz ser negro e pobre, ele se enforcou na casa azul, mas foi levado para o leito do rio, para que ficasse a impressão de que desaparecera ali.

Durante as seis décadas que transcorreram desde que conheceu o moço e dele se enamorou, a Menina dos Prazos rememorar aquela paixão sem penitência, aquele amor vivido no fulgor da imaginação, muito longe de qualquer encontro físico, à exceção dos beijos que ela recordava persistentemente. No dia em que ela ouviu a voz de Zúzu, chamando-lhe, ela refez o percurso do passeio daquela longínqua tarde juvenil pela marginal em que o seu olhar se defrontou com o olhar quase desamparado do pretendente que preferiu morrer quando os pais dela o rejeitaram, impermitindo qualquer possibilidade de namoro e proibindo-a de o voltar a ver. (SAÚTE, 2007, p. 121)

Embora tenha vivido com integridade e liberdade incomum às mulheres do lugar, Maria dos Prazos sentia o tempo como um barco encalhado, que se enferruja em abandono. Ela preenchia seus vazios na ação de rememorar o mesmo beijo, o mesmo encontro dias e noites a fio. Usou suas posses para educar e profissionalizar as meninas desamparadas da cidade, apesar dos comentários sobre sua loucura e solidão, era uma mulher forte e à frente de

¹⁴ COUTO, Mia. Comentário feito na contra capa do livro *Rio dos Bons Sinais*, de Nelson Saúte. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

seu tempo, um contraponto à ideia estanque de tradição. Com a idade, foi ficando cega, acompanhada dos fantasmas da memória e dos assombros do presente.

Por vezes, o jovem pretendente aparecia à beira dos seus sonhos, num pangaio, e a resgatava dos demónios que a acoassavam. Os dois partiam para um destino oculto pela vegetação alta dos mangais em volta do rio dos Bons Sinais. (SAÚTE, 2007, p. 134)

Sua vida uniu sonho, imaginação e mito. “Muitos eram os mitos sobre o luminoso nome do rio dos Bons Sinais, sobretudo as histórias de amores com final feliz.” (SAÚTE, 2007, p. 125). Um deles, conforme assinala o narrador, foi (re)criado por ela. Maria “inventara a lenda do rio e acreditava no espírito de Zúzu, invocado pelos velhos nhamessoros¹⁵.” (SAÚTE, 2007, p. 122-123). Essa (re)invenção acompanhou sua vida, penetrou seus sonhos e determinou sua morte. De tanto repeti-la, a lenda ganhou idade e novos oradores: “numa madrugada de abril, rezava o mito, caminhara em direção ao rio enquanto o sol ameaçava romper, anunciando um novo dia.” (SAÚTE, 2007, p. 133). É crucial destacarmos que a personagem, apesar de sua família europeia, acreditava na filosofia negra dos curandeiros, dos mais velhos, “que, na tradição banto, são as sombras dos ancestrais.” (SAENGER, 2006, p. 53). Respeitava a força da palavra sagrada, “as saudações às forças visíveis e invisíveis” (SAENGER, 2006, p. 60), expressa também em seu silêncio e recolhimento.

O vasto rio de sua terra funciona na trama como um espaço ambíguo. É o lugar da morte e do encontro do casal.

“Ali, à beira do rio, se tinham encontrado sessenta anos antes, naquele lugar onde os residentes da cidade e os forasteiros se demoravam perscrutando o silêncio das águas dolentes que fluíam e continuam a fluir sem pressa nem destino.” (SAÚTE, 2007, p. 119);

Vale realçarmos que a morte de Maria é compreendida por ela como reencontro, não como um fim. Ela acredita que vai viver nas águas o que não pôde experimentar na terra. Personificado na figura ancestral de Zúzu, o rio abriga todos os homens, sem distinção de credo e etnia.

¹⁵ Curandeiros (Tradução nossa)

2.2 Álbum de Retrato: Poético Rastro.

Uma das cenas curiosas que envolvem a morte de avô Mariano, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, é a da fotografia familiar.

Na imagem, são mais os ausentes que os estampados. Ali figura o Avô Mariano, brioso e retilongo. Impressiona são seus olhos, acesos, fosforeados.

– *Essa foto já está tão velha!*

É tia Admirança que chegou sem que me apercebesse. Gesto decidido, ela retira a moldura da parede. E explica: bolor dos retratos não se limpa com pano. Estende-se no sol, a luz é que limpa.

(...)

– *Me custa olhar essa imagem, pois foi assim que seu Avô se apagou.*

– *Foi assim como?*

– *Quando tirávamos um retrato. Me custa ainda recordar.*

Por fim alguém me conta como falecera o Avô. Acontecera do seguinte modo: a família se reunira para posar para a fotografia. Alinharam-se todos no quintal, o Avô era o único sentado, bem no meio de todos. O velho Mariano, alegre, ditava ordens, distribuía uns e outros pelos devidos lugares, corrigia sorrisos, arrumava alturas e idades. Dispararam-se as máquinas, deflagraram-se os flashes. Depois, todos risonhos, se recompuseram e se dispersaram. Todos, menos o velho Mariano. Ele ficara, sentado, sorrindo. Chamaram-no. Nada. Ele permanecia como que congelado, o mesmo sorriso no rosto fixo. Quando o foram buscar notaram que não respirava. O seu coração se suspendera em definitivo retrato. (COUTO, 2003, p. 56-57)

Roland Barthes, em *A câmara clara*, defende a ideia de que a fotografia é como a morte do sujeito, no sentido de que ele será desapropriado da própria imagem:

(...) quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis (...). (BARTHES, 1984, p. 28-29)

O teórico francês questiona o que a sociedade faz da foto, o que nela lê. A fotografia funciona como advento de um *eu* com o *outro*. E quando nos vemos, já somos um *outro* que lê esse *eu fugaz*. Se a fotografia, segundo Barthes, significa a morte do sujeito, na narrativa cotidiana, revela a morte do sujeito que morre, literalmente, no instante do *clic*. O retrato é o flagrante de um momento que fica definitivamente suspenso para Mariano. O *clic* fisga o presente do avô, transformado em passado num átimo de segundo. A câmara é como uma máquina que guarda o tempo, o presente fugidivo. É intrigante ver o avô fixo nesse álbum

empoeirado, matéria mnemônica de Admiração, pois ele, em catalepsia, é movimento, é aquele que precisa contar seus segredos, diminuir suas culpas para morrer em harmonia com a natureza.

Será que podemos ligar a morte de Dito Mariano à morte de sua representação? Podemos ler a fotografia no romance como um requintado recurso de metalinguagem que mata a representação do outro, daquele que é Dito, ou seja, narrado por alguém? Como um índice que reflete a própria narrativa desse sujeito a morrer? O personagem morre na foto, mas está a morrer no quarto da casa. Dito passou para o álbum de família, porém apresenta-se nas cartas misteriosas endereçadas ao neto, nelas, é dono da própria voz, sem intermediários.

Barthes (1984) comenta ainda sobre um *eu* que não coincide com a imagem, a fotografia traz o peso de fixar o sujeito, ou seja, contrapõe-se à leveza, fluidez e dispersão do eu em movimento, ou do eu em trânsito, para aliarmos à situação de Mariano.

A Foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele serve para exibir a sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes, de impostura (...) Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se um objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. (BARTHES, 1984, p. 27)

Essa inautenticidade descrita por Barthes é típica dos retratos posados, colados nos álbuns de família, é como um arranjo de um momento vivido que é, na verdade, encenado. Viver a experiência da morte e tornar-se espectro não deixa de ser um modo de compreendermos o mais velho dos Marianos – que, fantasmático, desafia tanto a ciência de Amílcar Mascarenhas quanto as crenças de Dulcineusa na feitiçaria. A ideia de que o retrato rouba a alma da pessoa, crença comum em várias tribos, é registrada também por Henrique Junod (1974) em algumas culturas banto. É como se a fotografia pudesse causar um desdobramento do sujeito, um desligamento da alma e do corpo. Levar a foto de um lugar para outro significa fragmentar o sujeito, gerar uma incompletude que afeta sua relação com a natureza.

Podemos ler o álbum de família também como um espaço por excelência de rememoração, cujo tempo suspende-se adormecido até que alguém abra o pesado livro para

desfolhar o passado. Como ler, no entanto, um álbum de retrato sem retrato? É o que fazem Dulcineusa e Marianinho, cada um a seu modo.

– *Agora, meu neto, me chegue aquele álbum.*

Aponta um velho álbum de fotografias pousado na poeira do armário. Era ali que, às escondidas, ela vinha tirar vingança do tempo. Naquele livro a avó visitava lembranças, doces revivências.

Mas quando o álbum se abre em seu colo eu reparo, espantado, que não há fotografia nenhuma. As páginas de desbotada cartolina estão vazias. Ainda se notam as marcas onde, antes, estiveram coladas as fotos.

– *Vá. Sente aqui que lhe mostro.*

Finjo que acompanho, cúmplice da mentira.

– *Está a ver aqui seu pai, tão novo, tão clarinho até parece mulato?*

E vai repassando as folhas vazias, com aqueles seus dedos sem aptidão, a voz num fio como se não quisesse despertar os fotografados.

– *Aqui, veja bem, aqui está sua mãe. E olhe nesta você, tão pequenininho! Vê como está bonita consigo no colo?*

Me comovo, tal é a convicção que deitava em suas visões, a ponto de meus dedos serem chamados a tocar o velho álbum. Mas Dulcineusa corrige-me.

– *Não passe a mão pelas fotos que se estragam. Elas são o contrário de nós: apagam-se quando recebem carícias.*

Dulcineusa queixa-se que ela nunca aparece em nenhuma foto. Sem remorso, empurro mais longe a ilusão. Afinal, a fotografia é sempre uma mentira. Tudo na vida está acontecendo por repetida vez.

– *Engano seu. Veja esta foto, aqui está a Avó.*

– *Onde? Aqui no meio desta gente toda?*

– *Sim, Avó. É a senhora aqui de vestido branco.*

– *Era uma festa? Parece uma festa.*

– *Era a festa de aniversário da Avó.*

Vou ganhando coragem, quase acreditando naquela falsidade

– *Não me lembro que me tivessem feito uma festa...*

– *E aqui, veja aqui, é o avô lhe entregando uma prenda.*

– *Mostre! Que prenda é essa afinal?*

– *É um anel, Avó. Veja bem como brilha esse anel.*

Dulcineusa fixa a inexistente foto de ângulos diversos. Depois, contempla longamente as mãos como se as comparasse com a imagem ou nelas se lembrasse de um outro tempo.

– *Pronto, agora vá. Me deixe aqui, sozinha.*

Vou saindo, com respeitosos vagares. Já no limiar da porta, a Avó me chama. Em seu rosto, adivinho um sorriso:

– *Obrigada, meu neto!*

– *Obrigada por quê?*

– *Você mente com tanta bondade que até Deus lhe ajuda a pecar.* (Couto, 2003, p. 50-51)

O neto entra num jogo de invenção para tentar preencher as lacunas daquele álbum de retratos, como se fosse capaz de afagar as cicatrizes da avó. Recria histórias, de modo a incluir Dulcineusa no lastro sentimental do marido e da família como um todo. Terno e cúmplice, participa de um jogo de ilusões e faz da palavra inventada uma outra maneira de

enxergar seus parentes. As “inexistentes” fotografias, cravadas pelo rastro do que já estivera colado no álbum, revelam não apenas as ruínas de uma história em suas variadas versões, como também os vestígios das imagens captadas num *flash*. O narrador avisa que, como ele, as fotografias mentem, visto que não são sinônimos da realidade, apenas flagrantes de instantes que podem ser lidos e relidos de muitas formas, como também salientou Roland Barthes. É como se o narrador, nesse jogo, precisasse vivenciar uma compreensão étnica e filosófica de mundo para dialogar com esses rastros e compor o álbum de família e sua própria história.

A fotografia insiste em fazer durar o momento captado. No velho álbum de Dulcineusa, os vestígios da cola fazem permanecer o que já esteve ali. Os “vazios” do álbum metaforizam, em certo sentido, o próprio esgarçar da trama memorialista. Afinal, reconstituir a memória é também folhear ausências.

2.3 (C)asa Aberta

O título *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* já explicita a relação da casa com a terra, uma metonímia da nação moçambicana. Essa metonímia, entretanto, é também problematizada no romance. A casa é simultaneamente o espaço que abriga os parentes e seus costumes, como espaço das diferenças. O regional e o universal nela se fundem.

Por fim, avisto a nossa casa grande, a maior de toda a ilha. Chamamos-lhe *nyumba-kaya*, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. *Nyumba* é a palavra para nomear casa nas línguas nortenhas. Nos idiomas do sul, casa se diz *Kaya*.

Mesmo ao longe, já se nota que tinham mandado tirar o telhado da sala. É assim, em caso de morte. O luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos, para limpeza das cósmicas sujidades. A casa é um corpo – o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus. Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando voo igual a um pássaro (...) (COUTO, 2003, p. 28-29).

A *nyumba-kaya*, como as outras casas, guarda segredos e conflitos. Lugar de afeto, acolhimento e proteção, constitui-se como um espaço híbrido, no qual residem elementos culturais diversos, como já performatiza o nome reduplicado para satisfazer toda a rede familiar. É também o ponto central de encontro dos parentes, portanto repleta de afeto e

discórdias. A visão que Marianinho tem logo na chegada, de que o voo da casa iria se repetir, realmente acontece. Ele sonha com essa casa-corpo alçando voo junto aos pássaros de sua terra. Uma (c)asa aberta para a pertença.

Gaston Bachelard, em *A poética do Espaço*, evidencia como a casa faz parte da nossa primeira referência de universo, como cada canto, tal qual o sótão e o quarto simbolizam nossos estados mais íntimos. Ainda segundo o autor, a casa, como um grande berço, significa o lugar central dos nossos sonhos e devaneios. Porém, como é um espaço contraditório, remete-nos aos nossos medos e inseguranças. Marianinho vivencia essa contradição em vários momentos da narrativa. Quando adentra o sótão, é invadido pelo escuro:

Vou pelo corredor, alma enroscada como se a casa fosse um ventre e eu retornasse à primeira interioridade. (...) Entro nesse aposento obscuro, não há lâmpada, um cheiro húmido recobre tudo como um manto. Deixo a porta entreaberta, para receber uma nesga de claridade.

De rompante, a porta se fecha. Sou engolido pelo escuro ao mesmo tempo em que um corpo me aperta com violência (...) O intruso em meu corpo se estreita, ventre a ventre, e sinto, pela primeira vez que se trata de uma mulher. Os seios estão colados às minhas mãos. Aos poucos, o gesto tenso afrouxa e o arrebatado vigor se vai convertendo em ternura. (...)

A mulher sem rosto me mordisca no pescoço, engalinhando-me a pele. A voz dela é indecifrável, alteada pela ofegação: esbatida, desfocada, se insinua e me vai invadindo intimidades. (COUTO, 2003, p. 112)

Essa mulher misteriosa desvenda-se ao longo do romance como Nyembeti. Seu nome significa lágrima, é a personagem que não apenas adentra a casa do sonho de Marianinho, como a única capaz de umedecer e fertilizar a terra seca por meio de um ritual de amor. (Des)orienta os olhares dos homens, corpulenta e nua sob a capulana. Não fala a língua oficial, mas o dialeto da miséria, segundo diz o próprio irmão, o coveiro da cidade. Ela faz do corpo a estadia de traficantes e “desenvolvimentistas”, que veem Luar-do-chão apenas como uma possibilidade de lucro, e a mulher, apenas como um objeto descartável para saciar seus desejos. Outros enigmas residem na história de vida da personagem, como a dificuldade de falar e a ingestão de venenos curativos. Ela “representa a situação ambígua de um espaço marginalizado” (CURY; FONSECA, 2008, p. 108). Seu corpo pode ser lido como metonímia também da mulher africana, alvo da violência colonial, que persiste no país pós-independência, dona de sabedorias e mistérios pouco valorizados pela lógica ocidental.

Estendo o pano e Nyembeti espreme-o sobre o peito. Vejo a água se encarrear, em missangas, sobre o peito dela. E me pergunto: estarei condenado a amar aquela mulher apenas na vertigem do sonho? Afinal

entendo: eu não podia possuir aquela mulher enquanto não tomasse posse daquela terra. Nyembeti era Luar-do-Chão. (COUTO, 2003, p. 252).

A personagem – paradoxal, complexa e difusa – é Luar-do-Chão. Mergulhada no mito e na tradição, é a figura apta a mediar os homens e a terra, Marianinho e sua origem. O protagonista sente seu corpo como uma residência sensorial, que o devolve à ilha, a ele e à casa de Dulcineusa.

– *Já alguém deitou água à casa?*

Todos os dias a Avó regava a casa como se faz a uma planta. Tudo requer ser aguado, dizia ela. A casa, a estrada, a árvore. E até o rio deve ser regado. (COUTO, 2003, p. 31)

Essa casa feminina, que simboliza o colo da mãe e da avó, é um ser que precisa ser afetivamente cuidado, regado, como num ritual de purificação. Essa casa-viva, que respira, ganha também outras significações na obra.

Plantar. Diz-se assim na língua de Luar-do-Chão. Não é enterrar. É plantar o defunto. Porque o morto é coisa muito viva. E o túmulo do chefe de família como é chamado? De yindlhu, casa. Exatamente a mesma palavra que designa moradia dos vivos. Talvez porque não seja grande a diferença entre o Avô Mariano estar agora todo ou parcialmente falecido. (COUTO, 2003, p. 86)

A casa na acepção de túmulo e suas imbricações – morada das divindades, lugar de renascimento e de reencontro – é um elemento espacial que determina as temporalidades que atravessam a narrativa de Marianinho. Estas habitam não apenas o espaço da morte, como do diálogo com os ancestrais.

Até o padre, símbolo da catequização católica, em um momento de crise, encoraja-se a adentrar a casa-terreiro, lugar sagrado da religiosidade negra, a fim de consultar seu destino. Conhecido por suas missas cantantes e por sua fala aveludada, reconhece e respeita os saberes locais, reconhece que, em determinados momentos, a tradição do jogo de búzios é mais certa e eficaz do que suas missas.

O padre vai se consultar com os búzios do denominado feiticeiro Muana wa Nweti:

– *Atire os búzios, Muana wa Nweti.*

O adivinho, intrigado, levantou os olhos. O padre insistiu, encorajando: ele que atirasse os búzios que ele queria saber de seu destino, agora que os anjos o tinham deixado tombar, sem amparo, no vazio da incerteza.

– *Deixe os búzios falarem.* (COUTO, 2003, p. 100)

O sacerdote, em seu desamparo, adentra o espaço negro de convívio com os ancestrais, pois precisa se aconselhar com o feiticeiro – o sábio que compreende a voz e o desenho dos búzios. Nessa casa multicultural, habitada por etnias e credos diversos, a narrativa coutiana mora.

No conto *A sombra vagabunda*, de Nelson Saúte (2007), as moradias em ruínas no centro de Maputo se assemelham a seres que vagam a esmo pelas ruas, vítimas da perversa desigualdade de condições.

– Estou a apodrecer vivo.

Olhei para trás e dei de chofre com o homem que pronunciara aquela frase. Mais do que uma pessoa, parecia o fiapo de uma extinguível sombra. Uma silhueta de si próprio, réstia de alguém que fora um ser humano. Olhei-o nos olhos. Olhei-o fixamente. Tinha um olhar que encenava a própria tragédia. Um olhar que denunciava o estado do seu corpo já desfeito pelo tempo, não obstante a idade. Estava curvado e parecia levitar. Caminhava empurrado pela aragem. Com ele, havia a manhã de sol e algum frio naquele sábado findava. Tinha alguma luz naqueles olhos que acenavam à vida, que lhe fugia. Certamente.

Estávamos os dois em plena avenida Samora Machel, na baixa Maputo. A cidade imitava o bulício de outros dias. Interrompi meus pensamentos sobre o esqueleto do prédio Pott, que também apodrecia – como as palavras pungentes do homem que parara diante de mim – resistindo as suas paredes mijadas e defecadas, sujas e ultrajadas, depois de longos anos de abandono. Também o prédio, cuja construção começara em 1905, cem anos antes justamente, se queixava das mazelas do corpo. Deixei-me do corpo de pedra e dedique-me àquele homem que entrara em minha solidão.

(...) Fixei a sua imagem sofredora. Magro, pelo pescoço se adivinhavam as marcas das veias. No olhar, a sombra dele próprio. Fiquei aturdido perante aquela imagem de um homem que sobrara naquele esqueleto, da vida que resistia naquela expressão. (SAÚTE, 2007, p. 47-48)

O personagem que está a apodrecer vivo é como um fantasma do que restou de si, um ser dividido, em desarmonia com sua integridade física. Seu corpo é como o mapa da violenta lógica de mercado que reifica o homem. Pensando com Derrida (1995), seu corpo é um arquivo que reflete a sua experiência individual na história. O narrador o compara ao velho prédio Pott, um personagem de 100 anos, que exhibe seu estado de deterioração. O monumento imponente do passado revela o abandono do presente.

O olhar que acende uma possibilidade de vida passa a habitar o narrador, fixa-se nele como a inscrição de um sofrimento ambulante, capaz de adentrar sua solidão. Esse sujeito

desvestido de sua dignidade traça, com o vestígio de quem arrasta o corpo, a miséria dessa cidade suja, maltratada.

Nada seria mais enganoso, até mesmo ilusório e ingênuo, do que acreditar que o arquivo seria constituído por uma massa documental fixa e congelada, tendo no registro do passado a sua única referência temporal, sem que os registros do presente e do futuro estejam efetivamente operantes no processo de arquivamento. (...) Esse engano e essa ilusão querem fazer crer que o arquivo seja constituído por documentos patentes, isto é, tudo aquilo que de fato ocorreu de importante no passado estaria efetivamente arquivado sem rasuras e sem lacunas, ou seja, sem que estivesse em pauta qualquer esquecimento. (DERRIDA, 1995, p. 49-54).

Não existe memória sem esquecimento, esse personagem-registro de um presente que nasce para ser esquecido revela justamente o que a lógica arquivista conservadora, que se apoia em uma ideia fixa de monumento, quer apagar. O que, estranhamente, resiste nesse morto-vivo e impregna o narrador de uma humanidade lancinante tende a permanecer. Esse andarilho é alegoria de um país que também está em ruínas, cartografa as histórias que se esfarrapam pelas ruas, grande parte sem alarido. Não encontrasse seu olhar ao do narrador, continuaria invisível.

O curioso é que esse “encontro” remete o narrador a uma cena similar, (des)percebida anteriormente, o que enfatiza a noção derridiana de arquivo como um procedimento dinâmico que se relaciona com (e entre) temporalidades diversas. Para Derrida, arquivo ultrapassa a ideia de ser uma mera catalogação, inscrição, ou mesmo lembrança arqueológica. O mal de arquivo seria necessariamente o outro lado do arquivo, frente e verso de uma mesma superfície de inscrições, onde se realizariam as trocas e as circulações discursivas. Nesse sentido, a consignação funcionaria como uma reunião de signos (muitas vezes instáveis e fragmentados), em sua relação com a exterioridade.

Lembrei-me então da mulher grávida e imensamente magra que se cruzara comigo horas antes. Era também o mapa de uma mulher sofrida, cuja barriga era maior que seu corpo. Caminhava sem olhar para a frente. Caminhava como muitos dos que se perdem na esquina adiante. Caminhava como quase todos caminhamos. Deixava pelo caminho um pouco de nós próprios, perdendo em cada rasto a nossa desconhecida biografia. (SAÚTE, 2007, p. 51)

O corpo anônimo dessa mulher evidencia o paradoxo que o sustenta, ela está *imensamente magra*, mal consegue carregar sua gravidez. O seu caminhar, repetido na narrativa de modo a performar seus passos, deixa um vestígio de sua subjetividade

desconhecida, que se irmana à nossa também desconhecida biografia. A narrativa encena o desenho dessa vida, grafada no movimento desse caminhar que é, ao mesmo tempo, vestígio de uma subjetividade quase imperceptível e traço comum a muitos de nós. O narrador sautiano se reconhece no anonimato dessa mulher que mal tinha visto, mas que enxerga depois de ler o olhar daquele deambulante e sentir no próprio corpo a inscrição de um sofrimento mais rotineiro na metrópole moçambicana do que ele gostaria de admitir.

Muitas vezes, o escritor parte de fatos históricos, de acontecimentos “reais”, para neles inserir vozes que a história reprimiu, para reler os acontecimentos reinventando seu contexto, envolvendo-os com uma aura de fantasia, hipertrofiando o real ao atravessá-lo pelas visões míticas que marcam seu projeto literário. (CURY; FONSECA, 2008, p. 84).

Atravessar o real de modo a reinventá-lo como se pudesse recriar a própria nação é o que fazem os narradores de Mia Couto (2003) e Nelson Saúte (2007). Por meio desses trechos analisados, verificamos que os dois tentam apreender a nação por dois eixos – o de preservação e o de transitoriedade. As narrativas reinventam o país metaforizado, tanto no corpo de seus personagens em movimento, quanto na casa aberta que abriga pluralidades étnicas e socioculturais; retecem o contexto contraditório – “entre o monstruoso e o sublime”¹⁶ – e ressemantizam a tradição.

¹⁶ VELOSO, Caetano. *Alguma coisa está fora da ordem*. CD Circuladô, de 1991.



“A água arrepiada pelo vento
A água e seu cochicho
A água e seu rugido
A água e seu silêncio

A água me contou muitos segredos
Guardou os meus segredos
Refez os meus desenhos
Trouxe e levou meus medos

Grande mãe me viu num quarto cheio d'água
Num enorme quarto lindo e cheio d'água
E eu nunca me afogava
O mar total e eu dentro do eterno ventre
E a voz de meu pai, voz de muitas águas
Depois o rio passa
Eu e água, eu e água, eu...

Cachoeirinha, lago, onda, gota
Chuva miúda, fonte, neve, mar
A vida que me é dada, eu e água

A água arrepiada pelo vento
A água e seu cochicho
A água e seu rugido
A água e seu silêncio

A água me contou muitos segredos
Guardou os meus segredos
Refez os meus desenhos
Trouxe e levou meus medos

A água lava as mazelas do mundo
E lava a minha alma, lava minha alma.”

Caetano Veloso

3 ASA DA PALAVRA

Ouvir o outro, os outros, é ampliar a dimensão espiritual de sua própria língua,
ou seja, colocá-la em relação.
(Édouard Glissant)

Neste capítulo, vamos nos dedicar ao exame da *transcrição* dos saberes ancestrais – representados pelas textualidades orais, que se configuram como elementos constitutivos do tecido narrativo por meio de epígrafes, provérbios, máximas, contos, crônicas, lendas e fábulas.

É crucial destacarmos que essas textualidades orais devem ser compreendidas como um sistema de pensamento que representa um modo de ser e de se relacionar com a sociedade e a natureza. Hampâté Bâ (1977) demonstra com exatidão o que significa a oralidade em África:

Se formulássemos a seguinte pergunta a um verdadeiro tradicionalista (o termo tradicionalista significa, aqui, detentor do conhecimento transmitido pela tradição oral) africano: "O que é tradição oral?", por certo ele se sentiria muito embaraçado. Talvez respondesse simplesmente, após longo silêncio: "é o conhecimento total". (...)

Contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os *griots* estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados. A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação. (HAMPÂTÉ BÂ, 1977, p. 2)

Tanto o narrador de Mia Couto, no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, quanto os narradores dos contos de Nelson Saúte, em *Rio dos Bons Sinais*, incorporam esse conhecimento tradicional e sua pluralidade epistemológica. Os saberes são diversos e revelam-se de acordo com as aptidões de cada homem, como bem salientou Hampâté Bâ (1977). Na tradição oral, "os conceitos encarnam-se na totalidade do ser." (HAMPÂTÉ BÂ, 1977, p. 14). Os narradores de Couto e Saúte, portanto, não falam sobre a oralidade, eles a encarnam, vivenciam-na como um modo de expressão humana e uma forma

de interlocução. As narrativas rearticulam e reorganizam esses saberes, posto que são flexíveis e mutáveis, e imprimem na língua do colonizador a performance dos contadores de histórias, de modo a lacerar algumas estruturas já balizadas do português canônico, como verificamos na opção pela pluralidade lexical e semântica que envolve diversas línguas banto – chidindinhe, macua, cisena, emakhuwa, xichangana e elonwe. Não há uma tentativa de traduzir para o português os termos e expressões, mas, sim, de usar a sonoridade, significação e ritmo de cada vocábulo na composição da trama. Os tensionamentos vocabular e semântico são pontuais, colocam a suposta unidade de uma língua oficial em xeque, criam uma lusofonia própria, ou mesmo uma língua própria, desejo confesso do autor Mia Couto em diversas entrevistas e depoimentos. É uma maneira de estar fora de um idioma, a ponto de a língua ser do narrador. “De um lado um idioma que nos crie raiz e lugar. Do outro, um idioma que nos faça ser asa e viagem. Ao lado de uma língua que nos faça ser humanidade deve existir uma outra que nos eleve à condição de divindade.” (COUTO, 2011, p. 24)

Além do mais, esses termos revelam não apenas um falar típico dos homens da terra¹⁷, mas também sua relação profunda com a palavra. Sábios, eles concedem à palavra o poder mágico da criação, compreendem nela uma vocação que não seja meramente informativa, mas divina.

A palavra é, entre os bantos, o que faz com que o homem seja o coroamento da natureza. Ela dá a ele não somente o poder sobre qualquer coisa, mas ainda o domínio dos fenômenos cósmicos. A palavra é, pois, a sublimação da palavra. (SAENGER, 2006, p. 55)

O vocábulo, portanto, é imantado, segundo Alexandre von Saenger (2006), de uma força cósmica, o que revela uma filosofia de vida da qual se apropriam os narradores. Todo um fundamento acompanha a escolha vocabular.

O narrador sautiano, por exemplo, prima pelo vocábulo que traga o sentido e a sonoridade exatos, usa *madodas* e *machambas*, e não *homens* e *plantações*, porque quer referir-se exatamente aos habitantes de uma aldeia da zona rural do país, com seus hábitos específicos, bem como sua maneira singular de nomear os seres. Os similares lusófonos não trariam a dimensão certa à cena narrada.

¹⁷ Em Moçambique, com exceção dos falantes do xichangana, há um flagrante desequilíbrio dos dados de falantes e leitores das línguas nacionais diante do português oficial, no que diz respeito à relação urbano/rural. Na zona rural, não chega a 5% o número de pessoas que dominem a língua portuguesa, principalmente no que tange ao letramento, segundo o Censo de 2007.
Disponível em: <http://www.ine.gov.mz/Dashboards.aspx>. Acesso em: 7 abr. 2013.

Além dessa atenção com o sotaque da terra e com a profundidade do vocábulo banto, o narrador coutiano se vale também da invenção de adjetivos, substantivos e verbos; (re)cria palavras e expressões, por meio da junção de dois ou mais termos, de um termo e um prefixo ou sufixo. Os amálgamas aparecem em vários momentos e com intenções distintas. Em alguns, o sentido precisa ser tão específico que só um neologismo o abrigaria, como *mortalecido* (COUTO, 2003, p. 169), para descrever o estado do avô entre morto e adormecido, ou como *traumartirizado* (COUTO, 2003, p. 215), usado pelo personagem Últímio para dramatizar sua situação na família. Sobre esse personagem, o narrador precisa criar um verbo que revele sua personalidade em sua ação contínua: “Meu tio Últímio, todos sabem, é gente grande da capital, despende negócios e vai *politicando* consoante as conveniências.” (COUTO, 2003, p. 28) Em outros momentos, precisa descrever uma sensação ou estado, como a quase cegueira de Miserinha: “Doença que lhe pegou com a idade. Começou por deixar de ver o azul. Espreitava o céu, olhava o rio. Tudo pálido. Depois foi o verde, o mato, os capins – tudo *outonecido, desverdeado*”. (COUTO, 2003, p. 20)

Em vários desses casos, os amálgamas revelam não apenas uma objetividade narrativa, como também uma condensação de sentidos, como o anagramático nome Mariavilhosa, que já fora analisado no primeiro capítulo, e o nome Abstinência, que retrata por si só o estado do personagem. Notamos ainda uma recriação por meio de uma família comum, de maneira a apresentar um lexema de partida, como em “Há ano que não visito a Ilha. Vejo que se interrogam: eu, quem sou? *Desconhecem-me*. Mais do que isso: *irreconhecem-me*.” (COUTO, 2003, p. 47)

O narrador não opta por apagar os conflitos evidentes na própria diversidade das línguas vernaculares moçambicanas (algumas de etnias rivais), como evidencia a junção dos idiomas do norte e do sul de Moçambique, por meio da invenção do substantivo composto *nyumba-kaya* para nomear casa. Essa atitude nos mostra que o narrador não mistura simplesmente a oralidade à escrita, mas tece uma trama que comporte, tanto no entrelace quanto no cruzamento, sistemas de pensamentos diversos, ora assonantes ora dissonantes. É uma escolha que resvala, inclusive, na opção política de unir a diversidade linguística e étnica do país. Não há, portanto, uma manutenção do equivocado dualismo *oralidade versus escrita*. Tramadas, as textualidades oral e escrita revelam a complexidade de cada personagem e situação narrativa e determinam o ritmo dos textos. Gesto, voz e corpo participam da intenção comunicativa, que consiste também em um espaço de trânsito, transe e migrações.

Mia Couto propõe um modo de pensar a literatura pela mobilização de vozes encarnadas nas culturas marcadas pela oralidade e pela diversidade linguística em seus respectivos territórios. A fala e a escrita possibilitam caminhos significativos para a compreensão da ficção e da história. (QUELHAS, 2012, p. 105)

Esses caminhos significativos, sobre os quais comenta Iza Quelhas, desenharam os rumos ficcionais das narrativas em estudo, como vamos detalhar a seguir. Tomamos como base algumas das proposições feitas por Terezinha Taborda Moreira, em *O vão da voz* (2005). A autora analisa de que maneira as adivinhas, os provérbios, os enigmas e as máximas configuram-se nas narrativas moçambicanas como recriação da performance oral dos contadores de história.

3.1 Epígrafes e Máximas

Uma das evidências do relacionamento, geralmente em tensão, das textualidades orais e escritas na narrativa coutiana se manifesta na escolha das epígrafes, em sua maior parte fragmentos de fala das personagens, quando não lendas e provérbios africanos. Sabemos que as epígrafes consistem em um recurso intertextual, a citação – geralmente de trechos consagrados da literatura canônica – com a finalidade de antecipar ou resumir uma obra ou um capítulo. De origem grega, *epigraphé*, o termo ainda significa inscrição, título e/ou “frase que serve de tema a um assunto; mote” (FERREIRA, 1999, p. 779). No romance, vozes anônimas antecipam acontecimentos e preconizam soluções. Citados, esses atores sociais – muitos só conheceremos capítulos depois – repercutem e ressignificam a tradição. As epígrafes abrem possibilidades de sentido, portanto compõem esse híbrido tecido textual, no qual a voz narrativa, aparentemente soberana, é habitada por outras vozes.

O dizer de Fulano Malta, por exemplo, abre o capítulo 6: “Assim esteve Deus para mim: primeiro ausente; depois, desaparecido.” (COUTO, 2003, p. 83). Além da alcunha *fulano* denunciar como se sentia o personagem – aquele que não tem nome, mais um entre tantos – sua fala demonstra a sua condição e sensação de abandono. Esse sujeito, entretanto, aparentemente desvestido de sua subjetividade, inscreve-se no corpo narrativo como um sábio, justamente porque é capaz de demonstrar a condição da ilha Luar-do-Chão, desfazendo os discursos pseudo-revolucionários que circundam a luta pela independência do país. Malta

foi aquele que lutou para que a riqueza fosse distribuída, mas que se percebeu em uma cilada política no dia da consagração dos “heróis” nacionais; foi aquele que se incomodou com a acomodação da instituição católica, “que parecia ajoelhar-se mais perante os poderosos que perante Deus.” (COUTO, 2003, p. 88). A sua sabedoria, adquirida pela experiência, funciona, na narrativa, como um ensinamento e como uma antecipação de certos episódios. Esse “fulano qualquer”, em sua fala aparentemente ingênua, é capaz de nos alertar contra as falácias da história oficial, daí a importância de seus dizeres, que podemos denominar, para pensarmos com Michel Pollak (1989), de *recuperação das memórias subterrâneas*.

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância das memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “Memória oficial”, no caso a memória nacional. (POLLAK, 1989, p. 4)

Curiosamente, as epígrafes que sucedem a fala de Malta são as máximas de padre Nunes: “Quando a terra se converte num altar, a vida se transforma numa reza.” (COUTO, 2003, p. 93); “Aqueles que mais razão têm para chorar são os que não choram nunca.” (COUTO, 2003, p. 109). O narrador já havia comentado que o padre respeitava Fulano e percebia que a miséria da ilha não retratava só a violência das grandes capitais, mas o colapso de todo um modo de viver. Nesse sentido, o padre até invejava Malta, que inventara uma crença dentro de si, um lugar para onde fugir. Apesar de seu olhar fraterno e de sua fala doce, “em que se arredondam os esses em xis” (COUTO, 2003, p. 86), sua igreja contrasta com a decadência do bairro, a paróquia é a única pintada e conservada, o que confirma a crítica de Fulano Malta. O entorno em ruínas entristece o narrador Marianinho, como verificamos no trecho a seguir:

De novo me chegam os sinais de decadência, como se cada ruína fosse uma ferida dentro de mim. Custa a ver o tempo falecer assim. Levassem o passado para longe, como um cadáver. E deixassem-no lá, longe das vistas, esfarelado em poeira. Mas não. A nossa ilha está imitando o avô Mariano, morrendo junto a nós, decompondo-se perante nosso desarmado assombro. Ao alcance de uma lágrima ou de um voo de mosca. (COUTO, 2003, p. 91-92).

Essa ilha a morrer, a decompor-se à vista de todos, é alvo de disputa territorial de traficantes vindos de outros lugares e de alguns nativos cooptados pelo impulso de serem Outros, de assumirem um jeito de viver condizente com o que vem de fora. Os espaços abandonados parecem condenados à perversidade dos processos de globalização, nos quais o

modelo de consumo que chega via tecnologia apaga a ideia de troca ou encontro. Ao contrário, impõe uma lógica de vida que tenta negar a complexa concepção de mundo vivenciada pelos personagens.

A escolha por epígrafes de anônimos ou de personagens ficticiais – que incorporam os dizeres da tradição moçambicana – é um recurso ousado, na medida em que os processos inter e intratextual recorrem à fala local, não a um trecho consagrado da literatura, ou, melhor explicando, à reinvenção ficcional das falas locais. Esses personagens acabam por representar toda uma sabedoria do homem comum; podemos afirmar que as epígrafes funcionam, inclusive, como uma condensação da fala coletiva.

O coveiro Curozero Muando, por exemplo, é dono da epígrafe que abre o capítulo 15:

Mais e mais me assemelho ao caranguejo:
olhos fora do corpo,
vou sonhando de lado
hesitante entre duas almas:
a da água e a da terra. (COUTO, 2003, p. 185)

Nela, percebemos como a personagem precisa se esquivar dos problemas que envolvem a ilha e sonhar de lado. Com “os olhos fora do corpo”, deve enxergar as mazelas trazidas de fora que fazem da ilha um lugar para o tráfico e prostituição, o que envolve, inclusive, sua irmã Nyembeti. Essa hesitação entre as duas almas é emblemática, resume uma das dicotomias locais. Precavido, Curozero exprime-se por meio de uma sabedoria da terra, é responsável por enterrar os avós e as seguintes gerações, é o homem que cuida do solo, compreende suas fissuras e vontades. No capítulo em questão, Marianinho sonha com o coveiro a escavar terras fora do cemitério, mas todas estão secas como as de Luar-do-Chão. Todos os continentes tinham um solo intransponível para os enterros, agricultura e construções, um problema de ordem internacional sem solução aparente e científica. A narrativa do sonho coloca o coveiro no lugar determinante para a resolução de um problema de cunho mundial, Curozero é o responsável por enterrar os mortos, ou seja, ele é o *inguetlha*¹⁸, um feiticeiro da terra.

Muando também filosofa sobre a travessia na epígrafe do capítulo 9- *O beijo do morto adormecido*: “O bom do caminho é haver volta./Para ida sem vinda, basta o tempo.” (COUTO, 2003, p. 123) O coveiro antecipa a importância do retorno de Marianinho e seu ciclo de visitas, pormenorizados depois nas cartas do Avô.

¹⁸ Feiticeiro, em Chidindinhe, um dos 25 idiomas de Moçambique. (Tradução do editor).

As reinvenções das máximas anelam passado e presente e transparecem uma maneira particular de convívio com a coletividade. Alguns mistérios são desvendados no curso narrativo, cuja antecipação já fora feita pelas personagens, como é o caso da morte de Juca Sabão, dono da epígrafe do primeiro capítulo: “Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeira. Mas só há duas nações – a dos vivos e a dos mortos.” (COUTO, 2003, p. 14). Cabe perguntarmos qual é o sujeito da primeira frase de Juca, a quem ele se refere? Evidentemente, há um distanciamento entre a sua voz e a ação de demarcar territórios, vinda de fora. O motivo de sua enigmática morte só é revelado por avô Mariano no capítulo 13, intitulado *Uns pós muito brancos*.

Quer saber dos pós brancos, esses que trouxeram sangue e luto para o nosso lugar? Você, meu neto, está lançando a isca mais longe que o anzol. Fique sabendo, meu xará: você não veio aqui chamado por funeral de pessoa viva. Quem o convocou foi a morte de todo este lugar. Luar-do-Chão começou a morrer foi quando assassinaram meu amigo Juca Sabão. (...)

Deflagraram no meu amigo um par de balas, por motivo de uns sacos que trouxeram lá da cidade e deixaram na arrecadação lá de casa. O Juca não sabia de nada. Só que havia uns sacos de desconhecido conteúdo, por baixo de uma velha lona. Quem trouxe aquilo foi o sobrinho de Juca, o tal Josseldo. Vinha com companhias bastante indesejadas, uns tantos malfeitores de cabeças raspadas, uma tropa de quebrar respiros. E outros, que mais se desenfeitavam: lenços amarrados na cabeça. (...)

Pois a Juca Sabão aquilo não cheirou bem. Coisa boa não seria. Por isso, veio ter comigo e me disse de sua aflição.(...)

Juca Sabão e eu espalhamos os pós sobre as terras aráveis. Vazámos sacos e sacos pelas paisagens, misturámos tudo com as areias para dar sustento ao chão. (COUTO, 2003, p. 171-172).

Avô Mariano conta ainda que os mandriões disseram que os sacos trariam riqueza para a ilha. Se trariam riqueza, havia de ser estrume; por isso, os personagens espalharam a cocaína pela terra, na esperança de verdejá-la. Os malfeitores, entretanto, unidos ao sobrinho de Juca, não confiaram no relato e espancaram-no, a fim de arrancar uma confissão que não ouviriam. Juca, indefeso, agarrou um punhado de terra nas mãos, como se se irmanasse ao chão. Miraram sua cabeça. Atiraram. “A terra que ele trazia nas mãos nunca chegou a cair. Tombou foi ele, pesado e despenhado. Mas a terra sustida na concha de suas mãos, esta ficou para sempre aninhada no gesto de Juca.” (COUTO, 2003, p. 173). Mariano prossegue:

No dia da cerimónia do pobre Juca me assaltou a certeza: você tinha que salvar Luar-do-chão. Sim, faltava-nos um que viesse de fora, mas fosse de dentro. (...)

Meu amigo levou em sua mão a devida porção da terra. Me compreende? Juca não esperou que os outros lhe atirassem os torrões. Ele mesmo lançou o primeiro punhado de areia sobre seu corpo. (COUTO, 2003, p. 173).

Conhecemos o triste desfecho de Juca junto ao narrador. Movemo-nos junto à trama, somos, portanto, enredados por todas essas vozes que atravessam Marianinho e suas histórias, devido aos efeitos dessa técnica narrativa de montagem e encaixe¹⁹, desvendamos, junto ao narrador-personagem, alguns mistérios. Afinal como leitores/ouvintes, precisamos encaixar as peças desse quebra-cabeça para produzirmos sentido. O texto, portanto, “ultrapassa a compreensão do espaço da folha de papel e se projeta em pura movência, (...) cede aos apelos da voz.” (MOREIRA, 2005, p. 23). De certa maneira, Marianinho é também um leitor/ouvinte das histórias que está a investigar.

Os capítulos que atravessamos repetem as dicções de vozes silenciadas pela brutalidade do sistema vigente, mas audíveis no curso narrativo, como a fala-epígrafe de João Celestioso, ao regressar do outro lado da montanha:

Eis o que eu aprendi
Nesses vales
onde se afundam os poentes:
afinal, tudo são luzes
e a gente se acende é nos outros.
A vida é um fogo,
nós somos suas breves incandescências. (COUTO, 2003, p. 241)

O aprendizado do personagem acontece na sua relação com a natureza. Revela-nos a importância das trocas efetivas para que um se acenda no outro, em comunhão. Nos vales que percorreu, os poentes se afundam – uma imagem similar à lírica antítese que dá nome à sua terra Luar-do-chão. A relação céu e terra, que, em movimento circular, une o sol ao vale, o sol ao rio, a lua ao chão, é desenhada na fala de João, um genuíno filho da terra, mas celestioso (junção do adjetivo *celeste* com o sufixo *oso* – que geralmente indica a ideia de posse plena e de abundância.). Ou seja, aquele relativo ao céu; “que avista ou está no céu; concernente à divindade” (FERREIRA, 1999, p. 439). Sua sabedoria une alturas e distâncias – mesmo ciente da distinção de cada uma –, lança-nos a uma requintada relação espaço-temporal mediada pelo signo do fogo, um dos elementos primordiais da vida, capaz de desenvolver simultaneamente luz e calor, produto da combustão. Flama que metaforiza a vida, a luz e a paixão. Chama que nos nutre. Somos, segundo o personagem, breves e incandescentes, isto é,

¹⁹ *Encaixe* consiste em uma técnica segundo a qual a história secundária se introduz na ação principal.

somos, na nossa pequenina travessia pela Terra, tanto o carvão que alimenta o fogo, quanto sua brasa.

Tia Admirança também reflete sobre nossa relação com o fogo, sua fala é epígrafe do capítulo 18- *O Lume da Água*: “Olhamos a estrela como olhamos o fogo./ Sabendo que são uma mesma substância,/ apenas diferindo na distância em que a si mesmo consomem.” (COUTO, 2003, p. 209). A personagem compreende a estrela como o poder ígneo e radiante do fogo – elemento de uma simbologia ambivalente, pois ilumina e aquece, mas destrói e consome. A simbologia de consumir, no entanto, pode ser relacionada à mudança e à renovação. O mesmo fogo que destrói revigora os ciclos existenciais. Intuitiva, Admirança é a personagem cuja sabedoria é mística e reveladora, ela ilumina e acende o narrador, abraça seu desejo e o remete à sensação de estar em casa.²⁰

Comprendemos, assim, que a um elemento vital

como o fogo se possa associar um tipo de devaneio que comanda as crenças, as paixões, o ideal, a filosofia de toda uma vida. Há um sentido em falar da estética do fogo, da psicologia do fogo e mesmo da moral do fogo. Uma poética e uma filosofia do fogo condensam todos esses ensinamentos. Ambas constituem esse prodigioso ensinamento ambivalente que respalda as convicções do coração pelas instruções da realidade e que, vice-versa, faz compreender a vida do universo pela vida do nosso coração. (BACHELARD, 2002, p. 5)

Podemos afirmar que a prosa miacoutiana nos incita, portanto, a uma atenta escuta desses personagens, cujos timbres e alturas são determinantes. Afinal, é “pela escuta que nos chega o mundo.”²¹

O narrador comanda a dicção do relato, mas não consegue escapar das armadilhas propostas pelas histórias que conta, pois elas se mesclam, se embaralham, passam de um evento a outro, misturam os fatos e suas significações. (FONSECA, 2010, p. 80).

É salutar percebermos que o espaço textual, modulado por essa coletividade, é também concebido como ruína e incompletude. Produzimos sentido por meio de fragmentos, somos constantemente deslocados de uma voz a outra, de uma concepção a outra, de Fulano Malta a Padre Nunes, de Curozero Muambo a João Celestioso. É como se as alegorias de uma terra

²⁰ Mariano descobrirá depois que tia Admirança é, na verdade, sua mãe.

²¹ Eliane Brum, em entrevista concedida a Claudiney Ferreira e a Sérgio Vilas Boas, para o programa *Jogo de Ideias*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=26shR0oQ2Is&feature=relmfu>. Acesso em: 23 de jul. 2012.

dilacerada, como analisamos no primeiro capítulo, desnudassem a impossibilidade de uma representação total da nação e de seus atores sociais.

3.2 Provérbios, Enigmas e Lendas

Na obra de Mia Couto, é recorrente a citação de provérbios – um dos elementos que caracterizam o narrador performático. Os ditos populares são recriados; em alguns momentos de maneira jocosa, em outros com extremo lirismo. Muitos também aparecem como pastiche – atualização do discurso citado. Alguns provérbios são rasurados, invertidos e deslocados, o que amplia seu campo de significações. Esse exercício de intertextualidade, no qual oralidade e escrita, tradição e contemporaneidade se misturam, retira-nos da facilidade de uma interpretação convencional – mais próxima da leitura parafrásica – desaloja-nos da passividade costumeira e repetidora, coloca-nos em movimento. Se há repetição de um dizer reconhecível, ela é sincopada pela ruptura da lógica esperada. Vejamos alguns exemplos:

Naquele momento, meu velho, se sentou, grave. E falou. Aqueles que, naquela tarde, desfilavam bem na frente, esses nunca se tinham sacrificado na luta. E nunca mais Fulano falou de políticas. O que dele a vida foi fazendo, gato sem sapato? (COUTO, 2003, p. 74).

Marianinho modifica o dito popular *fez dele gato e sapato* para a pergunta retórica *O que dele a vida foi fazendo, gato sem sapato?* A indagação reforça o sentido de que a vida fez pouco de seu pai, tirou-lhe até os sapatos, o que pode, em um primeiro momento, soar anedótico pelo jogo de palavras, mas, por certo, deflagra o desgosto de Fulano com os rumos políticos de seu país, que já foram a motivação de sua vida. A estratégia de perguntar no lugar de afirmar – sem recorrer simplesmente à parafrase – é persuasiva, pois reforça ainda mais a incompreensão do filho. É como se ele inquirisse a vida, como se pudéssemos ler implicitamente “*Como assim fazer tão pouco da vida de meu pai, um antigo idealista? O que, vida, você foi fazer a meu pai?*” O narrador confirma o significado original, porém relocando-o a outro registro de representação.

Vale destacarmos ainda a maneira como a seriedade do assunto é trabalhada pelo narrador – o gesto do velho a evidencia: “Naquele momento, meu velho sentou, grave”. E, por meio do discurso indireto, a voz do pai perpassa a voz do filho: “Aqueles que, naquela tarde,

desfilavam bem na frente, esses nunca se tinham sacrificado na luta.” Conhecemos aí, em um trecho curto, um dos seus motivos de desencanto para com a política: a apropriação indevida da glória pela independência, típica dos políticos que assumiriam depois o poder e manteriam a mesma prática corrupta e cínica dos colonizadores.

Em outro momento de diálogo entre pai e filho, Fulano desfia mais uma vez sua raiva por Últímio:

Pelo caminho, vou-lhe relatando o encontro com Últímio. Meu pai reage com fúria. Vocifera.

– *Últímio é um satanhoco!*

– *Não fale assim, pai. Últímio é um nosso tio, temos que juntar a família, num momento destes...*

– *Isso é conversa coçada. Aqui chamamos de cuspo de vespa.*

Eu queria amolecer a pedra, mas não haveria água que chegasse. Eu que não me desperdiçasse. Últímio não merecia. Porque esse meu tio, sua mulher e seus filhos se guiavam era por pressas e cobiças. Queriam muito e depressa. E se sucediam aos colonos: olhavam uma terra e já estavam pensando: quem dera fosse minha. Do que se sabe, porém: a terra não tem posse. Não há dono vivente. Os únicos fiéis proprietários são os mortos, esses que moram lá. Como o Avô que estava prestes a tomar posse do chão. (COUTO, 2003, p. 168)

Novamente essa troca de palavras, *fiada* por *coçada*, ao mesmo tempo em que soa zombeteira revela a raiva de Malta, que inclui ainda a expressão *cuspo de vespa* ao dito *conversa jogada fora*, o que amplia e modifica o sentido original. Essa reinvenção mescla tempos distintos e garante uma coesão singular à cena narrativa. Paul Zumthor (1993) considera o provérbio um microdiscurso narrativo que encerra sua moral em si mesma. Mas ao rearticulá-lo no contexto enunciativo, o narrador transporta-o para outra esfera de sentido, ou mesmo joga com os sentidos.

Marianinho reflete sobre o breve diálogo com outra transcrição proverbial: “Eu queria amolecer a pedra, mas não haveria água que chegasse.” Um jogo evidente com “Água mole em pedra dura tanto bate até que fura.” Além de brincar com o dito popular, metaforiza a relação entre pai e filho. O pai é tal qual a pedra, não apenas teimoso, mas endurecido diante das agruras vividas. O filho é como a água, pois busca amolecer e enternecer o coração desse pai, bem como acalmar sua fúria. Decide, no entanto, assumindo-se um ser de água, não “se desperdiçar”, visto que Últímio não merece a insistência do movimento da água a perfurar a pedra. A reflexão narrativa contrasta, de certo modo, com o que disse ao pai – via discurso direto – sobre juntar a família.

Esse tio, cujo nome²² já indica a pressa e o pragmatismo, corrompe a própria concepção familiar moçambicana, pois desfaz de seus parentes, deixa-os em desamparo, além de desrespeitar os rituais fúnebres. Mesmo sendo aquele que retorna de Portugal, Marianinho conhece e respeita os valores tradicionais de sua terra. Ao contrário de seu tio, sabe respeitá-la como espaço de um povo, chão dos parentes mortos (sempre em presença), uma nação ancestral.

Já sobre os desencantos de Abstinência, Marianinho foi tomando ciência na conversa com o indiano Amílcar Mascarenha. Além do uso do discurso direto para demarcar a fala do médico – sua voz parece integrar a voz narrativa – conseguimos visualizar o diálogo entre os dois personagens e como a fala de um vai se imiscuindo à do outro:

Lembrança desatava lembrança. O médico se comprazia em repuxar velhos episódios passados com meu tio. Se eu sabia, por exemplo, o motivo de sua recusa em sair de sua casa? Pensava eu que ele não amava viver? Era o contrário: meu tio se emparedara, recusado a sair, não é porque perdera afeição pela sua terra. Amava-a tanto que não tinha força para assistir à sua morte. Passava pela vila e que via? Lixos e lixos e lixos. E gente dentro dos lixos, gente vivendo de lixo, valendo menos que sujidades.

– *Nunca estivemos tão próximos dos bichos.*

Não era tanto a pobreza que o derrubava. Mais grave era a riqueza germinada sabe-se lá em que obscuros ninhos. E a indiferença dos poderosos para com a miséria dos irmãos. Esse era o ódio que fermentava contra Último.

(...) Infelizmente os ilhéus eram tão pequenos que apenas queriam ser como os grandes. A maior parte invejava os brilhos. Mas ele, Amílcar Mascarenha, ele só via em Último a minhoca rasteira e rastejante. Iludido com seus voláteis poderes.

– *No charco onde a noite se espelha, o sapo acredita voar entre estrelas.*
(COUTO, 2003, p. 118)

As duas perguntas que sucedem a observação de Marianinho sobre o gosto de Mascarenha por rememorar e “desatar lembranças” refletem a confluência das duas vozes. Ouvimos Amílcar em Marianinho, a explicar a tristeza e desilusão de tio Abstinência. Na terceira pergunta, a voz de Amílcar parece assumir a narração: “Passava pela vila e que via? Lixos e lixos e lixos.” A repetição demarca ainda o traço típico da fala, a intenção de ressaltar a gravidade da situação. Marianinho reassume a voz narrativa e usa a terceira pessoa do

²² Podemos pensar a relação de Último com o termo *ultimato*, que consiste nas últimas exigências de um Estado a Outro em situações de conflito e/ou guerra, ou mesmo na declaração final e irrevogável para a satisfação de certas exigências, segundo o dicionário Aurélio, edição de 1999. No caso, a declaração do personagem satisfaria os poderes de fora contra a sua nação. Relacionamos o nome também ao termo *último*, no sentido de ser o mais recente, moderno, ou mesmo atual (FERREIRA, 1999, p. 2026), visto que o personagem sente-se como aquele que vive em sintonia com os processos de globalização.

singular para se referir às impressões do médico sobre Últímio, comparsa dos poderosos. Utiliza, nessa retomada de lugar, a repetição do termo *ele*, como uma forma de marcar sua fala de narrador, que não se prolonga, logo é cedida novamente ao médico via discurso direto. Este, por sua vez, encerra, categórico, o assunto: “No charco onde a noite se espelha, o sapo acredita voar entre estrelas.” Expressa-se proverbialmente para criticar a ilusão desmedida de Últímio, que endossa o poderio e a ideologia de fora. As características didática e moral do dito popular são mantidas. Além do mais, fica evidente o rastro de pensamento do colonizado, quando assume o estereótipo sobre si mesmo imposto pelo colonizador como uma verdade imutável, conforme salientam Maria Zilda Cury e Maria Nazareth Fonseca²³: “enquanto o colonizado não se torna crítico de sua situação de dominado, ele, invejando o lugar ocupado pelo colonizador, torna-se presa dessa dicotomia própria ao sistema colonial.” (CURY; FONSECA, 2008, p. 71). Últímio será sempre *sapo* diante da *estrela*, apesar de seu poder crescente, sentir-se-á sempre inferior diante do Outro. Ainda assim, desejo de ser o Outro, reproduz os abusos de poder contra os nativos de Luar-do-Chão e toda a sua família. Os ilhéus, por sua vez, aceitam o papel de dominado, a obedecer e a “invejar os brilhos”, segundo Marianinho – que assume, nesse momento, seu olhar estrangeiro sobre os moradores de Luar-do-Chão.

Sobre essa dicotomia entre dominadores e dominados, Homi Bhabha faz a seguinte reflexão: “É sempre em relação ao lugar do Outro que o desejo colonial é articulado: o espaço fantasmático da posse, que nenhum sujeito pode ocupar sozinho ou de modo fixo e, portanto, permite o sonho da inversão de papéis.” (BHABHA, 2007, p. 76)

Essa inversão de papéis, simbolizada por Últímio, não condiz, por exemplo, com Abstinência, que chega a ser “magro por timidez: para ser menos visto.” (COUTO, 2003, p. 119). Ele personifica, sob certa ótica, a ideia de invisibilidade social e de apagamento do sujeito, torna-se, em alguns momentos do romance, uma mera sombra de si mesmo, daquilo que ousou sonhar um dia. Zeloso funcionário, envelheceu junto às paredes da repartição, deixando a marca de seu corpo no pedaço de madeira do condomínio, irmão de idade, de onde não saiu nem para a nova pintura, preferiu cravar a marca de sua presença no corpo do prédio e misturar-se à paisagem da vila. Vale questionarmos até que ponto essa “presença” não significa justamente o avesso, um rastro de uma ausência que se fez presença ali, pontualmente, naquele posto da repartição. Sabemos que a invisibilidade é um sintoma social

²³ As autoras retomam a reflexão de Frantz Fanon em *Os condenados da Terra* (2005). Para o autor, *colono* significa aquele que repete a ideologia da ordem colonial e acaba exercendo o papel de mediador dos seguimentos sociais.

que busca anular o sujeito em sua completude e complexidade e cria um estigma sobre ele. Ao estigmatizarmos uma pessoa, a anulamos, ela torna-se invisível, posto que vemos apenas o reflexo da nossa própria intolerância, vemos apenas a máscara que projetamos nela. A invisibilidade é um modo de cegueira que corrompe a ideia de comunhão social.

Há uma fome mais funda que a fome, mais exigente e voraz que a fome física: a fome de sentido e de valor; de reconhecimento e acolhimento; fome de ser – sabendo-se que só se alcança ser alguém pela mediação do olhar alheio que nos reconhece e valoriza. Esse olhar, um gesto escasso e banal, não sendo mecânico – isto é, sendo efetivamente o olhar que vê – consiste na mais importante manifestação gratuita de solidariedade e generosidade que um ser humano pode prestar a outrem. Esse reconhecimento é, a um só tempo, afetivo e cognitivo, assim como os olhos que veem e restituem à presença o ser que somos não se reduzem ao equipamento fisiológico. O olhar (ou a modalidade de percepção fisicamente possível) que permite ao ser humano o reencontro com sua humanidade é o espelho pródigo que restaura a existência plena, reparando o dano causado pelo déficit de sentido, isto é, pela invisibilidade. Esse olhar vê o outro, restituindo-lhe – ao menos potencialmente – o privilégio da comunicação, do diálogo, da troca de sinais e emoções, da partilha de valores e sentido, da comunhão na linguagem. Esses olhos que veem tecem entre as pessoas a ligação que é a matriz do que chamamos sociedade. (SOARES, 2005, p. 215/216)

A ausência desse olhar efetivo, que permite a existência plena, para pensarmos com o antropólogo e cientista político Luiz Eduardo Soares, destitui o projeto de sociedade independente pelo qual lutou Fulano Malta, e com o qual sonhou Abstinêncio, que fora consumido pela tristeza – “às vezes lhe raspava a asa de um sonho e ele desluzarejava. Estar bêbado era sua única emoção.” (COUTO, 2003, p. 120) Por algum tempo, foi considerado louco, visto que passou a mudar de nome constantemente, a assumir os nomes dos mortos: “Morria José e ele se nomeava José. Falecia Raimundo e ele passava a ser Raimundo. Quando o médico o questionou sobre o porquê daquele saltitar de nome, ele respondeu: – É que, assim, acredito, que nunca morreu ninguém”. (COUTO, 2003, p. 119).

Sua atitude demonstra como ele encarnava os amigos, colocando o eu em comunhão com a coletividade. Os amigos mortos estavam presentes ali no corpo de Abstinêncio, que revivia esses homens; fazia José, Raimundo, entre outros, permanecerem em Luar-do-Chão. Era os amigos para ser ele mesmo. Esse homem que “desluzareja para abrir a asa do sonho” é justamente o que faz de seu nome local para que outras vozes o habitem. O trânsito desses nomes – metonímia dos homens que viveram na ilha e idealizaram também uma terra livre – revela a encruzilhada de sentidos que perpassam Abstinêncio. Ele coabita saberes diversos, faz do seu corpo um portal cósmico, um “lugar radial de centramento e descentramento (...)”,

de multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação.” (MARTINS, 2002, p. 65)

Se por um espectro abster-se parece simplesmente sumir, tornar-se invisível aos olhos do Outro (que assume sua cegueira social como única perspectiva possível), por outro, revela o cansaço do personagem com a caricatura do funcionário dedicado, sempre a serviço de algo ou alguém. Ele conviveu com a sombra desse estigma como se se abraçasse, como se se projetasse à luz de uma verdade, calou-se diante das contradições, bebeu as mazelas da ilha, mas guardou²⁴ o saber fundante de seu povo e a palavra sagrada dos antigos. “Entre os Negro-Africanos, o existir do além-mundo não é um simples conhecimento teórico: é uma convicção muito prática que repercute na vida dos vivos.” (RICOEUR, 1994, p. 132).

A partilha de valores e a comunhão da linguagem, em Luar-do-Chão, acontecem na periferia do poder; ocupam seu lugar de destaque, entretanto, no corpo performativo da narrativa coutiana. Na abertura do capítulo 14- *A Terra Fechada*, a epígrafe é o lírico provérbio africano “A lua anda devagar, mas atravessa o mundo.” (COUTO, 2003, p. 175), que nos ensina a paciência, a capacidade de esperarmos o giro da lua. Não à toa, antecipa a fracassada tentativa de enterrar Mariano na dura terra que não se abre para receber o corpo do Avô. A terra está fechada por alguns motivos que ultrapassam a cega lógica cartesiana com a qual lidam Últmio e os traficantes de fora, como vamos entender melhor na análise das cartas, mais adiante. O crucial agora é notarmos como o manuseio dos provérbios e ditos populares, segundo já dissertou Terezinha Taborda Moreira, “revela o teor persuasivo de seu discurso, expresso através do emprego constante de mecanismos retóricos calcados em argumentos extraídos do saber da tradição ancestral.” (MOREIRA, 2005, p. 113). Esperar pelo giro da lua, ou seja, pelo tempo certo, consiste em um saber que escapa aos supostos donos da terra, isto é, àqueles que acreditam tomar posse da terra apenas pelo dinheiro ou pela força das armas. Com essa epígrafe, o narrador endossa a voz oracular da tradição.

Em outros momentos, o narrador, nas suas *brincadeiras*²⁵, redesenha os sentidos, mesmo quando matizados pelos saberes ancestrais. O narrador coutiano não assume, no corpo da linguagem e do discurso, os saberes tradicionais acriticamente, como bem salientam Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury (2008). As estratégias de tratamento linguístico

²⁴ Usamos o verbo guardar também no sentido a ele atribuído pelo filósofo e poeta Antônio Cícero: Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por/admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.// Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por/ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela./isto é, estar por ela ou ser por ela.//Por isso melhor se guarda o voo de um pássaro/Do que um pássaro sem voos. Disponível em: http://www.releituras.com/antoniocicero_menu.asp. Acesso em: 13 fev. 2013.

²⁵ Definição do próprio Mia Couto para seus jogos de palavras.

são postas em tensão e ressignificação. Afinal, a cultura é também atravessada por negações e afirmações.

Conforme define Walter Benjamim, “os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro.” (BENJAMIM, 1994, p. 221). As ruínas dessas micronarrativas constituem-se tanto como reverência à sabedoria dos mais velhos quanto como atualização da tradição, como já exemplificamos. Tempos diferentes dialogam nas vozes inventadas dos anciãos ficcionais, que expressam um saber advindo da experiência, como vimos em Amílcar Mascarenhas e Fulano Malta. Esse movimento de migração de um contexto enunciativo para outro resulta não apenas na reunião, como na reutilização dessas ruínas narrativas que ganharão novas formas e sentidos. São fragmentos de falas populares recolocados no *puzzle-narrativo*, que se recusa à unidade e à pureza, visto que transfigura os saberes contidos nesses fragmentos. A própria moral dos ditos pode ser ressignificada – quando o movimento do narrador tende à paráfrase ou ao pastiche – ou mesmo desconstruída, por meio das paródias.

“A combinação dissonante da voz do narrador e da voz do outro transforma o discurso em ação realizada em *gestus*.” (MOREIRA, 2005, p. 155). Paul Zumthor designa por *gestus* o comportamento corporal em um todo – risos, lágrimas, feições, movimentos. Se a dicção do narrador é de fato configurada em um *gestus*, ele se volta para um Outro, ou seja, existe e se revela pelo diálogo²⁶. Ora o narrador expressa sua particularidade, ora permite que ela se dilua no coletivo. É crucial percebermos que

(...) no caso das literaturas africanas de língua portuguesa, importa lembrar que a língua passou a abrigar, na plasticidade reinventada pelos seus escritores, suas próprias cicatrizes. A língua funciona como abertura ao mundo, interligados o dentro e o fora, o antes e o depois, e mantido o objeto linguístico como corpo híbrido, marcado pela diversidade. (QUELHAS, 2012, p. 106)

Ao integrar na composição narrativa outra enunciação, via citação, o narrador reinventa as regras sintáticas e estilísticas para criar uma nova unidade coesiva, sem desmerecer o discurso de outrem. Interligar o dentro e o fora, como destaca Iza Quelhas, requer a habilidade de usar fragmentos de outros discursos, obviamente já estruturados, em

²⁶ Tomamos o termo como assinalado por Mikhail Bakhtin na sua análise de Fiódor Dostoiévski (BAKHTIN, 1981). Todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro. Todo discurso é atravessado pelo discurso alheio. Nenhum discurso é só do indivíduo, como se estivesse fora de um contexto. O dialogismo consiste, portanto, nas relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados.

uma nova lógica estrutural. “Na filosofia africana cada um é porque é os outros. Ou dito de outro modo: eu sou todos os outros.” (COUTO, 2011, p. 81). O narrador coutiano é engendrado por essa diversidade linguística e cultural. É performático e dialógico; sua narrativa constitui personas e comportamentos, vozes e ações, mas não de maneira a repeti-los simplesmente ou a representá-los. Não há um narrador arbitrário a dizer em nome deles. Ao contrário, o narrador é um *performer* apto a iniciar um diálogo. “E não necessariamente concluí-lo, já que o diálogo se manifesta como abertura para a transcrição performática.” (MOREIRA, 2005, p. 100).

Nesse cruzamento entre as textualidades orais e escritas que funcionam no fluxo ficcional como um processo de transcrição dos saberes ancestrais²⁷, verificamos a notoriedade do saber comum a um povo, a uma nação, até mesmo a um continente, como na citação do provérbio africano (utilizado como epígrafe) “Foi na água mais calma que o homem se afogou.” (COUTO, 2003, p. 165). Genérico, esse ensinamento popular liga a moral que encerra em si mesmo, na sua brevidade oracular, às novas significações internas do tecido narrativo. No caso, ele abre o capítulo quatorze, antecipa acontecimentos e descobertas – como a incapacidade de a mãe-terra se abrir para receber seu filho, Avô Mariano. Endossa, portanto, a fala comum do homem africano. Aninha-se no novo contexto, re-elaborando o enigma que o constitui. Por qual motivo o homem se afogaria em águas tranquilas? O que essas águas metaforizam na narrativa coutiana como um todo?

Além da sabedoria proverbial que encerra uma verdade universal sobre os homens, muitos desses dizeres, quando não colocam o mistério no eixo da micronarrativa, estruturam-se como enigmas e nos exigem o exercício paciente da escuta e do silêncio para possíveis decifrações.

Sejam quais forem os sistemas de interpretação, eles ajudam a perceber uma dimensão da realidade humana e trazem à tona a função simbolizadora da imaginação. Ela não pretende transmitir a verdade científica, mas expressar a verdade de certas percepções. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 612).

Essas percepções, ressemantizadas no fluxo da narrativa literária, unem gerações, pois “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 influentes.” (HAMA; KI-ZERBO, 1992, p. 62). As lendas, também

²⁷ Vale lembrarmos que a ancestralidade consiste numa percepção cósmica e filosófica de mundo.

citadas e incorporadas ao discurso de Marianinho, mostram esse elo geracional, bem como a concepção ancestral africana, na qual são indissociáveis homem e natureza:

Quando já não havia outra tinta no mundo o poeta usou do seu próprio sangue. Não dispondo de papel, ele escreveu no próprio corpo. Assim, nasceu a voz, o rio em si mesmo ancorado. Como o sangue: sem foz nem nascente. (Lenda de Luar-do-Chão). (COUTO, 2003, p. 219).

A voz nasce do poeta, de seu sangue, fluxo “em si mesmo ancorado”. “Sem foz nem nascente”, um movimento que nos remete à espiral do tempo: o ato é final (“já não havia outra tinta no mundo”) e inicial (“Assim nasceu a voz”), um indício mítico que embaralha temporalidades. O corpo do poeta é espaço da e para a escrita; forma e conteúdo, um local de saber – para pensarmos com Leda Martins (2002) – um lugar de memória e recriação dessa memória. Ato e palavras intrínsecos – restauração e transcrição de saberes compartilhados – figuram-se nessa cosmovisão. A interação entre os elementos cósmicos e sociais, a compreensão telúrica e filosófica de mundo inscrevem-se na organização metanarrativa. Afinal,

(...) toda tradição é, em certa medida, reinventada, já que pode ser apreendida no discurso. A mediação inescapável da linguagem, pois, faz da tradição sempre uma outra, sempre uma invenção de uma origem ressignificada, deslocada. O espaço literário apresenta-se, assim, constitutivamente, como avesso ao essencialismo e à busca de uma origem fixada para sempre. (CURY; FONSECA, 2008, p. 17).

Nos contos de Nelson Saúte (2007), a sabedoria proverbial também é acionada. Em *O ministro de Deus*, por exemplo, a máxima proferida pela avó “*dinheiro é como o sal, derrete rapidamente*” é um dos pilares de sustentação da história de Anchilo, protagonista que se faz passar por um *mfundisso*²⁸ nos funerais para ganhar 300 meticais²⁹ e sustentar a família. Torneiro-mecânico desempregado, ele decide, empreendedor, abraçar a nova e rentável “profissão”, visto que o número de mortes e fatalidades era grande, devido às precárias condições de vida de Lhanguene³⁰.

Improvisando, em pose indubitavelmente profissional, repetia “Hi ya Kaya! Hi ya Kaya!”³¹ para assinalar o regresso do morto à mãe-terra.

²⁸ Padre, mestre de cerimônia. (Tradução do editor, p. 39)

²⁹ Moeda de Moçambique.

³⁰ Periferia da cidade de Maputo, Moçambique. Região conhecida pela disputa de espaço para abrigar um número cada vez maior de mortos.

³¹ Vamos para casa! Vamos para casa! (Tradução do editor, p. 35)

Anchilo repetia em todos os discursos as mesmas palavras, fazia aqueles seus gestos amplos, como se neles quisesse albergar toda a humanidade. Ele conseguia, com suas palavras, apagar, por instantes, a solidão do mundo. (...) Tinha as mesmas frases, não importava de que defunto se tratasse. (SAÚTE, 2007, p. 36).

O bordão “*Vamos para casa*” é reconhecido pela comunidade, e, por isso, aceito como expressão sagrada da tradição. Naquele instante, mesmo em fingimento, mesmo vestindo-se de outro para alimentar a família e fugir à humilhação de relatar sua demissão, cabia à Anchilo o poder de um orador, de um mestre de cerimônia. Destacamos que “a palavra tem geralmente uma função performática que corresponde à expressão de um poder social efetivo (...)”.(DERIVE, 2010, p. 28). O protagonista conseguiu, por alguns meses, representar esse papel social. Aliado às expressões e fragmentos que repetia nos funerais (com sua habilidade de amenizar a solidão de todos), sua gestualidade garantia a teatralização – com aqueles seus gestos amplos como se abrigasse não apenas os parentes, mas toda a humanidade. Além do mais, “sua indumentária não enganava, trata-se de um representante divino.” (SAÚTE, 2007, p. 41)

O protagonista, entretanto, foi desmascarado, em meio à algaravia de parentes no funeral de um vizinho e à vergonha de sua mulher.

– Comadre, aquele ali não é compadre Anchilo?
– Manama, não é teu marido aquele?
(...) A mulher ficou atenta à voz. À distância em que estava parecia-lhe também ser o seu amado esposo.
– Mas ele foi trabalhar! Saiu fardado e tudo! – pensava ela, não escondendo mais do que espanto a sua indizível perplexidade.
– Hi ya Kaya! Hi ya Kaya! – continuavam a cantar enquanto o corpo do vizinho descia à terra. (SAÚTE, 2007, p. 43)

A cena revela essa mulher de perplexidade indizível diante do fingimento do marido. Curioso notarmos que ela busca reconhecê-lo primeiro pela voz, depois pela imagem. Em espanto, não consegue dizer, mas seu pensamento é apresentado pelo narrador via discurso direto, como se fosse uma fala. O quiasmo – figura de estilo que consiste no cruzamento de uma (ou mais) palavra, que será, na sentença seguinte, apresentada na ordem inversa – é outro recurso utilizado pelo narrador sautiano para encenar esse momento: “– Comadre, *aquele* ali não é compadre Anchilo?/ – Manama, não é teu marido *aquele*.” É um recurso recorrente nas textualidades orais, quando as sentenças, muitas vezes cantadas, precisam ser memorizadas,

afinal, “todo discurso preservado pela cultura deve assumir uma forma que o torne memorizável.” (DERIVE, 2010, p. 49)

Por meio de analepses – técnica narrativa que consiste nas retomadas e na mudança de direção do tempo³² – conhecemos a história de Anchilo, que “estava na pele do pregador” (SAÚTE, 2007, p. 35). O tom jocoso, que nos remete à frase *lobo em pele de cordeiro*, retrata uma troca mais complexa do que a dicotomia *bem* versus *mal*, o protagonista, de fato, veste a pele do pregador, vive outra relação social, na qual a palavra é o grande vetor de poder. O torneiro-mecânico torna-se orador, um ministro de Deus, isto é, aquele capaz de celebrar o retorno do morto a casa – metáfora de terra e de origem. O narrador trabalha com uma lógica de edição e repetição típica dos contadores de histórias, capazes de fisgar nossa atenção, mesmo com a dispersão comum à relação escuta/fala. Na narração performática, conforme analisa Terezinha Moreira (2005), uma primeira série de gestos que a repetição gera nos permite visualizar a cena. É como se o narrador teatralizasse o discurso.

Anchilo não encontrou naqueles olhares colhidos de espanto a fúria da própria mulher. Estava longe de imaginar a presença dela. À saída de casa ela advertia que iria ao funeral do vizinho, mas o seu obstinado empenho em garantir a mensalidade impediu-o de discernir. Aquele era um dia como outro. (SAÚTE, 2007, p. 35)

Essa cena abre o conto e é retomada e relocada na lógica narrativa de modo a garantir o clímax da história:

Acontece que a morte bateu à porta do vizinho. A mulher estranhou que Anchilo não manifestasse interesse de ir ao funeral.
– Não vais ao funeral do nosso vizinho?
– Tenho muito trabalho lá nos Caminhos de Ferro. (SAÚTE, 2007, p. 42)

Os olhares “colhidos de espanto e fúria” transformam-se no ápice da briga:

Estavam os dois, marido e mulher, frente a frente. Ela, em lágrimas de tanto vexame. Ele, sem saber para onde desviar os olhos. O céu estava limpo, nenhum farrapo de nuvens. Não havia como se refugiar no indefinido espaço azul celeste. (SAÚTE, 2007, p. 44)

³²Segundo concepção dos dicionários de termos literários. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=558&Itemid=2. Acesso em: 11 mar. 2013.

A essa situação de impossível refúgio, diante da flagrante presença da mulher no enterro do vizinho, resta ao marido desconsiderar a algazarra de vozes dos parentes e amigos e encarar sua esposa. A importância dos provérbios é novamente salientada pelo narrador no desfecho do conto, que coincide com o desfecho do enredo.

Com a mão direita livre – na esquerda tinha sua bíblia – limpou vagarosamente as lágrimas da mulher e abraçou-a. Depois, da proverbial sabedoria das suas palavras, que a mulher jamais haveria de por em causa, fez o discurso mais curto da sua condição de pregador:

– É a vida!

E os dois saíram do cemitério de mãos dadas sob o espanto dos incautos. (SAÚTE, 2007, p. 44-45)

Os gestos do protagonista, o afago com a mão livre e o abraço, são determinantes para cessar a desarmonia do casal. Apesar de desmascarado, a mulher jamais questionaria a sabedoria proverbial do marido, pois há uma hierarquia de poder do discurso, a palavra do chefe de família, em princípio, é autoridade sobre a mulher e sobre as crianças, como destaca Jean Derive (2010) ao analisar as instâncias de poder da palavra oral em África. Ressaltamos que os provérbios geralmente guardam uma dupla significação, ou mesmo abrem-se como possibilidades polissêmicas de compreensão. Na sua brevidade, incitam sempre um outro sentido para além do imediatamente apreendido. Em “É a vida!”, o que não está dito é mais significativo do que o próprio resumo que a sentença encerra. No caso de Anchilo, podemos ler/ouvir *É a vida, eu não tinha outra opção. A vida me trouxe a essa situação-limite de sobrevivência*. Ou ainda *Faz parte da vida fingir, minto porque é a vida, faz parte da minha vida de desempregado*. A esposa compreende rapidamente a amplitude significativa da máxima, colhe, em silêncio, os interditos, e responde à situação com o gesto de dar as mãos ao marido, como se finalizasse, junto ao narrador, o enredo.

Como demonstramos, as narrativas analisadas, tanto de Mia Couto (2003), quanto de Nelson Saúte (2007), assumem a característica de um evento, pois as performances orais dos contadores de histórias de Moçambique são metamorfoseadas – corroborando o conceito de Terezinha Moreira (2005) – de modo a configurarem-se na escrita como corpo da cultura oral. As recriações literárias, via citação, paródia e pastiche, recuperam sensibilidades e relíquias da linguagem, espelham, portanto, um modo de compreensão do mundo.

3.3 Gestos, Silêncios e Pausas

O silêncio, que se apresenta de algumas maneiras no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra*, de Mia Couto, consiste em um indício de aprendizado e de sabedoria. Ouvir o outro é dedicar-se ao diálogo, isto é, estar aberto e disponível para o outro, em um exercício sábio de escuta. É dar espaço para que a fala aconteça.

A avó Dulcineusa, por exemplo, é uma personagem que exige sempre do neto uma escuta atenta, em algumas cenas, eles chegam a conversar em silêncio, ou mesmo a colocar os silêncios para conversarem. O filósofo Hans Ruin mostra como essa atitude de compartilhar o silêncio, bem como de escutar, é uma forma de aprendizagem: “aprender alguma coisa do outro é aprender a ouvir o seu silêncio e, ainda mais profundamente, aprender a ficar em silêncio com o outro.” (RUIN, 1996, p. 15). Os ruídos, os suspiros, as pausas e a respiração são também significativos e afetivamente respeitados por Marianinho, bem como pelos Malilanes, com a exceção de Último, que não sabe mais ficar calado. A gestualidade também é um elemento decisivo para que a comunicação se realize. O narrador, sempre atento e disponível para Dulcineusa, observa: “A avó molha o dedo indicador como fazem os contadores de dinheiro. Sempre que a conversa se adivinha longa, ela recorre àquele tique como se se preparasse para desfolhar um pesado livro.” (COUTO, 2003, p. 96). A analogia é certa, pois a oralidade se baseia em uma profunda conexão com a vida coletiva. O tique de folhear esse pesado livro (invisível) revela como a transmissão de saberes, mediada pela palavra oral, é complexa. A ação desse corpo ratifica um conhecimento que se grafa no gesto da avó ao molhar o dedo indicador.

O silêncio, além de constituir-se como princípio fundamental para que haja diálogo e aprendizagem, funciona para os sábios anciãos como um processo de gestar e gerir a palavra. Exige-se um tempo de maturidade para que se pronuncie a palavra exata, que, em algumas circunstâncias, precisa iluminar uma comunidade inteira. No caso de Dulcineusa, precisa iluminar a travessia de Marianinho.

Aponta para mim. O dedo permanece estendido, como que em acusação, enquanto as carnes lhe estremecem, pendentes do antebraço. Só então reparo nas mãos da Avó. Já quase não lembrava seus dedos cancrómidos, queimados pelo trabalho de descascar fruto de caju. Dulcineusa aponta aquele dedo desenhado e é como se espetasse uma vaga culpa. (COUTO, 2003, p. 31)

O gesto de apontar o dedo, signo de poder, visto que a avó é a mais velha, já indica que a conversa não será tão fácil. Marianinho é o alvo, ele não compreende, de imediato, o motivo. Sente culpa ao enxergar os dedos machucados da avó, porque foi aquele que ficou distante da família. Essa viagem de retorno, no entanto, acaba por lhe mostrar, paradoxalmente, o quão de fora e de dentro é.

A cena prossegue:

- *Só este miúdo* – repete com voz sumida.
- Tia Admiração faz menção de sair. (...)
- Você fica, Mana Admiração! – ordena Dulcineusa. E virando-se para mim:
- *Me diga, meu neto. Você, lá na cidade, foi iniciado?*
- Tio Abstinência tosse, em delicada intromissão.
- *É que eles lá na cidade, mamã...*
- *Ninguém lhe pediu falas, Abstinência.* (COUTO, 2003, p. 31)

A palavra completa o gesto: a conversa é com neto. Essa voz “sumida” que se repete entoa que a ordem não se assemelha ao grito, mas à atitude e ao lugar de poder destinado à anciã. Os timbres, em suas nuances, são tão significativos quanto as palavras e os gestos. O movimento de Admiração para sair, a fim de escapular da difícil conversa que se anuncia, rapidamente é respondido por Dulcineusa: “Você fica, Admiração!” Notamos que essa teatralização da cena acontece também pelo uso, aproximado, da didascália – quando o dramaturgo instrui o ator e o encenador sobre a ação dramática, sobre o gesto da personagem antes da fala. O narrador miacoutiano presentifica a ação da personagem: “E virando-se para mim” – jogo de corpo que antecipa a próxima fala. A pergunta da avó, na sua economia de palavras, gera a tosse de Abstinência, o que deflagra a tensão do momento. A tosse é uma ação do corpo para livrar-se de substâncias que irritam a passagem de ar, como poeiras e fungos. Essa contração espasmódica repentina reflete a tentativa do tio de livrar-se da pergunta, de salvaguardar as intimidades do sobrinho. A avó, entretanto, é decisiva, não concede a fala a Abstinência.

Ela queria saber se o neto já tinha alcançado a idade de luto, ou seja, a idade de cumprir os ritos do funeral. Já sabia que Mariano queria o neto (filho) para comandar as cerimônias, mas temia que não estivesse pronto. Por isso, insiste em interrogá-lo. Queria saber se já era homem, se fora circuncidado.

Abano a cabeça, negando. Meu pai nota meu embaraço. Calado, me sugere paciência, com um simples revirar de olhos. (...) Um constrangimento nos encolhe a todos. (...) 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. (COUTO, 2003, p. 32)

A negativa resposta de Marianinho é gestual, bem como o diálogo silencioso entre pai e filho, ambos cientes do código de conduta da tradição. Marianinho não chega a pronunciar palavra, mas todos o compreendem. Ficar calado reflete uma postura do personagem diante dos parentes, diante dos donos da fala, ou seja, os mais velhos. A cena é emblemática, visto que nos coloca diante desse ritual social da fala, conforme salienta Derive (2010) acerca das tradições orais na África. Quem fala o quê? Quando? Como? A lentidão é outra característica desse ritual, pois é fundamental um tempo para que esse silêncio coletivo, repleto de significações, se processe e seja assimilado. Todos naquele ambiente devem escutar o silêncio e seus presságios. A avó, dona da palavra, direito adquirido com a experiência, volta a dizer depois de longa pausa – outra forma de expressão da oralidade. A pausa é determinante para emissão e ritmo da conversa, ela só acontece nesse movimento de tensão e repouso, voz e silêncio. Dulcineusa ainda interpela o neto ao dizer que ele não entende nada, pois ficou fora da ilha por um longo período. Esse entendimento ele vai conquistando ao longo dos dias que antecipam o funeral do velho Mariano, o neto, de fato, precisa vivenciar e rememorar a ilha. Breve e respeitoso, confirma o dizer da avó.

Christophe Wondji, assim como Derive, reflete sobre o papel social da palavra: “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.” (WONDJI, 1996, p. 10). No romance, notamos tanto o compromisso com o que é dito, quanto com o que é silenciado. Dulcineusa pode parecer, em uma primeira leitura, imprudente por insistir na conversa, mesmo diante do constrangimento da família, mas essa sensação é desconstruída ao longo do romance. A velha avó sabia exatamente por que e onde falar com o neto, que se descobre filho de Mariano, portanto aquele destinado a cumprir os rituais do funeral. Mesmo assim, ela não antecipa essa verdade, sabe a hora de silenciar. Marianinho a descobre pela via de outras escutas. O narrador, “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.” (CHAVES, 2012, p. 26). A confissão de Malta ilustra a análise de Rachel Chaves:

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. (COUTO, 2003, p. 102)

O ato de calar no romance ganha outros sentidos, como resistir, desistir de um enredo por impaciência, submeter-se a alguém, sentir medo, entre tantos. Mas, em muitos deles, a associação com guardar um segredo ou aninhar um mistério prepondera, como percebemos nessa curtíssima conversa entre Marianinho e Abstinência.

– *E meu pai?* – perguntei enquanto escolhia as roupas.
– *Está na ilha, esperando por nós.*
Depois o tio nada mais falou, afivelado em si. Nem se esboçou para me ajudar a empacotar os miúdos haveres. (COUTO, 2003, p. 16)

O tio afivela em si os segredos e mistérios que envolvem a morte do velho Mariano, seu silêncio encerra o breve diálogo e o deixa ensimesmado. Já na chegada a Luar-do-Chão, na fracassada tentativa de afastar o sobrinho de Miserinha, outros mistérios se presentificam.

Meu tio faz-me sinal para que me afaste da gorda. Mas não a posso deixar sem cumprir esse favor de atravessar o mercado. Olho para o céu. Passa a lenta garça, de regresso às grandes árvores.
– *Veja, Miserinha, uma garça!*
– *Isso garça não é. É um mangondzwane.*
É um pássaro-martelo, bicho coberto de lendas e maldições. Miserinha reconhecia-o sem deixar de olhar para o chão.
– Fique atento a ver se ele canta.
Passa sem cantar. Um frio me golpeia. Ainda me lembro do mau presságio que é o silêncio do mangondzwane. Algo grave estaria a ocorrer na vila. (COUTO, 2003, p. 27)

O voar silente de mangondzwane preconiza acontecimentos ruins, significa mau presságio. O silêncio da ave é um índice reconhecido e compartilhado por todos da ilha, inclusive por Marianinho, que, em um primeiro momento, ingênuo, acredita ser uma garça. Via discurso direto, Miserinha o contesta. Mas a sua explicação de qual bicho seria aparece via discurso indireto, em meio à voz do narrador. A personagem, que praticamente está cega, confirma esse voo silente sem deixar de olhar para o chão. Ela escuta a gravidade desse

rasante sem canto. Lê com os ouvidos o que muitos dali sequer imaginam. Sua natureza sinestésica – aprendizado que conquistou com a vivência de sua cegueira – ajuda-lhe, por exemplo, a enxergar os azuis da infância: “– *Agora sabe o que faço? Venho perto do rio e escuto as ondas: e, de novo, nascem os azuis. Como agora, estou a escutar o azul.*” (COUTO, 2003, p. 16).

Essa escuta enseja uma abertura para o mundo e para o outro, bem como uma maneira de aceitar e ouvir os ruídos e silêncios internos. Podemos concebê-la como cumplicidade e dedicação, um procedimento filosófico que exige tempo e sabedoria. Na trama, esse tempo é laborado e redesenhado na lentidão das falas, nas conversas que se alongam, nos suspiros e na singularidade de cada personagem em sua relação com a comunidade, como Fulano Malta que “transpirava o coração em cada gesto”. (COUTO, 2003, p. 16)

A combinação dessas vozes e silêncios transfigura o discurso: uma ação gestual, performática. A trama é narrada por uma dicção vocalizada, ou seja, não há um distanciamento descritivo das personagens, ao contrário, o narrador é tomado por essa diversidade de timbres e alturas, de modo a encenar suas vozes.

3.4 Cartas

A inter-relação entre a fala e a escrita, no romance de Mia Couto (2003), acontece também por meio de enigmáticas cartas, que desempenham algumas funções, dentre as quais a de ligar os universos de Marianinho ao de Mariano e a de desvendar alguns segredos. É imprescindível refletirmos sobre a escolha do gênero carta em meio à estruturação do romance. Compreendemos essa estruturação intergêneros³³ também como uma das manifestações de transculturação³⁴. A instabilidade dos gêneros aliada ao entrecruzamento das textualidades oral e escrita resulta em uma escritura especular que rompe certezas e faz do narrador-personagem também um leitor/ouvinte, pronto a reinventar sua memória e a cumprir seu rito de iniciação. A missiva, na concepção mais conservadora de escrita, funciona como

³³ Quando dois ou mais gêneros se mesclam. Os diversos gêneros textuais são, como prática comunicativa, dinâmicos, portanto passíveis de transformações. São aqui definidos por sua forma e função. O romance de Mia Couto não perde sua função por mesclar-se à estrutura da carta.

³⁴ Segundo os níveis conceituais de Ángel Rama (1983): o da língua, o da estruturação literária e o da cosmovisão. Transculturação é um processo capaz de desencadear a relação de transitividade entre culturas em confronto, desestabiliza a noção de hierarquia entre elas.

um sistema que não se altera e nem deve ser alterado, pois é um registro escrito fixo que chega a um destinatário específico. Por mais que a carta seja considerada um gênero subjetivo, que pode, inclusive, se aproximar da fala, manifesta-se tradicionalmente por meio de um registro escrito inviolável que deve chegar ao seu interlocutor. Na narrativa coutiana, entretanto, a carta “converte-se num palimpsesto reescrito pela voz.” (ROTHWELL, 2010, p. 98). O narrador “joga com os conceitos de ausência e presença” (ROTHWELL, 2010, p. 96), a associação costumeira entre presença física e voz, ausência e suporte escrito é desfeita no romance. Marianinho encontra folhas que surgem misteriosamente, a caligrafia é sua, mas a voz é do velho Mariano.

1ª Carta

A primeira carta é pequenina, aparece sobre a mesa, enquanto Marianinho ainda desarruma as malas da chegada.

Ainda bem que chegou, Mariano. Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si. (COUTO, 2003, p. 56)

O avô sinaliza a complexidade do retorno de Marianinho, que se sentia estranho naquele lugar de origem. Na epígrafe do capítulo 4, o velho antecipa a ideia de que o nosso lugar de afeto familiar e de acolhimento, nossa imagem terna da infância, uma das simbologias de casa (que também metaforiza o corpo ancestral), mora em cada um de nós, independente de onde estejamos: “O importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora.” (COUTO, 2003, p. 54). Não adianta, portanto, o protagonista adentrar a casa dos Malilanes e permanecer estrangeiro ali como um visitante, um viajante. Ele precisa deixar que a casa – metáfora também de cultura – adentre seu corpo marcado pela condição de exílio. Ele precisa se encontrar na pluralidade de Luar-do-Chão, conviver com os outros (e com os outros dentro de si), o que significa abrigar a sabedoria e presença dos seus antepassados.

O narrador-protagonista constitui-se, ao longo de sua estadia, como sujeito de memória, reverbera no seu corpo a voz do avô, seu idioma doce, fluido e intenso. Torna-se, em certa medida, a casa aberta para a voz desse avô que se encontra em estado de catalepsia.

O outro para quem o narrador se volta pode ser aquele de cuja voz ele se apossa, conformando-a ao seu discurso, encenando-a. Porém, encenar a voz desse outro não significa apenas referir-se a ele através de um discurso indireto, ou de um indireto livre. Encenar a voz aqui implica encenar também o próprio corpo desse outro, os seus gestos, a intensidade de seu discurso, o lugar que esse outro ocupa na cultura. (MOREIRA, 2005, p. 154)

O próprio ato de recordar pressupõe uma confluência de vozes e de silêncios. A trama da memória é lacunar, vazada por mistérios. Ao narrador cabe a tarefa de alinhavar apagamentos e lembranças, rastros e vazios. “O jogo com a presença e a ausência resulta em novos significados, cuja tangibilidade foge a uma fixação.” (ROTHWELL, 2010, p.102). Nesse sentido, a caligrafia do neto preenche lacunas, ele reinventa e renasce a cada tinta, a cada descoberta. Se essa tarefa parece, num dado momento, estritamente particular e confidencial, noutra, resplandece plural e coletiva. À medida que vai descobrindo os véus que encobrem sua história, sente-se mais pertencente àquele lugar. “Ao definir o que é comum a um grupo e o que diferencia dos outros, a memória coletiva fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais.” (POLLAK, 1989, p. 15). Pertencer faz de Marianinho também reflexo e eco de seu avô, em um processo de identificação ao mesmo tempo coletivo e extremamente subjetivo.

2ª Carta

Depois de ouvir um ruído na casa aparentemente vazia, a segunda carta aparece sobre a cabeceira. Trêmulo, Marianinho mal consegue ler.

Essas cartas, Mariano, não são escritas. São falas. Sente-se, e em bastante sossego e escute. (...) Visitará estas cartas e encontrará não a folha escrita mas um vazio que você mesmo irá preencher, com suas caligrafias. (...) Eu dou as vozes, você dá a escritura. Para salvarmos Luar-do-Chão, o lugar onde ainda vamos nascendo. E salvarmos nossa família, que é o lugar onde somos eternos. (COUTO, 2003, p. 64-65)

Espaço também de escuta dedicada, a carta expressa a sabedoria desse avô a morrer, em trânsito. Marianinho no movimento de caligrafar a voz de seu avô, reconhecendo-se nela, apreende sentidos.

O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda ‘argumentação’ suspensa. Esta atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo. (ZUMTHOR, 2010, p. 16).

O narrador espelha essa fronteira entre mundos, na medida em que se torna deambulante, na medida em que transita entre a voz e a letra. Intersticial, precisa preencher os vazios para salvar a família e todo um modo de viver que está em colapso. A carta enseja uma ideia de continuidade modificada, transformada pelo tempo em que vive Marianinho. É fundamental para que Dito Mariano cumpra seu rito de passagem, já que seu ouvinte atento segue as recomendações.

O avô ainda conta a cena de Fulano Malta na despedida de Marianinho rumo a Portugal. Para Malta, os livros do filho eram como “armas apontadas contra a nossa família.” (COUTO, 2003, p. 66-67). Ele levou, portanto, a livralhada do filho para o cais, no caminho sentiu o peso dos livros e lhe pareceu que atravessava distâncias maiores do que toda ilha. Curiosamente, porém, tornava-se cada vez mais leve,

(...) foi mesmo assaltado por súbita visão: ele esvoava, cruzando nos céus com outros homens que, em longínquas nuvens, também sobraçavam livros.(...) Correu até o cais e antes que subisse pelos ares gaivoteando sem direção, ele deitou os livros todos no rio. Mas, porém, os cujos livros não se afundaram. Demoraram-se na superfície como se ressentissem às fundezas, as páginas abertas agitando-se como se fossem braços. E seu pai, no desvario do medo, o que viu foi corpos sem vida, naufragos ondeando na respiração do rio. E fugiu, aterrorizado. Até hoje, ele acredita que esses maldiçoados livros estão flutuando no rio Madzimi. (COUTO, 2003, p. 66-67).

O embate entre a cultura letrada – que levaria seu filho para longe – e a sabedoria popular e oral não impede Fulano Malta de se imiscuir na potência dos livros. Índices de conhecimento, eles performam-se, humanos, nas águas de Madzimi e arrebatam esse pai a ponto de livrá-lo de suas amarras, por instantes, para que vivencie a experiência do voo. Mas o medo de voar sem direção, o mesmo de atravessar as águas e vivenciar o desconhecido, faz com que Fulano coloque no rio os livros – metonímia de conhecimento e estudo formal. A prosopopeia é ambígua, pois os livros representam esse conhecimento que o faz alçar voo, mas são como naufragos a boiar no rio, são fantasmas que flutuam no Madzimi – que, também personificado, respira, é fonte de vida e margem que divide a ilha. As páginas abertas feito braços simbolizam o perigo do pensamento de fora, que pode impor o saber letrado sobre a família, como se matasse a sabedoria dos fulanos. A história recria e poetiza o clichê

de que os livros nos transportam e nos levam além, em uma cena que, se por um lado tensiona os saberes, por outro, os amalgama.

3ª e 4ª Cartas

Marianinho, intrigado, começa a desconfiar que o anônimo remetente é o velho avô, apesar do absurdo que lhe pareça essa ideia. A terceira carta define a escrita entre os Malilanes e os Marianos como uma ponte. O narrador, com sua peculiaridade didática, já explicara que o primeiro sobrenome era mais o jeito de falar da terra, e o segundo, respectivamente, era o modo português. A palavra escrita é vista, então, como o espaço de ligação entre esses dois mundos. Se amplificarmos esse campo de significação, temos a escrita como um elo entre o avô e o neto, uma conexão entre os dois, um lugar para que haja esse reencontro.

Conto uma história com duas margens, é verdade. É a história de um povo que tem de inventar a sua memória através de dois registros, o da palavra antiga que vem do avô que morre e da casa, do lugar, mas também de alguma coisa que tem de ser alcançada através da modernidade: a escrita. Uma vez mais, a carta, o texto escrito, desempenha o papel de arrumar o que é uma possível entidade entre várias outras entidades. As cartas que este jovem recebe são uma espécie de emanção do que é a escrita como proposta, um veículo que o vai estruturar e onde a história se reencontra. (COUTO *apud* SECCO, 2006, p. 294)

A palavra antiga do velho encontra-se na caligrafia do neto, no curso de sua letra. O avô, portanto, revive ali, naquele espaço da escrita, que podemos interpretar também como um espaço de espelhamento entre os Marianos. Aquele que escreve é também o que emite e ao mesmo tempo escuta uma voz que não é só sua, mas presença de sua ancestralidade, traço mnemônico e dinâmico de sua identidade.

O valor das vozes nas práticas de oralidade, nas relações face a face, é um decisivo elemento na formação cultural e subjetiva da personagem que narra, o que talvez explique e legitime sua habilidade em traduzir silêncios e palavras, o invisível e o visível. (QUELHAS, 2012, p. 109-110)

Esse poder de tradutor de Marianinho, conforme salienta Iza Quelhas, encena-se na quarta carta. Nela, Dito Mariano se revela ao neto. A função da escrita, conforme descrita pelo próprio Mia Couto em entrevista, é confirmada pelo avô.

Sou eu, Dito Mariano, o sombrio escrevente. Por que razão escrevo? Porquê não lhe apareço em voz, falando dentro da sua cabeça? Escrevo porque assim tem mais distância. Eu podia falar-lhe, enquanto você espregueira na sala sem tecto. Mas já não tenho voz que seja visível. (...) Assim eu uso a sua mão, vou na sua caligrafia, para dizer as minhas razões. (COUTO, 2003, p. 139).

Essa voz invisível ganha novos timbres em Marianinho, que reescreve sua história. Ele é surpreendido por Dulcineusa, que queima a terceira carta com a lamparina, com medo do que elas poderiam significar.

Lhe pego nas mãos, a adocicar seu coração. Lhe afago os dedos, mesmo por cima das cicatrizes, como se estivesse corrigindo seu passado. O suspiro dela me dá coragem:

– *Avó, quero lhe pedir uma coisa.*

– *E é o quê, meu neto?*

– *Não deixem que enterrem o avô agora.* (COUTO, 2003, p. 130).

Nesse breve e terno diálogo – mediado pela capacidade de Marianinho de compreender os sinais da avó, como o suspiro, e de amá-la a ponto de querer apagar as cicatrizes de seu passado – o neto cumpre o pedido do avô: Mariano ainda não podia ser enterrado. Muitos mistérios precisam ser revelados e muitos erros corrigidos. Um deles o de trazer Miserinha de volta à casa, ao abrigo da família.

5ª, 6ª e 7ª Cartas

O final da quinta carta afirma a presença e voz de avô Mariano: “Assinado e reconhecido: Dito Mariano.” (COUTO, 2003, p. 150). Curiosamente é a carta em que ele discute os modos como faleceu e a importância do silêncio.

Mesmo aos domingos de manhã: fico calado. Assim, silencioso, vou rezando. Que a gente reza melhor é quando nem sabemos que estamos a rezar: o silêncio, doutor. O silêncio é a língua de Deus.

Era o silêncio que me assistia quando visitava meu primo Carlito Araldito, sapateiro de profissão. Eu permanecia sentado, contemplando seus ofícios. (COUTO, 2003, p. 150).

As características do contador de histórias são flagrantes, como a mudança da pessoa do discurso (da 3ª do singular para a 1ª do plural) em uma mesma frase; a repetição do termo *silêncio*, e o jeito de costurar um episódio em outro, também por meio repetição. O velho

Mariano sabe que o silêncio é uma linguagem, bem como uma forma de aprendizado e sabe dar voz a essa atitude de calar-se para aprender com o outro, para compartilhar com o outro uma experiência de vida.

A sexta carta se inicia silente, mas em uma atmosfera mais opaca: “O silêncio se intromete. Não há mais alma para conversa” (COUTO, 2003, p. 170). Nesse caso, o diálogo precisa terminar, pois está pesado. Não há a leveza de admirar o ofício do amigo sapateiro ou a leveza do desprendimento e introspecção para chegar a (D)eus. Marianinho resolve escrever, vai anotando frases soltas, quando sua mão desobedece seu traço e se transfigura em outra escrita. Nela, são relatados os detalhes da morte de Juca Sabão e a certeza de que o poderio dos traficantes é capaz de matar a ilha como um todo, ou seja, é capaz de corromper a tradição e o ensinamento dos mais velhos, bem como liquidar o modo de viver coletivo.

Essa morte de um jeito de viver e de pensar o mundo é o mote da sétima carta.

Esta terra começou a morrer no momento em que começámos a querer ser outros, de outra existência, de outro lugar. Luar-do-Chão morreu quando os que governaram deixaram de a amar. Mas a terra não morre, nem o rio se suspende. Deixe, o chão voltará a se abrir quando eu entrar sereno na minha morte. É por isso que você deve me escutar. Me escute, meu filho. (COUTO, 2003, p. 195).

Querer abraçar uma “nova” forma de enxergar a vida e a comunidade, como ocorre com a transformação do sujeito em indivíduo – que só existe porque consome, só se realiza porque tem o carro do ano e o celular de última geração – é como assassinar a cosmovisão de Mariano e seus parentes. É como cortar, com as lâminas do cartão de crédito e de promessas vazias do *marketing*, a própria noção de família. “Em muitas línguas africanas a palavra ‘pobre’ é a mesma que diz ‘órfão’. Na realidade, ser pobre é perder as redes familiares e as teias de aliança social.” (COUTO, 2011, p. 84). As crianças perambulando pelas ruas, os jovens invejando a riqueza dos traficantes e Miserinha dormindo em papelões sujos são cenas que retratam o desamparo e o esgarçar desses laços familiares.

No meu tempo seria impossível àquela hora encontrar miudagens fora de casa. Estas crianças não terão voz que as chame? Talvez fosse a confirmação do dito de Avô: todos esses meninos são órfãos, mesmo os que têm pais e mãe vivos. Serão como os passarinhos, nunca sentirão saudade do ninho. (COUTO, 2011, p. 202).

Por isso, Mariano começa a morrer vivo, vai falecendo aos poucos e chega a sentir vergonha de sua velhice, que nomeia de “declínio”. Esse sentimento retumba uma visão de

mundo ocidental na qual os velhos valem pouco porque não produzem mais riqueza para o país.

A carta é um apelo à escuta de Marianinho, que deve amparar a avó e sossegar os tios, afinal o velho que tanto morreu em vida ainda não está pronto para sua morte e sepultamento. O assunto mais doloroso precisa ser resolvido.

8ª e 9ª Cartas

Só por meio da oitava carta Marianinho toma ciência de que é filho de Mariano e Admirança. O pai-avô detalha sua história de amor proibido com a cunhada, bem mais jovem que Dulcineusa. Dito Mariano acredita que essa mentira fez a terra se fechar, negando-se a recebê-lo. Além da vergonha de mentir aos parentes, ele guarda a culpa de ter vendido a arma de Fulano Malta aos filhos de Últmio para garantir um dinheiro, a mesma que matou seu amigo Juca Sabão. “A terra não aceita o espinho dessa mentira. Agora deito mágoa na folha, como se rasgasse o silêncio em que guardei essa má lembrança.” (COUTO, 2003, p. 238).

Sentindo-se pronto, pede para o filho-neto procurar o coveiro. E prossegue:

Sabe, Marianito? Quando você nasceu eu lhe chamei de água. Mesmo antes de ter nome de gente, essa foi a primeira palavra que lhe deitei: madzi. E agora lhe chamo outra vez de água. Sim, você é a água que me prossegue, onda sucedida em onda, na corrente do viver. (...) Afinal, tudo o que escrevi foi por segunda mão. A sua mão, a sua letra, me deu voz. Não foi senão você que redigiu estes manuscritos. E não fui eu que ditei sozinho. Foi a voz da terra, o sotaque do rio. (COUTO, 2003, p. 238)

O sotaque do rio flui no curso das redescobertas de Marianinho, quando busca sua voz em meio à algaravia familiar e aos problemas da ilha. Ao mesmo tempo em que as cartas revelam sua letra, reverberam os ecos do avô-pai. Quanto mais encena a voz do avô, mais se torna Marianinho. Seu retorno a Luar-do-Chão não foi simples e desprovido de conflitos de diversas ordens. A sensação de ser de fora, de não ser de nenhum lugar é explicitada em vários momentos, em um deles, o narrador nos conta: “As ruas estão cheias de crianças que voltam da escola. Alguns me olham intensamente. Reconhecem em mim um estranho. E é o que sinto. Como se a ilha escapasse de mim, canoa desamarrada na corrente do rio.” (COUTO, 2003, p. 91).

Quando pretende mostrar as cartas para Curozero Muando, elas se desfazem, empapadas. O coveiro indaga sobre as cartas e o narrador lhe responde com um “gesto calado,

de mãos vazias” (COUTO, 2003, p. 240.). Muando entrega-lhe um caniço para que o espete na cabeceira da tumba e comenta: “Foi uma caniço que fez nascer o homem. Estamos repetindo a origem do mundo.” (COUTO, 2003, p. 240.). Essa repetição, dinâmica porque une temporalidades distintas, simbólica porque mítica, concede aos personagens a experiência de vivenciar as espirais do tempo, para pensarmos com Leda Martins (2002). A narrativa performa, portanto, essa “temporalidade curvilínea” capaz de constituir os sujeitos da memória e de reconfigurar a origem do mundo.

Esse jogo com a presença e ausência acontece ainda na última carta. Deitado sob a maçanqueira na margem do rio Madzimi, Marianinho sente-se como um viajante entre dois mundos: dos vivos e dos mortos.

Já não me importa esclarecer o modo como Mariano redigira aquelas linhas. Eu queria apenas prolongar esse devaneio. (...) Cai uma larga folha sobre meu peito. Toco-a como se acariciasse as mãos do Avô. Aos poucos, o verde se entonetece e a folha empalidece, tombando num desmaio. Apanho-a do chão. Já não é folha mas papel. E as nervuras são linhas e letras. Nos meus dedos estremece a última carta de Dito Mariano. (COUTO, 2003, p. 258)

Mestre na ciência das águas, aquele que aprendeu a grafia das chuvas, o avô-pai encerra: “Você, meu neto, cumpriu o ciclo das visitas. E visitou a casa, terra, homem e rio: o mesmo ser, só diferindo em nome.” (COUTO, 2003, p. 258). A sensação de totalidade do ser atravessa os Marianos, espelhados na simbiose letra e voz. As cartas, afinal, mediaram um reencontro em presença.

Ao contrário do texto escrito, que guarda a palavra, oferecida circunstancial e solitariamente a seu leitor, que com ela estabelece ou não vínculos de prazer, de saber e de reescritura, a palavra oral existe no momento de sua expressão, quando articula a sintaxe contígua, através da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades. (MARTINS, 1997, p. 146)

A imagem de missivas distanciadas se esvai diante das nervuras dessa folha que cai esvanecida, um dos símbolos da efemeridade da vida. Na narrativa das cartas, a letra é voz, vive no momento exato de sua expressão, “articula a sintaxe contígua através da qual se realiza”, conforme ressalta Leda Martins (1997), performa-se de modo a unir os dois Marianos.

3.5 Contos, Crônicas e Fábulas.

A narrativa de Nelson Saúte, em *Rio dos Bons Sinais*, concilia o lirismo e o ritmo dos contadores à estruturação intergêneros, cuja ligação com o contexto histórico³⁵ de seu país é evidente. Elementos constitutivos da crônica jornalística são livremente misturados à lógica fabular e ao conto. Segundo Jean Derive (2010), na lógica oral, os gêneros são definidos pelo enunciado e enunciação ao mesmo tempo. Essa combinação dupla evidencia a confluência de tipos e gêneros como uma organização discursiva pouco estável, marcada pela variabilidade. Essa instabilidade é uma das características da escrita sautiana, apesar de a literatura não ter a comunicação direta e imediata com a audiência. Derive destaca ainda como a concepção de gênero nas comunidades orais da Costa do Marfim era mais ligada à temática do que à forma, como conto de caça, mito da fertilidade, canto fúnebre, canto de casamento, entre outros.

Consideramos nesta análise o processo de atualização e readaptação das narrativas de tradição oral, bem como a forma dos gêneros, com seus elementos constitutivos e suas características mais específicas. O livro *Rio dos Bons Sinais* foi publicado no Brasil pela editora Língua Geral, em 2007, com o título³⁶ de conto moçambicano. Em vários desses contos, no entanto, as características da crônica jornalística se evidenciam, como a mistura do narrador ficcional com o cronista Saúte, bastante conhecido dos moçambicanos, por sua atuação na mídia impressa, radiofônica e televisiva de Maputo.

Vamos examinar mais detidamente essa mistura no conto *A terra dos homens sem sombras*, oitavo do livro. É uma narrativa que abriga diversas temporalidades, tanto o passado histórico quanto o mítico encontram-se com o presente e com o futuro. Os mitos de guerra e dos guerreiros naparamas – contos temáticos das textualidades orais de Moçambique – são narrados em uma urdidura híbrida, que se vale também da estruturação tipicamente jornalística, a de refletir sobre um fato, ou tomar o factual como mote para elaboração da crônica. José Castelo, em seu ensaio *Crônica, um gênero brasileiro*³⁷, comenta:

Definida pelo dicionário como "narração histórica, ou registro de fatos comuns", a crônica ocupa um espaço fronteiriço, entre a grandeza da história e a leveza atribuída à vida cotidiana. Posição instável, e nem um pouco cômoda, em que a segurança oferecida pelos gêneros literários já não

³⁵ Há várias menções ao longo do conto à guerra civil do período pós-independência.

³⁶ Linha editorial.

³⁷ Originalmente publicado no suplemento literário *Rascunho*, em setembro de 2007. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=228&titulo=Cronica,_um_genero_brasileiro
Acesso em: 14 fev. 2013.

funciona. Lugar para quem prefere se arriscar, em vez de repetir. A crônica confunde porque está onde não devia estar: nos jornais, nas revistas e até na televisão – e nem sempre nos livros. Literatura ou jornalismo? Invenção, ou uma simples (e literal) fotografia da existência? (CASTELO, 2007)

O narrador de Saúte vale-se desse risco e instabilidade, como também de sua liberdade, pois o cronista

pode falar de si, relatar fatos que realmente viveu, fazer exercícios de memória, confessar-se, desabafar. Mas pode (e deve) também mentir, falsificar, imaginar, acrescentar, censurar, distorcer. A novidade não está nem no apego à verdade, nem na escolha da imaginação: mas no fato de que o cronista manipula as duas coisas ao mesmo tempo – e sem explicar ao leitor, jamais, em qual das duas posições se encontra. O cronista é um agente duplo: trabalha, ao mesmo tempo, para os dois lados e nunca se pode dizer, com segurança, de que lado ele está. (CASTELO, 2007)

Essa ambivalência e essa situação limítrofe são radicalizadas na narrativa ficcional do conto, com seu narrador performático, uma espécie de catalizador de uma pluralidade discursiva. A primeira cena descrita concentra-se na década de 1980, quando Moçambique vivencia, pós-independência, as brutais guerras civis. Em função das cerimônias familiares, o narrador-personagem vê-se obrigado a atravessar a temida estrada nacional número 1. A ida, surpreendentemente, é tranquila; na volta, porém, é atacado e acaba por conhecer uma aldeia misteriosa. Metalinguístico, o narrador, que rememora, busca explicar a possibilidade fabular da história, como se tivesse que comprovar sua veracidade:

Contarei esta história como se fosse uma lenda. Eu regressava de Inhambane, tinha ido a uma missa do meu avô, quando caí numa emboscada. Vivíamos os anos de 1980. Ainda hoje me confunde este enredo: não sei se é realidade ou fábula. (...) Provavelmente muitos não acreditarão que ela é verdadeira, dir-me-ão que a inventei, que não existe a aldeia mítica, perdida na vasta savana da minha terra, chamada Tiko, aonde apenas se chegava através de caminhos ínvios e cujos habitantes tinham uma singular característica. (SAÚTE, 2007, p. 97)

A própria escolha semântica (“lenda”, “emboscada”, “realidade”, “fábula”, “verdade”, “invenção”, “aldeia mítica”, “savana de minha terra”) deflagra o limiar entre o fabular e o factual que se estende por todo o conto. Por um lado, o narrador, no tempo da enunciação, “confunde este enredo”; por outro, afirma que a história “é verdadeira”, mesmo que muitos creiam que é invenção. É curiosa a intenção do narrador de nos reportar a um acontecimento vivenciado por ele de um jeito quase jornalístico e, ao mesmo tempo, nos transportar para esse

lugar mítico. O narrador-personagem do conto se mistura ao cronista Saúte, que chega a comentar: “Tinha que voltar a Maputo e nesse dia não havia coluna, não me recordo por que razão.” (SAÚTE, 2007, p. 98)

Depois de uma demorada travessia, descrita como “infinita, sem bússola e norte” (SAÚTE, 2007, p. 97), o narrador chega, já ao entardecer, a um povoado, onde se toca o batuque e as mulheres dançam em volta da fogueira. A descrição será desmentida depois, quando o narrador afirma com mais precisão: “Caminhamos muito e só pelo anoitecer do terceiro dia fomos dar a uma aldeia (...)”. (SAÚTE, 2007, p. 102). Ainda assim, ele sente a necessidade de explicar o motivo de se perder, ou melhor, de se encontrar no espaço mítico. Ele *estava sem bússola*, portanto, sem orientação. Nessa travessia da (des)orientação, quem o conduz é Constantino, que sobrevivera com ele aos ataques dos matsangas³⁸. A personagem, que traz no rosto pedaços de carne queimada, inicia uma tagarelice sobre seus diversos nomes. Mas termina por escolher a alcunha de Sonto³⁹. “– Na verdade, ninguém me chama pelo nome que vem no bilhete de identidade.” (SAÚTE, 2007, p. 101). O protagonista, atordoado com o cenário da destruição, estranha o fato de aquele homem, que lhe pareceu um fantasma, insistir no assunto como se quisesse firmar identidades com a pluralidade de nomes, como se desejasse grafar vários nomes (vários eus) no seu corpo machucado pelo bombardeio. Mesmo assim, confia-lhe o destino e caminha em direção à sua terra. É perpassado por “uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do presente, para as quais não parece haver nome próprio além do atual.” (BHABHA, 1998, p. 19). Sobreviver, naquele instante, era sua única realidade.

Ouviram-se outros rebentamentos e rapidamente transitei do sonho para a realidade de um pesadelo: gritos, vozes atropelando-se, choros, fumo. Nada mais me recordo daquele momento. Devo ter desmaiado. Quando acordei, à volta era o cenário imperfeito da destruição. (SAÚTE, 2007, p. 100)

Nessa narrativa da memória, lacunar por sua natureza, com seus vazios a serem preenchidos, a cena do ataque é repetida mais duas vezes:

– Não fujas de mim, mano. Viajamos no mesmo machimbombo. Parece que aqui somos os únicos que sobraram. Tudo morreu.
O homem estendeu-me o braço e ajudou-me a pôr-me de pé. Eu estava ainda trôpego, tonto, na minha cabeça ouvia remotamente ainda as mil vozes do tropel que seguiu ao assalto, gritos, parecia reconhecer muitas das vozes que

³⁸ Homens da Renamo. (Tradução nossa)

³⁹ Domingo. (Tradução do editor, p. 102)

apelavam à vida, imploravam para que os matsangas não disparassem, chamavam pelo nome dos pais, das mães, dos filhos. (SAÚTE, 2007, p. 101)

Um pouco depois, outra retomada:

Não lhe recordo se lhe estendi a mão. De repente, perdi o medo e a noção de onde estava. As vozes que ouvira antes de desmaiar pareciam conhecidas, os rostos que entrevira naqueles minutos intermináveis pareciam-me familiares. Tudo isso em mim reverberava ainda, de forma lancinante. (SAÚTE, 2007, p. 101)

Em um primeiro momento, ele conta que Sonto lhe agarrou as mãos, depois que lhe estendeu o braço e o ajudou a ficar de pé, adiante afirma que não se lembra direito se chegou a estender a mão a Dominginho. Alguns detalhes são retomados e modificados nesse jogo de encaixe. As vozes que ecoam na sua memória, que lhe parecem familiares, marcam a verossimilhança daquele momento vivenciado, rememorado e relatado. Essa imagem central, o “cenário imperfeito da destruição” povoado de gritos e disparos, constitui-se como um elemento significativo, importante de ser transmitido. O relato de sua experiência é repetido em uma estruturação não-linear, na qual “entrecruzam-se a unidade da história, a narrativa na qual ela se desdobra e a categoria atemporal que essa atividade provoca.” (MOREIRA, 2005, p. 191)

Essa repetição de uma sequência narrativa revela-nos o gestual do próprio narrador. Ele nos informa sobre seu corpo aturdido, cravado de farrapos de vozes, ou seja, sobre sua maneira de estar e agir ali, naquele lugar destroçado (onde “tudo morreu”) e naquele tempo incerto, imensurável, marcado por um desmaio – isto é, por uma síncope, um lapso no tempo. De forma lancinante, tudo isso ecoa no corpo do narrador, em similaridade ao corpo da narrativa.

Depois da caminhada, os dois são acolhidos com gentileza na comunidade. “Àquela hora havia uma fogueira, distante das palhoças, onde se juntavam alguns dos habitantes da aldeia. Contavam histórias e soltavam risadas estrondosas.” (SAÚTE, 2007, p. 103). As personagens são apresentadas ao chefe, um carismático jovem. Salientamos que a cena difere-se do costume local, em que os povos são geralmente chefiados por velhos. Jean Derive assinala que nas comunidades tradicionalmente orais, “aquele que trata seu mais novo como mais velho marca com isso o prestígio adquirido por este último.” (DERIVE, 2010, p. 35). Ao jovem do conto é demarcado seu espaço de poder devido a sua habilidade com as palavras, entre outros motivos segredados. Sabemos que as relações entre a palavra e o poder formam

um complexo sistema social. Por meio da e com a palavra instaura-se o lugar do sagrado e da justiça, por exemplo. A sabedoria anciã fica destinada, no conto, ao conselho, responsável por discutir os conflitos ou assuntos candentes da comunidade.

Freneticamente os batuques são tocados, o que consome os olhos do narrador, encantado não apenas com as labaredas do fogo, como também com os “corpos das moçoilas que dançavam, sem cessar, desconhecidas coreografias.” (SAÚTE, 2007, p. 103). A narrativa é tomada por essa dança, o narrador torna-se, de certo modo, um incendiador de caminhos, um cartógrafo a desenhar na paisagem a marca de sua presença. “Escreve como fogo essa narrativa que é seu itinerário.” (COUTO, 2011, p. 75).

A dança é narrada em três momentos, e de maneiras distintas – cada uma condiz com um tempo diferente de enunciação. Ora o narrador está na atualidade (que já foi um futuro projetado), lembrando-se da inebriante visão que teve, ora está diante da fogueira, ora nos conta a lembrança do sonho que teve com Constantino e sua comunidade. Tanto a cena quanto a linguagem são performadas.

A visão daqueles corpos jovens bailando sobre a brecha do fogo, pintadas pela alegria das labaredas, tendo os homens à volta perdidos de tanto êxtase e beleza, ainda hoje sobrevoam a minha imaginação. Nada daquilo poderia fazer lembrar-nos de que estávamos num país em guerra. Ali celebrava-se a vida. (SAÚTE, 2007, p. 98)

O bailado sensual e hipnótico das mulheres pulsa os ritmos sagrados e estabelece uma roda da existência. Ali, a vida é celebrada, os personagens parecem distantes e protegidos dos horrores da guerra. Os infortúnios reais são redesenhados na trama, aliados, por exemplo, ao conto mítico dos naparamas – guerreiros imunes à bala, abençoados pelos feiticeiros da terra. Os tambores, potencialmente curativos, aquecidos pelo estalar das lenhas, emanam um conhecimento que escapa à compreensão imediata do narrador-personagem, mas, sensorialmente, envolvem-no em um absoluto estado de paz. Sontinho, do outro lado da fogueira, em largo sorriso, revela-nos um rosto sereno e sem marcas, como se, simplesmente, não tivesse sido atacado pelos matsangas. A narrativa, dinâmica, modifica situações e estados, repete-se de modos diferentes, aceita nuances e modulações. O narrador sautiano

vale-se da riquíssima epopeia de sonhos e utopias, de apostas desfeitas e refeitas contra o peso da História. Esse percurso de guerras e dramas faz-se

de materiais humanos sublimes, de histórias individuais e coletivas profundamente inspiradoras.⁴⁰

O cenário mítico, povoado da singularidade das personagens, torna-se o espaço para que a própria história de seu país seja repensada, afinal a fabulação não deixa de ser um modo de compreender e relatar a história factual. Aquele território é genuinamente livre, dominado por seus nativos. Retomar o conto dos naparamas, muito conhecido em Moçambique, é uma forma de reverenciar essa força ancestral como contraponto às guerras civis. Os antepassados são senhores de aldeias, cultivam suas terras em comunhão com os animais. Se alguém da comunidade pretende iniciar uma plantação, por exemplo, pede licença aos antepassados para a atividade. Se durante a noite, tiver sonhos estranhos e se sentir cansado pela manhã é sinal de que não pode tocar naquele pedaço de terra.

Esses mortos que cultivam suas aldeias são recriados na trama sautiana, de modo a fazer emergir uma outra realidade, que é tecida pelos fios esgarçados da memória. A lenda dos naparamas suscita a ideia de que o povo moçambicano encontraria a paz; reafirmá-la como uma das citações e transcrições é como deixar um rastro de esperança nesse itinerário incendiado pelas metralhadoras e “bazucadas”⁴¹. O narrador-personagem vivencia essa experiência mítica e lendária ao mesmo tempo em que a relata, já com um certo distanciamento reflexivo no momento de sua rememoração. Essa pluralidade de narrativas rompe a linearidade que poderíamos esperar da travessia do protagonista, visto que ele, como nós, é atravessado por outros enredos e temporalidades. Essas memórias coletivas, por vezes silenciadas, ganham corpo e voz, “não num movimento linear que poderia ter sido promovido por um narrador autoritário que quer falar pelo outro. Antes, inscrevem-se tais memórias no corpo e na voz do dominado em transe”. (CURY; FONSECA, 2008, p. 41)

Por meio de sua sofisticada técnica de montagem e encaixe, somos levados do rubro pavor de semblantes às luzes das labaredas na fogueira da tribo. Ao constituir-se, a narrativa nos constitui também, enreda-nos na inteireza dos gestos e esperanças. Há outros *flashes* de memória que assaltam o narrador e adentram a narrativa principal.

Recordei-me que na tarde anterior àquela viagem interrompida pela emboscada, tive uma consulta com a curandeira da terra dos meus antepassados. Ela atirou os tinholos para ver como estava meu caminho. Predominavam, naqueles atalhos, os ossinhos brancos.
– São as pedras da sorte.

⁴⁰ Depoimento de Mia Couto para o Jornal de Letras, 2007, p.4.

⁴¹ Refere-se às armas conhecidas como bazucas.

Explicou-me o significado de alguns daqueles amuletos e repetiu o ritual de atirar as pedras que juntava nas duas mãos, pronunciava algumas palavras numa língua que me parecia ndau⁴² e terminava a fala numa espécie de interrogação. (...)

– Não vou chegar à minha casa?

– Nada disso, vai em paz, meu filho.

Mais não disse a curandeira. Indicou-me uns amuletos pretos, encolhendo os ombros.

– A ntima⁴³ ... (SAÚTE, 2007, p. 106-107)

O jogo com as pedras da personagem Fina, cuja corpulência contradiz o nome e encanta o narrador, consiste em uma arte divinatória de consulta, pois os antepassados afetam o desenho das pedras lançadas, a fim de aconselhar as novas gerações. Essa leitura mística das pedras exige uma escuta atenta dos ancestrais e um entendimento dedicado dos emaranhados arremessados. Sua reza em ndau e suas interrogações geram uma comunicação babélica, alimentada pelo ambiente de adivinhação. Seu silêncio é uma atitude filosófica, que se completa no gestual de seus ombros e na indicação dos amuletos pretos. Nem tudo pode e precisa ser dito. O silêncio é irmão do conhecimento. A cena narrativa antecipa que o protagonista vai precisar de proteção, mas que chegará a sua casa. Se a retomada é uma das estratégias mais usadas pelo narrador, nessa cena, ele vale-se da prolepse⁴⁴ – recurso através do qual se pode descrever o futuro.

Sobre o seu futuro naquele espaço mítico, ele pouco sabia. A crença de que a acolhida se demoraria se desmorona. Depois de uns dias acomodado, o conselho chama o protagonista para uma conversa. Os madodas⁴⁵ estavam à volta do chefe, o rapaz é dono de “um carisma incomum à muita gente da sua idade” (SAÚTE, 2007, p. 104). Entre eles, os anciãos, que eram ouvidos com reverência. A apreensão do narrador-personagem se efetiva quando percebe que o chefe adentra o semicírculo, o que simboliza a seriedade da conversa. Salientamos que nas culturas de origem banto, o protagonismo é coletivo, estruturado pelo grupo. A célula embrionária dessa organização é a família, responsável por cuidar e repassar os ensinamentos. Por isso, é inimaginável pensar no indivíduo banto isolado de sua comunidade, seria como ferir o fundamento, que situa todos os indivíduos dentro de um contexto de relações vitais e mútuas e de comportamentos funcionais e decisivos para a subsistência individual e comunitária do clã. O círculo é o lugar dos debates e das decisões, um espaço demarcado em que o sagrado, os princípios e os homens co-habitam, de modo a

⁴² Etnia e língua do centro de Moçambique (Tradução do editor, p. 106).

⁴³ A cor preta. (Tradução do editor, p. 107).

⁴⁴ Segundo definições de Carlos Ceia (2005) e Moisés Massaud (2002) em seus dicionários de termos literários.

⁴⁵ Homens. (Tradução nossa).

manter a coesão da coletividade. É um espaço de trocas e partilhas culturais e místicas, um lugar social que espelha a cosmovisão da aldeia.

“Queremos te dizer que és bem vindo à nossa aldeia. Acontece, porém, que não deverás permanecer aqui por muito tempo, pois os espíritos temem que sejamos atacados pelo facto de tu trazeres contigo a tua cauda⁴⁶.” (SAÚTE, 2007, p. 104).

Nesse momento em que todos estão reunidos no ritual de escuta e transmissão da palavra dos antepassados, o narrador se assusta. Essa palavra é sagrada, diferente da palavra clara, do cotidiano, aquela “imediatamente compreensível por todos, cuja significação nada encobre.” (DERIVE, 2010, p. 47). De dentro desse semicírculo, profere-se a palavra dos antigos, a que

é compreendida por aqueles que apreendem seus sentidos para além do código linguístico. É uma palavra enigmática, que amalgama um sentido profundo, difícil de ser captado por aquele que não foi iniciado. É uma palavra com fundamento. (DERIVE, 2010, p. 47).

A distinção entre as duas palavras, segundo Jean Derive⁴⁷, envolve não apenas o eixo temporal, mas o semântico. O termo *cauda* soa estranho ao protagonista, ele não consegue, naquele instante, apreender o sentido da expressão, muito menos sua simbologia, mas sente a gravidade da situação pelo timbre do chefe, um dos significativos elementos da oralidade: “Quando ele proferiu aquelas palavras senti como se uma azagaia me tivesse dilacerado.” (SAÚTE, 2007, p. 104). Ele era o único homem que tinha sombra.

Aquela aldeia nunca tinha sofrido um ataque, os matsangas passavam longe, os seus habitantes gozavam de uma trégua invejável, iam à caça, faziam machambas, desciam ao rio, onde lavavam a roupa, banhavam-se. À noite, acendia-se a fogueira, aqueciam as peles curtidas dos tambores e os corpos das jovens deixavam-se reluzir. De onde lhes vinha este dom de não ter sombra? Não podia perguntar.
– Hi massinguita!⁴⁸ – diz-se na minha terra. (SAÚTE, 2007, p. 105)

Os que não têm sombra vivem sob a luz excelsa? Presentificados na luz, na altura do meio-dia, meia volta da Terra, meio giro da Lua? Livres da escuridão e das trevas da guerra? Livres dos ataques dos matsangas? Que seres são estes, plenos de luz, sem vestígio? “Hi

⁴⁶ Sombra. (Tradução nossa)

⁴⁷ O autor toma como base os Diolas de Kong, situados ao norte da Costa do Marfim.

⁴⁸ É sacrilégio! (Tradução do editor, p. 105)

massinguita!” É um segredo que não se pode tocar, é como se o narrador suspendesse a história, como bem fazem os contadores de sua terra.

Porém, perpassado por esse mistério, ele continua seu exercício de lembrar. Sabe que conseguiu chegar a casa, apesar dos percalços. Abraçou o irmão de travessia, Constatino, e chorou. Voltou por uma estrada morta, sem movimento, sem sequer levantar poeira. Na estrada, casas abandonadas, vidros quebrados – restos emudecidos da chacina. O movimento do “minibus” e o cansaço o fizeram adormecer e sonhar. É por meio de seu sonho que conhecemos a narrativa de Sontinho sobre a aldeia. Entre os bantos, o sonho é tido como um fenômeno vital, segundo Alexandre Von Saenger, visto que “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” (SAENGER, 2006, p. 58)

Os habitantes daquela aldeia tinham perdido a sombra num dia de temporal indescritível, quando nada mais à volta se salvara. Pessoas, casas, animais, tudo. O vento, seguido de chuvas fustigantes, tinha varrido o que haviam encontrado. Aqueles sobreviventes tinham perdido absolutamente tudo, incluindo suas sombras. Os noticiários da rádio e as colunas dos jornais falaram daquele ciclone que nada poupava, que fizera desaparecer povoações, aldeias, zonas extensas de cultivos, culturas de uma estação, animais. O dilúvio tinha engolido uma aldeia inteira. (...) os que emergiram da tragédia dias depois eram pessoas incólumes, mas desprovidas de suas sombras. Reergueram a aldeia, cultivaram novas machambas, criaram novo gado. A sombra tinha desaparecido com a maldição que atravessava o país. (SAÚTE, 2007, p. 109)

Ao acordar, o narrador se depara com sua sombra na parede; nela, retumbam as vozes e sons dos tambores. O narrador-personagem habita dois lugares e dois tempos distintos. Ressaltamos que habitar, segundo Walter Benjamin (1994), significa deixar rastros. O protagonista encontra-se com o narrador – luz e sombra, agora em sincronia e sintonia. Retorna à dança feminina e seus requebros ao ouvir a própria voz do outro lado da fogueira, enquanto a lenha consumida pelas labaredas do fogo ilumina seu quarto. A cena, em espiral, fulgura o transe, manifesta um gestual e uma corporalidade sacralizados pelo fogo. Só nesse instante de acordar, o personagem é tomado pela compreensão da palavra antiga, em sua profundidade. A sombra fugidia, em oposição à luz, está sujeita a mudanças, a novos desenhos. Significa, em seu conjunto, *ânim*a e imagem, segunda natureza do ser, ou mesmo uma manifestação do ser. Os homens daquela aldeia estão nas árvores, nas flores, nas machambas e nas colheitas. Estão na chama que se move.

Esse desfecho, pós-clímax, nos remete à fusão das tradições culturais performáticas, uma vez que elas indicam a presença de traços residuais e estilísticos, inscritos tanto na grafia do corpo em movimento – aludindo a Leda Martins (1997) – quanto na vocalidade da narrativa, para pensarmos com Paul Zumthor (1993). Os corpos das bailarinas no círculo de fogo desenham a trajetória desse narrador. O conto, perpassado pelos traços da crônica jornalística, da fábula e dos mitos dos guerreiros, tece-se de maneira a expurgar, via enunciação, os horrores da guerra e a recorrência das mortes na Moçambique pós-independência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendemos ao longo da dissertação mostrar como as obras *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e *Rio dos Bons Sinais*, de Nelson Saúte, metamorfosearam as narrativas orais, como reteceram as histórias encantadas dos contadores de Moçambique. Para tanto, contamos com a noção de narrador performático cunhada por Terezinha Taborda Moreira, em seu livro, *O Vão da Voz*, no qual propõe uma análise sobre como se inscrevem no corpo da narrativa os resíduos das textualidades orais.

Ouvir a voz do narrador performático significa sensibilizar-se para os valores dessa cultura e vivê-la nesses resíduos que resistem não em estado puro, mas em transformações, metamorfoses, inscrições que marcam o tecido discursivo. (MOREIRA, 2005, p. 238)

Essas inscrições são flagrantes de como há um deslocamento da cultura oral, com toda a sua complexidade e potência simbólica, para o tecido literário, tramado de modo a ressemantizar as tradições do país, por meio da recriação de provérbios, máximas, mitos de origem, contos de guerreiros, entre outros registros orais. Refletimos ainda sobre como esses narradores se configuraram e re-configuraram como arquivos de histórias residuais, de modo a nos revelar no corpo da letra de oralitura – para pensarmos com Leda Maria Martins (1997) – a rasura de uma história oficial única e homogênea, que insiste em negar as vozes silenciadas dos atores sociais de Moçambique. Essas vozes, com seus diversos timbres e nuances, soaram, heterogêneas, nas narrativas, por isso examinamos a estruturação dos discursos diretos, indiretos e indiretos livres, recursos cruciais para que esse compósito de vozes assumira as narrativas, sem a mediação de um narrador autoritário que diga pelos personagens. A gestualidade faz parte dessa vocalidade, como bem salientou Pau Zumthor (2007) em *Performance, recepção, leitura*. Vamos lembrar que *gestus* para o autor engloba o comportamento corporal como um todo, com suas feições, expressões, risos e lágrimas, com seus timbres e emissões. Os corpos desses atores sociais anônimos performam-se nas narrativas, transformando-as em um evento, não em uma mera representação. Essa ação acontece, muitas vezes, por meio da repetição – um valor estético típico da cultura oral – que torna a experiência narrativa simultaneamente linear e não-linear.

Uma das nossas proposições foi a de averiguarmos a maneira como essas textualidades orais se imiscuíram no corpo da letra literária, colocando em tensão as noções de identidade, modernidade, pertencimento, preservação e transitoriedade. Buscamos, portanto, examinar minuciosamente o entrecruzamento da oralidade e das línguas vernaculares com a língua portuguesa, e como essa mistura se estabelece na urdidura das tramas também como uma forma de transcrição dos saberes ancestrais. Intentamos perceber de que maneira esses registros, concepções e sistemas simbólicos se confrontam ou dialogam.

Essa performance narrativa acontece mediada também pela lembrança, capaz de mesclar tempos e espaços distintos, capaz de alinhar vozes e silêncios, e de preencher lacunas e vazios. Compreender como o silêncio é significativo e simbólico, bem como a palavra – sempre acompanhada do gesto, ou seja, sempre ligada à inteireza do ser – desnuda as relações sociais foi uma de nossas tarefas, amparadas por, entre outros teóricos, Jean Derive (2010) e Hans Ruin (1996). Ambos autores destacam como o silêncio consiste em um índice de sabedoria, uma maneira dialógica vital para que se conheça o outro. É uma atitude sábia, votada, geralmente, ao ancião, que também é ciente de que se deve proferir a palavra exata para cada momento. A palavra do velho advém da escola da vida, ligada à experiência e à capacidade de dialogar com os ancestrais. Por isso, segundo Hampâtê Bâ: “Em África, quando um velho morre é uma biblioteca inteira que queima”. A máxima do malinense guarda uma verdade oracular que é ressignificada nas duas obras.

O sentido deambulante dos narradores é também revelado pelas águas dos rios, com suas histórias e mistérios trazidos e levados nas correntezas. As águas atravessam a multiplicidade das vozes narrativas que compõem os textos e fluem em sentidos variados, como se os eixos simbólicos se deslocassem, sem um centro único, se movimentassem de maneira a desaguar metáforas diversas. O rio constitui-se também como espaço fronteiro entre dois mundos, o oral e o letrado, o do vivo e o dos mortos. Mas as duas margens se banham nas mesmas águas, o que implica afirmar que se misturam, apesar de aparentemente apartadas. Essa liquidez arrasta, em espiral, também a morte (sempre em presença) de algumas personagens e a primazia da ancestralidade como princípio de convivência e harmonia do grupo.

Não foi nossa intenção fechar a leitura sobre as obras, visto que há outras várias e possíveis chaves analíticas, bem como outros pressupostos teóricos e críticos sobre os textos. Tentamos apenas contribuir com a fortuna crítica sobre a literatura moçambicana de Mia

Couto e Nelson Saúte e ratificamos a importância das hipóteses levantadas e examinadas nesta dissertação.

REFERÊNCIAS

Livros:

ABAUURRE, Maria Luiza; PONTARA, Marcela. *Literatura brasileira: tempos, leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2008.

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

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhael. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BRANCO, Lúcia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CABAÇO, José Luis. *Moçambique. Identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia. Um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CHAVES, Raquel. *A palavra em transe: O sonho e o silêncio em Mia Couto*. 2012. 9-108. Dissertação (Mestrado em Literatura, História e Memória Cultural – Teoria da Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras cores, números*. Tradução de Vera da Costa Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

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

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COUTO, Mia. *O gato e o novelo*. Lisboa, 8 out. 2007. Entrevista concedida ao Jornal de Letras.

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

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. Tradução de Neide Freitas; Revisão da tradução 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). Tradução de Raquel Chaves; Revisão da tradução 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 africana ou “a literatura em kit”: reflexões sobre a contribuição do estudo da arte oral africana a alguns problemas teóricos da literatura geral. Tradução de Neide Freitas; Revisão da tradução Sônia Queiroz. In: DERIVE, Jean. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 67-82. (Cadernos Viva Voz)

DERIVE, Jean. Palavra e poder entre os diolas de Kong. Tradução de Neide Freitas; Revisão da tradução Sônia Queiroz. In: DERIVE, Jean. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 27-43. (Cadernos Viva Voz)

DINIZ, Érika Ribeiro. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra, de Mia Couto: Identidades em trânsito*. 2008. f. 10-118. Dissertação (Mestrado em Literatura, História e Memória Cultural – Teoria da Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e “Arquivos da Memória”: Negociação e Dispersão dos Sentidos. In: SECCO, Carmem Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Org.). *África, Escritas Literárias*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Angola: Editora UEA, 2010.

GUIMARAES, César. *Imagens da Memória*. Entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidades e Mediações culturais. Organização de Liv Sovik; Tradução de Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMA, Boubou; KI-ZERBO, J. Lugar da história na sociedade africana. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). *História geral da África*. Tradução de Beatriz Turquetti, et al. São Paulo: Ática, Paris: Unesco, 1982. v. 1, cap. 2, p. 61-71.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *A tradição viva*. In. Introdução à cultura Africana. Edições 70. Lisboa. 1977. P.1-29.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). *História geral da África*. Tradução de Beatriz Turquetti, et al. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. v. 1, cap. 8, p. 181-218.

JUNOD, Henrique. *Usos e costumes dos bantos: a vida numa tribo do sul da África*. 2. ed. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1974.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Borges. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MARTINS, Leda. *Afrografias da memória*. O reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela. (Org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG: Poslit, 2002.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

MEDEIROS, Carlos L. A história entre um povo Herero no Sudoeste de Angola. In: *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Acarte, Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pelas Artes, 1985.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: PUC Minas; Belo Horizonte: Edições Horta Grande, 2005.

NOA, Francisco. A narrativa moçambicana contemporânea: o individual, o comunitário e o apelo da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (Org.). *África, dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012.

NOA, Francisco. Dez anos, dez autores, dez obras: tendências temáticas e estéticas da literatura moçambicana. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Org.). *Literatura/Política/Cultura: (1994-2000)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

OLIVEIRA, Eduardo. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Gráfica Popular, 2007.

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra*. O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: Eduff, 1995.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*, vol. 2, nº 3, 1989, p.3-15.

QUELHAS, Iza. O último voo do flamingo de Mia Couto – um romance e sua (des)montagem. In: JORGE, Sílvio Renato; SALGADO, Maria Teresa; SECCO, Carmem Tindó (Org.) *África, escritas literárias*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1983.

RICOEUR, Paul. Introdução. In: RICOEUR, Paul (Org.) *As Culturas e o tempo: estudos reunidos pela Unesco*. Tradução de Gentil Titton, Orlando dos Reis, Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora da USP, 1975, p. 15-40.

ROTHWELL, Phillip. O papel da carta na obra de Mia Couto. In: JORGE, Sílvio Renato; SALGADO, Maria Teresa; SECCO, Carmem Tindó (Org.) *África, escritas literárias*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

RUI, Manuel. *Eu e o outro – o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto)*. Fragmento de Ensaio. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopeia, 1987.

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, Sete Letras, 1996. p. 13-25.

SAÚTE, Nelson. *Crônica de uma integração perfeita*. O caso da privatização da gestão dos Portos e Caminhos de Ferro em Moçambique. 2005. 194 páginas. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SAÚTE, Nelson. *Rio dos Bons Sinais*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

SAENGER, Alexandre Von. A palavra na sabedoria banto. Tradução de Sônia Queiroz. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 48-63. (Caderno Viva Voz)

SCARPELLI, Marli Fantini. Margens de literatura e cultura ibero-afro-americanas. In: JORGE, Sílvio Renato; SALGADO, Maria Teresa; SECCO, Carmem Tindó (Org.) *África, escritas literárias*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução de Dandara. In: *Estudos da performance*, Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 11, nº 12, p.25-50, 2003.

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, 2006. 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.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. O imaginário das ilhas em alguns poetas moçambicanos. *Revista Camoniana*, vol. 1. São Paulo, 2006.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. A África tradicional. In: _____. *Memória d'África: a temática africana em sala de aula*. São Paulo: Cortez, 2007. p. 126-180.

SOARES, Luiz Eduardo; ATHAYDE, Celso; BILL, MV. *Cabeça de Porco*. São Paulo: Editora Objetiva, 2005.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. O entre-lugar e os estudos culturais. *Travessias*, v. 1, nº 1, 2007, p 1-13.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

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.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – A “literatura medieval”*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de 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. Tradução de 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.

COUTO, Mia. Roda Viva: Mia Couto – Julho/2007. Entrevista concedida a Paulo Markun, Ivan Marques, Miguel Gullander, Josélia Aguiar, Paulo Lins, Norma Couri, Many Millen, no programa Roda Viva da TV Cultura, em julho de 2007. (DVD, 85 min., all regions, NTSC, full screen).

CD

VELOSO, Caetano. *Circuladô*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1991. Digital, estéreo. Acompanha livreto.

Sites

Censo Moçambique 2007. Disponível em: <http://www.ine.gov.mz/>. Acesso em: 7 abr. 2013.

BARROS, Manoel de. Voar fora da asa. (não achei cidade e data) 2010. Entrevista concedida a Wilker Sousa. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/05/voar-fora-da-asa/>. Acesso em: 11 mar. 2013.

BRUM, Eliane. Jornalismo e Literatura - Jogo de Ideias. Paraty, 2010. Entrevista concedida ao jornalista Claudiney Ferreira, para o programa Jogo de Ideias. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=26shR0oQ2Is&feature=relmfu.>. Acesso em: 23 de jul. 2012.

CASTELO, José. *Crônica, um gênero brasileiro*. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.aspxcodigo=228&titulo=Cronica,_um_genero_brasileiro. Acesso em: 14 fev. 2013.

CEIA, Carlos. *Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=569&Itemid=2. Acesso em: 11 mar. 2013

LIMA, Antônio Cícero. *Guardar*. Poemas escolhidos. Rio de Janeiro, Record, 1996. p. 337. Disponível em: http://www.releituras.com/antoniocicero_menu.asp. Acesso em: 13 fev. 2013.

MILLAIS, John Everett. Ofélia. Disponível em:
<<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2008/02/14/pintura-ofelia-de-john-everett-millais-89903.asp>>. Acesso em: 14 fev. 2013.