



UFSM

Dissertação de Mestrado

HISTÓRIA E MITO
EM CADA HOMEM É UMA RAÇA,
DE MIA COUTO

Alcione Manzoni Bidinoto

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2004

HISTÓRIA E MITO
EM CADA *HOMEM É UMA RAÇA*,
DE MIA COUTO

por

Alcione Manzoni Bidinoto

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do
Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de
Concentração em Estudos Literários, da Universidade
Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras.

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2004

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**HISTÓRIA E MITO EM
CADA HOMEM É UMA RAÇA,
DE MIA COUTO**

elaborada por
Alcione Manzoni Bidinoto

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Sílvia Carneiro Lobato Paraense
(Presidente/Orientadora)

Ivete Lara Camargos Walty

Tania Celestino de Macêdo

Santa Maria, 03 de setembro de 2004

À Maheli,
aos meus pais,
à Nona.

Agradeço

À professora Sílvia Paraense,
pela dedicação e pelo estímulo na orientação deste trabalho;
ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM,
pelas oportunidades concedidas;
à CAPES,
pela bolsa que possibilitou a realização deste mestrado.

SUMÁRIO

| | |
|---|------|
| RESUMO..... | vi |
| ABSTRACT..... | vii |
| RÉSUMÉ..... | viii |
| | |
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| | |
| 1 LEITURAS DA OBRA DE MIA COUTO | 5 |
| 1.1 Novidades da linguagem | 7 |
| 1.2 Análises comparatistas | 12 |
| 1.3 Utopia, sonho, mito e história | 16 |
| 1.4 Algumas contribuições da crítica..... | 20 |
| | |
| 2 HISTÓRIA E MITO..... | 22 |
| 2.1 Relações entre história e mito..... | 22 |
| 2.2 Situação colonial e descolonização..... | 24 |
| 2.2.1 Motivação realista..... | 30 |
| 2.3 Transfiguração do real e transformação pela palavra | 33 |
| 2.3.1 Insólito e categorias literárias | 36 |
| 2.4 Identidade cultural..... | 49 |
| | |
| 3 AMBIVALÊNCIA DA FICÇÃO..... | 52 |
| 3.1 “A Rosa Caramela”..... | 52 |
| 3.1.1 Desenredando a trama | 52 |
| 3.1.2 A condição mineral..... | 56 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 3.1.3 | Rituais de vida e morte | 58 |
| 3.2 | “O Apocalipse privado do tio Geguê” | 59 |
| 3.2.1 | O histórico e o mítico..... | 59 |
| 3.2.2 | Motivação realista e humor | 64 |
| 3.2.3 | Escatologia e cosmogonia | 66 |
| 3.3 | “O embondeiro que sonhava pássaros” | 69 |
| 3.3.1 | Dois planos da leitura da trama..... | 69 |
| 3.3.2 | Linguagem criadora | 75 |
| 3.3.3 | Dialética colonizador x colonizado | 79 |
| 3.4 | “Os mastros do Paralém”..... | 82 |
| 3.4.1 | Metamorfoses da palavra..... | 82 |
| 3.4.2 | Ambigüidades do espaço..... | 84 |
| 3.4.3 | Ambigüidades das personagens..... | 87 |
| 3.4.4 | Mito e história..... | 89 |
| 3.5 | “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”..... | 94 |
| 3.5.1 | O iterativo natural..... | 94 |
| 3.5.2 | O singular insólito..... | 98 |
| 3.6 | Recorrências e singularidades..... | 102 |
| 4 | TÁTICAS DE RESISTÊNCIA | 106 |
| 4.1 | Possibilidades..... | 108 |
| 4.2 | Sobrevivência..... | 111 |
| 4.3 | Astúcias e táticas..... | 113 |
| 4.4 | Vitórias momentâneas..... | 117 |
| 4.5 | Narração tática..... | 120 |
| 4.6 | Astúcias da linguagem..... | 124 |
| | CONCLUSÃO..... | 132 |
| | BIBLIOGRAFIA..... | 138 |

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

HISTÓRIA E MITO EM *CADA HOMEM É UMA RAÇA*, DE MIA COUTO

AUTOR: ALCIONE MANZONI BIDINOTO

ORIENTADOR(A): SÍLVIA CARNEIRO LOBATO PARAENSE

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 03 de setembro de 2004

O objeto deste trabalho são os contos de **Cada homem é uma raça**, do escritor moçambicano Mia Couto, cuja obra é marcada pela confluência de elementos díspares. Suas narrativas apresentam, de uma parte, um fundo histórico, em que figuram episódios relacionados à independência e à guerra civil moçambicana; de outra parte, ocorre a presença acentuada de elementos insólitos, relativos ao mito e ao imaginário. Além disso, existem dois mundos diferentes: o do europeu colonizador e o do africano colonizado. Procurou-se descobrir qual o lugar e a função das dualidades presentes de maneira muito marcada nos textos. Para isso, partiu-se de uma consideração dos contos a partir do estranhamento provocado pelo seu “caráter ambivalente”. Realizou-se uma análise detalhada das narrativas, e apontou-se uma possibilidade de interpretação, com base em teorias que tratam do comportamento das comunidades diante de situações de dominação e opressão. Foi possível perceber que as formulações ambivalentes se encontram nos três níveis principais (da narração, das personagens, da linguagem), configurando recursos (semelhantes aos do realismo maravilhoso latino-americano) que funcionam como táticas de resistência cultural. Isso pode ser observado, com relação às personagens, nos modos de pensar e agir astuciosos; quanto à narração, na maneira como, em uma estrutura narrativa consagrada no Ocidente, são introduzidos elementos de outra ordem cultural; no que se refere à linguagem, no uso de um instrumento “outro” (a Língua Portuguesa), ou antes, de um espaço alheio, para expressar uma condição própria. Desse modo, a ficção de **Cada homem é uma raça** funcionaria como um modo de resistência a um pensamento hegemônico e opressor.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

HISTÓRIA E MITO EM CADA *HOMEM É UMA RAÇA*, DE MIA COUTO

(*HISTORY AND MYTH IN CADA HOMEM É UMA RAÇA, DE MIA COUTO*)

AUTOR: ALCIONE MANZONI BIDINOTO

ORIENTADOR(A): SÍLVIA CARNEIRO LOBATO PARAENSE

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 03 de setembro de 2004

*The object of this work are the tales of **Cada homem é uma raça**, of Mozambican writer Mia Couto, whose prose is marked for the confluence of dissimilar components. His narratives show a historical support figuring episodes about the independence and the Mozambican civil war; but there is also the strong presence of unusual elements concerning the myth and the imaginary. Moreover, there are two different worlds: the European colonizer's world and the African colonized's world. The objective of this research was to discover the place and the function of the dualities presents in the texts. We departed of a tales' appreciation, considering their "double aspect". Then, the narratives were analyzed, and a possibility of interpretation was indicated, with base in theories that discuss the behavior of communities in situations of domination and oppression. It was possible to perceive that the double constructions are find at the three main levels (narration, characters, language), configuring expedients - similar to the magic (or marvelous) realism - that work like tactics of cultural resistance. This can be observed in the character's astute way of thinking and acting; in the mode like, in a form narrative occidental, elements of another order cultural are introduced; in the language, in the use of an instrument "other" (the Portuguese Language) to express a self condition. Then, the fiction of **Cada homem é uma raça** should work like a way of resistance to a hegemonic and oppressor thought.*

RÉSUMÉ

Dissertação de Mestrado
 Programa de Pós-Graduação em Letras
 Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

HISTÓRIA E MITO EM CADA *HOMEM É UMA RAÇA*, DE MIA COUTO

(*HISTOIRE ET MYTHE EN CADA HOMEM É UMA RAÇA, DE MIA COUTO*)

AUTOR: ALCIONE MANZONI BIDINOTO

ORIENTADOR(A): SÍLVIA CARNEIRO LOBATO PARAENSE

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 03 de setembro de 2004

*L'objet de ce travail sont les contes de **Cada homem é uma raça**, du mozambicain Mia Couto, dont l'oeuvre est marquée par la confluence d'elements différents. Ses récits présentent un fond historique, où ce sont figurés épisodes relatifs à l'indépendance et à la guerre civile mozambicaine; mais il existe, aussi, la présence d'éléments insolites, relatifs au mythe et au imaginaire. Par ailleurs, il y a un monde de l'europpéen colonisateur et un autre de l'african colonisé qui se mélangent. On a essayé de trouver la place et la fonction des ambivalences dans les textes. On a commencé par une considération des contes, a partir de ce qu'on appelle leur "caractère ambivalent". On a analysé les narratives, et on a indiqué une possibilité d'interprétation basée en theories qui traitent du comportement des communautés dans des situations de domination et oppression. Il a été possible de percevoir que les formulations ambivalentes se trouvent dans trois niveaux principaux (narration, personnages, langage) configurant ressources (semblables aux du réalisme merveilleux américain) qui fonctionnent comme tatiques de résistance culturelle. Cela peut être observé, par rapport aux personnages, dans les modes astucieux de penser et d'agir; au niveau de la narration, dans l'introduction, dans une forme narrative occidentale, d'éléments d'une autre ordre culturelle; en ce qui concerne le langage, dans l'usage d'un instrument "autre" (la Langue Portugaise), pour exprimer une condition particulière. De cette façon, la fiction de **Cada homem é uma raça** fonctionnerait come un moyen de résistance à une pensée hégémonique et opresseuse.*

INTRODUÇÃO

O presente texto constrói-se como uma tentativa de abordagem dos contos de **Cada homem é uma raça**¹, de Mia Couto, escritor nascido na cidade da Beira, Moçambique, em 1955. António Emílio Leite Couto é filho de portugueses emigrados para a África no começo da década de 50. Sua infância foi vivida entre o bairro de cimento, dos colonos brancos, e o de madeira e zinco, dos negros moçambicanos. Acrescente-se a essa dupla vivência - entre duas culturas diferentes - os estudos de medicina em Lourenço Marques, as atividades jornalísticas, a participação na guerra de independência, e a atual condição de biólogo e professor universitário, e tem-se uma perspectiva bastante ampla e diversificada do país e de sua gente.

No domínio da escrita, encontra-se um aspecto da prosa de Mia Couto que a torna interessante, principalmente entre os leitores de Literatura Brasileira: o intenso processo de invenção lexical nela operado. A norma padrão da língua é transgredida, criam-se novas palavras, altera-se a sintaxe para exprimir novos sentidos; a Língua Portuguesa é trabalhada para se adequar a uma realidade cultural específica. Devido a esse trabalho com a linguagem, têm sido apontadas, pelos críticos, várias semelhanças

¹ COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. (Edição utilizada neste trabalho)

entre a obra do escritor moçambicano e a do brasileiro João Guimarães Rosa.

Apesar da existência de um número considerável de artigos, ensaios, dissertações e teses voltadas à produção literária de Mia Couto, acredita-se ser possível fornecer alguma contribuição à crítica dessa produção. Por se tratar de uma obra que ainda está sendo construída, as análises tendem a ser mais instáveis, ou menos definitivas, que no caso de obras acabadas. Desse modo, é pertinente que se procure estabelecer mais uma perspectiva de leitura da ficção de autor tão significativo para a literatura de Língua Portuguesa.

Cada homem é uma raça, segundo livro de narrativas curtas de Mia Couto, é constituído por onze contos, cuja ação desenvolve-se em diferentes momentos históricos, desde os tempos coloniais até os anos posteriores à independência do país. Desperta a atenção, logo em uma primeira leitura, o fato de essas narrativas apresentarem, simultaneamente, uma feição realista – perceptível na narração de eventos históricos relacionados com a guerra de libertação e com a guerra posterior à independência, bem como a situação decorrente dessas lutas – e uma outra feição em que aparecem acontecimentos insólitos, além das crenças e mitos pertencentes ao “imaginário africano”.

O objetivo deste trabalho é compreender a modalidade ficcional e a função desempenhada por essa ficção, produzida no entrecruzamento de motivos realistas e motivos míticos ou simbólicos. Colocam-se, então, duas questões fundamentais para se chegar a essa compreensão: 1) será possível constatar, também nos níveis das personagens e da língua utilizada, a ambivalência que se observa no nível da narração? 2) terão essas

dualidades um papel fundamental na constituição dos sentidos das narrativas?

Esta dissertação divide-se em quatro capítulos. O primeiro deles centra-se no exame de trabalhos sobre romances e contos de Mia Couto. Pretende-se, com isso, proporcionar uma visão geral da crítica que vem sendo produzida a respeito das obras desse autor, assim como elencar os aspectos mais relevantes dessas análises, os quais deverão ser considerados quanto à definição dos caminhos a serem seguidos e das posições a serem assumidas neste trabalho. Parte-se da revisão de textos que têm como foco as inovações lingüísticas e o efeito de oralidade produzido; passa-se por aqueles que realizam análises comparativas (sobretudo entre o escritor moçambicano e Guimarães Rosa, devido ao “parentesco” da escrita dos dois); e chega-se à leitura dos textos que trabalham, principalmente, a interpretação das narrativas a partir de temas como sonho, utopia, mito e história.

O segundo capítulo é dedicado à exploração das relações entre elementos históricos e elementos míticos, na composição dos contos, o que se poderia denominar seu caráter ambivalente. Principia-se por uma teorização a respeito da coexistência de historicismo e mitologismo nas literaturas de alguns países, no século XX. Em seguida, apresentam-se questões fundamentais para o entendimento do sistema colonial e dos processos de descolonização em África, procurando, ainda, mostrar de que modo essas situações históricas se mostram no universo diegético. Em um terceiro momento, trata-se do problema das manifestações insólitas, decorrentes de uma visão do mundo mítica, nos textos: são mostradas as maneiras de aparecimento do insólito (transfiguração do real e

transformação pela palavra) e, então, são discutidas as categorias literárias mais apropriadas para se entender esse tipo de ficção. Por fim, é esboçado o problema da figuração da identidade cultural - formada a partir do entrelaçamento das conjunções históricas coloniais e pós-coloniais e de um tipo de pensamento que se diferencia da racionalidade européia e ocidental - nos contos de **Cada homem é uma raça**.

No capítulo terceiro, realiza-se a análise de alguns contos, com o objetivo de proceder a um levantamento das maneiras de organização das narrativas nos níveis da narração, das personagens e da linguagem. Às vezes, trabalha-se, de preferência, um desses aspectos em detrimento dos outros, conforme as peculiaridades do texto estudado. Procura-se, além disso, com essa análise, verificar se existe correspondência, nos três níveis, quanto às ambigüidades notadas na trama das narrativas, em decorrência das motivações realista e mítica. A escolha dos cinco contos deve-se à sua representatividade dentro da obra e sua afinidade com o tema abordado nesse trabalho: as relações entre história e mito.

O capítulo final é uma tentativa de atribuição de sentido às narrativas estudadas. A primeira parte é dedicada a uma breve exposição de teorias que tratam de comportamentos alternativos de sujeitos e comunidades diante de situações de opressão e dominação. A partir daí, procura-se mostrar como esse tipo de comportamento se apresenta nos contos de **Cada homem é uma raça**, a partir das ambivalências encontradas nos níveis da narração, das personagens e da língua(gem), constituindo formas de resistência cultural.

1. LEITURAS DA OBRA DE MIA COUTO

Representante de uma literatura que começa a se firmar no panorama das literaturas de Língua Portuguesa, Mia Couto tem publicada uma obra considerável. Tendo iniciado com um volume de poemas, **Raiz de Orvalho** (1983), dedicou-se à narrativa, a partir dos contos de **Vozes Anoitecidas** (1986). Então, vieram os livros também de narrativas curtas **Cada homem é uma raça** (1990), **Cronicando** (1991), **Estórias Abensonhadas** (1994), **Contos do nascer da terra** (1997), **Mar me quer** (1998), **Na berma de nenhuma estrada e outros contos** (2001) e **O fio das missangas** (2004), e os romances **Terra sonâmbula** (1993), **A varanda do frangipani** (1996), **Vinte e Zinco** (1999), **O último vôo do flamingo** (2000), e **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (2002).

Sua obra está inserida em uma fase na qual os escritores africanos assumem a nacionalidade literária por inteiro, o que Pires Laranjeira denomina “euforia descomplexante”.² Nesse momento, há uma tentativa de se abandonar os resquícios mais resistentes das marcas do colonialismo e passar à incorporação da temática nacional. É certo que a literatura

² LARANJEIRA, Pires. **De letra em riste**- identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe. Porto: Afrontamento, 1992. p.48.

moçambicana - como diferente da literatura colonial³ produzida em Moçambique – já vinha desde, pelo menos, os anos 50 dando mostras de autonomia e de um sentimento de nação. Dessa época, é a primeira publicação que se pode considerar, de acordo com Manuel Ferreira, legitimamente moçambicana, **Godido e outros contos** (1952), de João Dias.⁴ Não se pode esquecer, além disso, da poesia de José Craveirinha, na qual aparece a afirmação dos valores locais em detrimento dos traços europeus . De acordo com José Miguel de Souza Lopes, a literatura de feição nacionalista produzida por Craveirinha e outros autores de sua geração “é uma literatura comprometida com Moçambique e com o povo de um país por inventar. Ela antecipa a nação e o Estado moçambicano...”⁵.

O autor de **Cada homem é uma raça** escreve em um tempo no qual o país não mais se submete ao domínio colonial e conta com um sistema literário formado, com autores de bastante relevância, como Ungulani ba ka Khosa, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo e Jorge Viegas. Ainda assim, preocupa-se com os problemas locais e parece querer inventar uma nação, a seu modo. Talvez por isso tenha alcançado um lugar de destaque em um período relativamente curto.

Se a produção literária de Mia Couto é importante, tanto em termos qualitativos como quantitativos, o mesmo se pode afirmar com relação aos textos críticos a ela dedicados. Pretende-se, neste capítulo, fazer um levantamento das análises realizadas sobre a narrativa do escritor moçambicano, com o propósito de destacar os tipos principais de estudo e

³ Salvato Trigo afirma que a literatura nacional surge como uma reação à literatura colonial, esta sendo caracterizada pelo exotismo estético ou ideológico. TRIGO, Salvato. **Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira**. Lisboa: Vega, 198[-]. Literatura colonial – literaturas africanas. p. 129-146.

⁴ FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987. p. 195.

⁵ LOPES, José de Souza Miguel. Literatura moçambicana em Língua Portuguesa: “na praia do oriente a areia náufraga do ocidente”. In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, 1. sem. 1998, p. 269-285.

as conclusões mais importantes, as quais poderão ser aproveitadas neste trabalho.

1.1. Novidades da linguagem

Um dos motivos por que se destaca a narrativa de Mia Couto no cenário atual da literatura escrita em Língua Portuguesa é o uso inovador que o escritor moçambicano faz dessa língua. Esse é um dos aspectos mais estudados em sua obra. Fernanda Cavacas é uma das pesquisadoras interessadas nos elementos morfossintáticos da linguagem do autor de **Cada homem é uma raça**, tendo publicado mais de um livro sobre o assunto.⁶ Tomando emprestado o termo ao próprio escritor, ela denomina “brinciação” o processo de criação verbal e invenção lexical de Mia Couto. Segundo a autora, as fontes das novidades do discurso são a sua forma oralizante, a organização sintática, os recursos estilísticos variados e o léxico criado; e as razões que justificam esse uso inovador da língua são a influência de outras línguas, o grande domínio da Língua Portuguesa, a vivência de aspectos ontológicos e sociológicos das comunidades moçambicanas e o caráter lúdico da obra⁷. Antônio Barreto Hildebrando, em um texto que funciona como uma introdução um tanto quanto lúdica (como que imitando o estilo) à leitura das crônicas de Mia Couto, louva as

⁶ CAVACAS, Fernanda. **Mia Couto: acrediteísmos**. Lisboa: Mar Além, 2001.

CAVACAS, Fernanda. **Mia Couto: passatempos e improvérbios**. Lisboa: Mar Além; Instituto Camões, 2000.

⁷ Essas considerações são feitas no texto “Mia Couto: brinciação vocabular”. In.: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC-Minas; CESPUC, 2000. p. 235-241.

invenções realizadas pelo autor e seu papel no revigoramento da língua,⁸ sem, entretanto, aprofundar-se na busca de um sentido para essas inovações.

No que se refere à linguagem propriamente dita, algumas outras abordagens, um pouco diferenciadas, existem. Perpétua Gonçalves, em um artigo denominado “Linguagem literária e linguagem corrente no português de Moçambique”,⁹ após fazer um levantamento das principais características da variedade moçambicana do português, procura comparar essa variedade com a linguagem da obra de Mia Couto, na qual sobressaem, segundo a autora, as invenções lexicais, não tanto as mudanças gramaticais. Ela conclui que as inovações nos dois domínios, o da linguagem corrente e o da linguagem literária, originam-se de causas e motivações diferentes, pois a obra de Mia Couto, expressão de uma individualidade, não reflete as transformações ocorridas na linguagem corrente da comunidade de Moçambique.

Inocência Mata, em “A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão de Moçambique, com Mia Couto”,¹⁰ extrapola os limites de uma análise centrada exclusivamente nas novidades languageiras para inscrever a discussão no domínio da ideologia, trabalhando aspectos relacionados ao conflito colonizador/colonizado. Mata começa seu texto resgatando a metáfora de Caliban e Próspero: ela afirma que se a língua é um veículo privilegiado de dominação, é também um veículo de libertação, referindo-se ao caso dos países africanos de Língua Portuguesa. Segundo a autora,

⁸ HILDEBRANDO, Antônio Barreto. Crônica de um elefante poeta. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al*, 2000. p. 70-73.

⁹ GONÇALVES, Perpétua. Linguagem literária e linguagem corrente no português de Moçambique. In: **Estudos Portugueses e Africanos**, Campinas, n. 33/34, jan/dez 1999. p. 115-121.

¹⁰ MATA, Inocência. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão de Moçambique, com Mia Couto. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, 1. sem. 1998. p. 262-268.

em Mia Couto a artesanaria do verbo é aliada de uma reflexão histórica, político-social e ideológica. Essa artesanaria é exemplo da criatividade e inventividade lingüísticas características de literaturas que querem afirmar sua diferença com relação à do colonizador. O interesse de seu artigo está centrado no fato de que “a atualização do processo de criatividade lingüística não é apenas da língua, mas é sobretudo da nova ideologia de expressão”.¹¹ Outro aspecto interessante a ser considerado nesse texto é a afirmação de que na ficção de Mia Couto produz-se um efeito de oralidade capaz de captar as diferentes formas de estar e ser do homem moçambicano hoje.

A questão da oralidade, estreitamente relacionada com os recursos de linguagem, é também um assunto muito pesquisado na obra do autor de **Cada homem é uma raça**. De acordo com José de Souza Miguel Lopes, Mia Couto recria esse efeito utilizando-se de uma língua literária fundada numa criatividade lexical exuberante e numa sintaxe que funciona como elemento de transição entre a oralidade e a pura invenção, “em que o contexto comunicativo, estético, possibilita a partilha da mensagem de ruptura”.¹² As frases proverbiais, de sentido obscuro na maioria das vezes em que ocorrem, também seriam responsáveis por essas marcas de oralidade.

Rita Chaves, num texto de apresentação da narrativa curta de Mia Couto aos leitores brasileiros, indica como um de seus aspectos importantes a utilização das matrizes da oralidade na tentativa de revitalização da

¹¹ Id., ib., p. 264.

¹² LOPES, José de Souza Miguel. Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. In: **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, n. 2., 1999. p. 52.

soberania da tradição oral.¹³ Magda Márcia Borges, na dissertação de mestrado **Terra Sonâmbula: identidade e memória nos (des)caminhos do sonho**, considera a tensão entre oralidade e escrita um “instrumento de acesso a outras tensões desveladas pelo romance”, assim como um processo de “resistência cultural”.¹⁴

Um outro trabalho importante, nessa linha, é a dissertação de mestrado de Maura Eustáquia de Oliveira, **O lugar da oralidade nas narrativas de Mia Couto**, na qual a autora procura refletir sobre os modos como, na ficção de Mia Couto, podem ser reconhecidos sinais da “PALAVRA que resiste aos processos de descaracterização impostos pelos diferentes processos de descolonização”.¹⁵ Procura mostrar ainda como as narrativas do escritor moçambicano resguardam a memória das várias etnias do mosaico de culturas de Moçambique, ao preservarem a palavra da tradição ancestral. São meios utilizados para alcançar o efeito de oralidade quatro elementos que se destacam na sua escrita: “dois no nível do enunciado (as lendas e os provérbios) e dois no nível da enunciação (a ‘fratura’ da sintaxe e a invenção de palavras)”.¹⁶ Embora trabalhe esses quatro elementos, Oliveira dá um destaque maior aos dois do nível do enunciado. A autora chama a atenção, ainda, para aquilo que denomina aspecto fantástico das narrativas estudadas e afirma ser este um dos elementos responsáveis pela transgressão da lógica narrativa do Ocidente operada pelo texto.

¹³ CHAVES, Rita de Cássia Natal. Mia Couto: voz nascida da terra. In: **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 49, 1997. p. 243-247.

¹⁴ BORGES, Magda Márcia. **Terra Sonâmbula: identidade e memória nos (des)caminhos do sonho**. Belo Horizonte: Puc-Minas, 1996. (Dissertação de Mestrado do Curso de Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras da Puc-Minas). p. 17.

¹⁵ OLIVEIRA, Maura Eustáquia de. **O lugar da oralidade nas narrativas de Mia Couto**. Belo Horizonte: Puc-Minas, 2000. (Dissertação de Mestrado do Curso de Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras da Puc-Minas). p. 17.

¹⁶ Id., ib., p. 89.

É inegável a importância, na obra de Mia Couto, desse elemento aqui chamado fantástico, marca de uma diferença com relação a um grande número de textos da literatura contemporânea. Entretanto, esta última afirmação da autora é problemática (ao menos duvidosa) e pode ser questionada. A transgressão da lógica narrativa do Ocidente não é justificada com clareza ao longo do trabalho. Esse é um ponto que deve ser explorado, nesta dissertação, através da análise dos recursos formais das narrativas.

Laura Cavalcante Padilha, fazendo uma leitura comparada de **Terra Sonâmbula** e **Partes de África**, no artigo “Por terras de África com Helder Macedo e Mia Couto”¹⁷, procura mostrar, em uma parte do texto chamada “Era, porque sempre será, uma vez”, como os dois romances transitam entre “a voz e a letra”, e que mecanismos fazem com que o escrito seja enlaçado pelo oral, e vice-versa. Padilha conclui – após passar pela consideração da técnica griótica, das repetições, do jogo de adivinhas utilizados como recursos que “remetem às ancestrais estórias contadas à beira da fogueira”¹⁸ - que em **Partes de África** parte-se da letra em direção à voz. No caso da narrativa de Mia Couto, o percurso se dá de modo inverso: existe a recomposição da cena organizadora da cultura ancestral, com a noite, a fogueira, o velho e a criança; no entanto, a palavra nasce da letra, dos “cadernos”, e o pequeno é quem faz o papel de griô. Há, nesse caso, um entrelaçamento da voz e da letra.

¹⁷ PADILHA, Laura Cavalcante. Por terras de África com Helder Macedo e Mia Couto. In: **Veredas**, Porto, Fundação Engenheiro António Almeida, v. 1, 1998. p. 243-259. Também no livro de PADILHA, L. C. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

¹⁸ Id., ib., p. 249.

1.2. Análises comparatistas

Já que foi mencionado esse trabalho de análise comparada, é interessante notar a tendência de estudos comparatistas em relação à obra de Mia Couto. Em congresso realizado na PUC - Belo Horizonte sobre Guimarães Rosa em 1998, foram vários os trabalhos a apresentar uma análise que relacionava aspectos da ficção dos dois escritores.¹⁹ O próprio Mia Couto esteve presente ao evento, e falou sobre a importância da obra do escritor brasileiro em sua produção literária.²⁰ No texto “Entre margens – Guimarães Rosa e Mia Couto, o encontro possível”,²¹ Cláudia Márcia Vasconcelos da Rocha busca estabelecer um diálogo entre o brasileiro e o moçambicano através da análise dos contos “A terceira margem do rio” (G. Rosa) e “Nas águas do tempo” (Mia Couto). Ela explora a questão da linguagem nova (tema já abordado) e dos sentidos da “margem” nos dois textos. Rocha afirma caber ao conto de Mia Couto “a atribuição, a mágica função de conferir através das gerações (avô, neto) a unidade que contingências históricas procuraram desacreditar”.²²

Já Ana Cláudia da Silva, em sua dissertação de mestrado intitulada **A infância da palavra**: um estudo comparado das personagens infantis em Mia Couto e Guimarães Rosa,²³ analisa o tema da infância como estruturador em algumas narrativas dos dois escritores. “Nas águas do

¹⁹ Trabalhos publicados em: DUARTE, Lélia Parreira *et al*: 2000.

²⁰ COUTO, Mia. Nas pegadas de Rosa. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 11-13, 2. sem. 1998.

²¹ ROCHA, Cláudia Márcia Vasconcelos da. Entre margens – Guimarães Rosa e Mia Couto, o encontro possível In: DUARTE, Lélia Parreira *et al*, 2000. p. 144-148.

²² Id., *ib.* p. 148.

²³ SILVA, Ana Cláudia da. **A infância da palavra**: um estudo comparado das personagens infantis em Mia Couto e Guimarães Rosa. Ribeirão Preto, 2000. (Dissertação de Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH-USP).

tempo” é um dos textos de Mia Couto cuja personagem infantil é estudada; os outros são o conto “O poente da bandeira” e o romance **Terra Sonâmbula**. As narrativas de Guimarães Rosa são “As margens da alegria”, “A menina de lá” e “Campo Geral”. Silva afirma ser a personagem infantil portadora de uma lógica especial, um modo especial de conhecer o mundo, de relacionar-se com os seres. Segundo a autora, em Guimarães Rosa, essa relação se dá na forma de um contato direto com a realidade, sem mediação, conforme a maneira ocidental de conceber a infância. Essa afirmação, entretanto, é bastante discutível, pois simplifica demasiadamente a função das personagens infantis na narrativa rosiana. Já em Mia Couto, a relação é mediada por um adulto, o qual detém a autoridade e é responsável pela transmissão de um saber e de uma tradição. Apesar das diferenças, as crianças desses dois mundos teriam em comum três tipos de conhecimento: o intuitivo, a percepção sensorial e o poético. Segundo Silva, “a poesia é o instrumento com o qual Rosa e Couto procuram expressar o indizível, a essência do real que se encontra na origem dos seres”.²⁴

“Samba de amores dispersos: pequenas melodias compostas por João Guimarães Rosa e Mia Couto”,²⁵ de Jussara Santos, é a análise da temática amorosa nos contos “O grande samba disperso”, de Rosa, e “O perfume”, de Couto. Os dois contos são entendidos como peças musicais (sambas), e as ações das personagens, como movimentos. Em “Escritores africanos nas veredas rosianas”,²⁶ Maria Nazareth Soares Fonseca trata das transgressões operadas pela obra de Mia Couto e do angolano Luandino Vieira e do

²⁴ Id., ib., p. 97.

²⁵ SANTOS, Jussara. Samba de amores dispersos: pequenas melodias compostas por João Guimarães Rosa e Mia Couto In: DUARTE, Lélia Parreira *et al*, 2000. p. 332-336.

²⁶ FONSECA, Maria Nazareth Fonseca. Escritores africanos nas veredas rosianas In: DUARTE, Lélia Parreira, *et al*, 2000. p. 482-488.

diálogo que estabelecem com a escrita de Guimarães Rosa. Para Fonseca, em Mia Couto são importantes os “processos criativos em que a língua portuguesa expõe suas possibilidades de invenção”. É através dessa língua que o escritor apreende o cotidiano de sua cultura, “mediada por uma escrita que transgride em diálogo explícito com o pulsar vibrante da oralidade”.²⁷ A preocupação da autora está voltada para a transgressão da linguagem, tema bastante explorado.

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, no texto “As margens do inefável: a significação poética dos velhos e aleijados em Guimarães, Luandino e Mia Couto”,²⁸ também busca estabelecer pontos de contato entre as narrativas dos três escritores. Secco observa o papel positivo conferido aos velhos na obra dos três: a velhice é um tempo privilegiado (Rosa); os velhos são os detentores da sabedoria, os guardiões da memória (Couto e Vieira). Os personagens loucos e/ou aleijados têm a “função poética” de promover a denúncia dos valores convencionais vigentes nas sociedades e das oposições binárias que contrapõem o normal ao anormal, afastando aqueles que não correspondem aos modelos estabelecidos da normalidade. De acordo com a crítica, na obra desses escritores, são afirmadas as diferenças de suas respectivas culturas, mas os três atingem o universal, recuperando as figuras dos excluídos, atribuindo-lhes sentidos poéticos profundos que os dimensionam para além dos limites da razão convencional.

Realizar uma leitura comparada da presença dos rios nos romances **Grande Sertão: Veredas**, **Terra Sonâmbula** e **A Verdadeira Vida de**

²⁷ Id., *ib.*, p. 486.

²⁸ SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *As margens do inefável: a significação poética dos velhos e aleijados em Guimarães, Luandino e Mia Couto*. In.: DUARTE, Lélia Parreira, *et al.*, 2000. p. 117-121.

Domingos Xavier é o que se propõe Tania Celestino de Macêdo, no texto “Os rios e seus (dis) cursos em Guimarães Rosa, Mia Couto e Luandino Vieira”.²⁹ Nas narrativas estudadas, os rios têm características marcadas pela antropofomização, confundem-se com as personagens dos textos. Segundo Macêdo, em Guimarães Rosa, o rio, como projeção de vontades humanas, constrói não apenas uma nova “geografia do imaginário”, como também uma reflexão sobre as veredas da língua portuguesa. Em Mia Couto e Luandino Vieira, os rios, indo além dos projetos humanos, mostrariam que é preciso edificar narrativas nas quais “os (dis) cursos em língua portuguesa fossem engrossados pelos afluentes das línguas nacionais”, enquanto fossem construídas também, de maneira utópica, a paz e as margens da nação “no exercício cotidiano do escrever, de contar histórias exemplares”.³⁰ Note-se, mais uma vez, como a preocupação com a língua e sua renovação aparece constantemente nas análises.

Interessa, também, nesse estudo, a consideração da importância da utopia no romance de Mia Couto. Macêdo afirma que, em **Terra Sonâmbula**, os rios nascem das vontades humanas; o curso do rio é feito pelo homem, que nele projeta suas esperanças. A narrativa busca resgatar, pela fantasia, o amor à terra em um mundo desencantado e desenraizado, onde os rios criados apontam para a necessidade de reconstruir o elo entre o homem e a terra. Nesse contexto, o rio é metáfora da utopia, do “sonho acordado”.³¹ A afirmação da permanência de um viés utópico na ficção do escritor moçambicano é também uma constante nos textos críticos analisados.

²⁹ MACÊDO, Tania Celestino de. Os rios e seus (dis) cursos em Guimarães Rosa, Mia Couto e Luandino Vieira In.: DUARTE, Lélia Parreira *et al*, 2000. p. 671-675.

³⁰ Id., *ib.*, p. 674.

³¹ Id., *ib.*, p. 673.

1.3. Utopia, sonho, mito e história

A única voz discordante com relação à existência de um sentimento utópico nas narrativas de Mia Couto é a de Paloma Vidal. No artigo “*A mise en abyme de Terra Sonâmbula*”,³² ela afirma que o romance é uma crítica à guerra civil, na qual a ficção e a história se entrelaçam, e a utopia fica afastada.

A posição de Tania Macêdo é corroborada por outros críticos que se dedicaram ao estudo desse romance. Rejane Vecchia da Rocha e Silva, em um artigo chamado “**Terra Sonâmbula: a sobrevivência da utopia**”³³ (uma parte de sua tese de doutorado **Romance e Utopia: Quarup, Terra Sonâmbula e Todos os nomes**) aborda a questão da manutenção da esperança em um tempo futuro, mesmo diante de um contexto extremamente desfavorável: a guerra civil moçambicana. Segundo ela, através de uma linguagem que confunde prosa e poesia, Mia Couto recria a realidade de Moçambique, apresentando-o não apenas como “espaço de perdas, de abandono e da ausência do humano”, mas também como lugar de “sonhos e utopias”.³⁴ Nessa análise, embora dê uma importância grande ao sonho e à tradição oral como elementos que ajudam a sustentar a memória do passado e, desse modo, a possibilidade de um futuro, Rejane

³² VIDAL, Paloma. *A mise en abyme de Terra Sonâmbula*. Disponível em <<http://www.geocities.com/ail-br/amyseenabime.html>>. Acessado em 10/11/2002.

³³ SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e. **Terra sonâmbula: a sobrevivência da utopia**. In: CANIATO, Benilde Justo; MINÉ, Elza (coord.) **Abrindo Caminhos** – homenagem a Maria Aparecida Santilli. Coleção Via Atlântica n. 2. São Paulo, 2002. p. 491-497.

³⁴ Id., ib., p. 496.

Silva enfoca preferencialmente episódios de cunho realista, os quais dizem respeito ao universo empírico da situação histórica da guerra. A parte concernente à imaginação, compreendendo os mitos, crenças e eventos insólitos, fica um pouco esquecida, sendo caracterizada como “absurdo”.

A posição de Leonor Simas-Almeida com relação à questão da utopia é semelhante. Embora não utilize esse termo, ela vai defender em seu ensaio a tese de que, num presente em desintegração, insere-se “a esperança no futuro, subtilmente entretecida em todos os fios da narração...”³⁵ Tomando como tema norteador, o sonho, e a capacidade de transformação do mundo através da fantasia e da criação poética, Simas-Almeida procura estudar algumas estratégias narrativas e retóricas (particularmente a alegoria) do romance de Mia Couto “em cuja polissemia parece possível identificar o pessimismo esperançoso de seu autor”.³⁶

Ela considera o “modo alegórico” dominante no romance do escritor moçambicano, e trabalha com um conceito de alegoria redefinido por nomes como Quilligam e Van Dyke. Para esses teóricos, o texto alegórico é polissêmico, existindo a possibilidade de que ele contenha dois sentidos ou mais. O sentido literal não é obliterado em benefício de um segundo, e não existe uma hierarquização vertical de significações. De acordo com Simas-Almeida, “**Terra Sonâmbula** constitui um paradigma perfeito de cruzamento e simultaneidade de sentidos não verticalmente hierarquizados”.³⁷ Isso pode ser notado na estrutura básica do romance pela constatação da plurivocidade materializada na multiplicação de narradores e contos, o que sugere acumulação e não hierarquização de sentidos, pois

³⁵ SIMAS-ALMEIDA, Leonor. A redenção pela palavra em **Terra Sonâmbula** de Mia Couto. In: **Revista da Faculdade de Letras**. Lisboa, n. 19/20, 1995-1996. p. 159-169.

³⁶ Id., ib., p. 163.

³⁷ Id., ib., p. 164.

se representa uma realidade múltipla e complexa. Também se pode observar a predominância do “modo alegórico”, segundo a autora, no nível da linguagem – em que se combinam sentidos “próprios” e “figurados” em linha horizontal – e no plano da diegese – na associação e reciprocidade constantes da dimensão mimética e da dimensão poética da narrativa, “de acordo com leis de probabilidade e necessidade estabelecidas pelo(s) narrador(es)”. Desse modo, equiparam-se ao longo da narrativa tempo histórico – “constantes alusões históricas à guerra, à corrupção, à fome, à doença...” – e tempo mítico – “contos fantásticos, aparições e prodígios...” – , refletindo um ao outro.

Simas-Almeida, diferentemente de Rejane Silva, afirma a equivalência dos planos realista (representação do real empírico) e mítico (representação do simbólico, do imaginário). Esse parece ser um caminho mais adequado para a compreensão e interpretação da ficção de Mia Couto, conquanto ocorram alguns problemas de denominação (“contos fantásticos”) e uma certa indefinição quanto aos elementos narrativos desse plano mítico. A autora afirma, por exemplo, haver uma interpenetração do “real” e do “mágico” ou “fantástico”.

O estudo de Laura Cavalcante Padilha – citado anteriormente por ocasião do tema da oralidade – é também uma reflexão sobre a manifestação da utopia no texto literário. Segundo Padilha, Helder Macedo e Mia Couto constroem seus romances “a partir da certeza da ruína dos utópicos sonhos que marcaram o passado”. Desse modo, “pensam ambos a devastação, mais que a dilatação”.³⁸ (Servem de epígrafe ao ensaio os versos de **Os lusíadas**: “E também as memórias gloriosas / Daqueles reis

³⁸ PADILHA, Laura Cavalcante: 1998, p. 246.

que foram dilatando / A Fé, o Império, e as terras viciosas / De África e Ásia andaram devastando”, os quais são analisados a partir do quadrado semiótico de Greimas). Padilha faz a análise das três epígrafes do romance de Mia Couto, mostrando como elas são partes desdobradas do percurso do romance: parte-se do “mítico, ou das origens ancestrais autóctones” (“Crença dos habitantes de Matimati” e “Fala de Tuahir”), ampliando-se “na direção do canonicamente ocidental” (Platão), fala também ancestral e mítica. Nota-se, desse modo, a valorização do papel do simbólico no romance.

A autora procura entender o funcionamento das “estórias encaixantes” no sentido das narrativas e conclui que os dois romances (nos quais a experiência e a memória são os “elementos responsáveis pelo mover-se das engrenagens do relato”) apresentam em comum o “gosto pelo suplemento, no sentido derridiano do termo”.³⁹ Cada uma dessas várias narrativas traz algo a mais, num desdobramento ilimitado; elas são responsáveis pelo “excesso imprescindível para a prática da decifração”. Então, afirma Padilha, se num primeiro momento Mia Couto e Helder Macedo parecem estar de acordo com a idéia do fracasso dos ideais libertários, a partir da consideração desses suplementos, é possível notar que os dois romancistas não deixam de sonhar, esforçando-se para manter vivo um último reduto de utopia, existindo neles um pacto de esperança. Essa visão de Padilha se assemelha à de Simas-Almeida, quando esta faz referência ao “pessimismo esperançoso”.

³⁹ Id., ib., p. 252.

1.4. Algumas contribuições da crítica

Os textos escolhidos, embora nem sempre tratem diretamente de **Cada homem é uma raça**, são representativos no inventário da crítica da obra de Mia Couto, sobretudo daquela produzida na mesma época deste livro - **Cronicando** (1991), **Terra sonâmbula** (1993), **Estórias abensonhadas** (1994). Por isso, são importantes para o estabelecimento de novos caminhos de análise e de interpretação dos contos estudados. Procura-se, com essa revisão, menos descobrir os significados específicos atribuídos a cada narrativa, do que investigar os sentidos e as formas da ficção de Mia Couto de uma maneira ampla. Esse procedimento permite depreender alguns pontos básicos a respeito da crítica da produção literária desse autor:

1) São em grande número as análises que tratam de problemas específicos da linguagem literária das obras tanto quanto aquelas cujo tema é oralidade. Entretanto, afirmar que esse é um terreno sobejamente explorado não significa dizer que esses aspectos devem ser excluídos das análises;

2) Considera-se que as inovações e transgressões da linguagem de Mia Couto, assim como o efeito de oralidade produzido em suas narrativas, representam uma forma de resistência cultural, na medida em que tratam de aspectos ontológicos e sociológicos das comunidades moçambicanas. Essa relação não se dá, no entanto, de maneira direta, e sim mediada pelos elementos próprios da estética literária;

3) Os estudos comparativos são bastante numerosos e relacionam preferencialmente a ficção de Mia Couto à do brasileiro Guimarães Rosa, devido ao “parentesco” da escrita dos dois;

4) Parece existir uma indefinição conceitual no que diz respeito aos elementos insólitos presentes nos textos;

4) A utopia e o sonho são tomados como elementos fundamentais das narrativas estudadas;

5) A maioria das leituras considera ponto essencial para a compreensão da ficção do escritor moçambicano a representação dos mitos, lendas e crenças do povo africano. Esses elementos relacionados ao “imaginário africano” ganham, todavia, tratamento diferenciado. Há, por um lado, a tendência quase generalizada de entender essa ficção como uma manifestação legítima do “mundo africano”, tradicional, em contraponto a uma narrativa ocidental. Existem, por outro lado, algumas vozes apontando para o caráter híbrido dessa manifestação literária.

É fundamental, para levar adiante uma análise de **Cada homem é uma raça**, a consideração especial de alguns dos aspectos revelados pela crítica da obra de Mia Couto. Assim, a abordagem dos recursos do nível da linguagem e do efeito oralizante da escrita é imprescindível para a compreensão dos contos. Merece atenção, também, a relação estabelecida entre elementos históricos e elementos de caráter mítico, bem como a relevância e a função desses elementos nos textos.

2. HISTÓRIA E MITO

2.1. Relações entre história e mito

O teórico russo E. M. Mielietinski, em um texto sobre o mitologismo no século XX, afirma que a utilização do mito, seja como procedimento artístico ou como visão do mundo que fundamenta esse procedimento, é um fenômeno significativo da literatura desse século.⁴⁰ A partir dos anos 50-60, a “poética da mitologização” começa a ser observada nas literaturas latino-americanas e afro-asiáticas. No caso dessas literaturas, podem coexistir “as tradições folclóricas arcaicas e a consciência folclórico mitológica [...] com o intelectualismo modernista de tipo puramente europeu.”⁴¹ Essa situação histórica e cultural possibilita que elementos de historicismo e mitologismo estejam presentes ao mesmo tempo nos romances. Mielietinski observa ainda que, embora o “mito” e a “história” apresentem-se sempre como opostos, por outro lado, não podem ser separados na literatura mitologizante do século XX.

Em todas as obras das literaturas latino-americanas e afro-asiáticas (por ele analisadas), por mais intensas que sejam a crítica social e a sátira no plano realista, o mitologismo vai estar ligado, de maneira direta e em

⁴⁰ MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 350.

⁴¹ Id., ib., p. 433.

menor ou maior grau, às tradições locais e nacionais. A problemática política revolucionária também aparece com frequência, na combinação entre elementos da poética modernista da mitologização com a valorização “neo-romântica” do folclore e da história nacionais.

A utilização da linguagem do mito, por parte de escritores africanos, fundamenta-se no fato de que a sobrevivência do pensamento folclórico-mitológico é uma realidade histórica no meio cultural desses escritores. Entretanto, como salienta o teórico, não se deve esperar uma coincidência entre a linguagem do mitologismo do século XX e a dos mitos antigos, “pois não se pode colocar sinal de igualdade entre a inseparabilidade do indivíduo face à sua comunidade e a sua degradação na sociedade industrial”.⁴²

Serão levados em conta esses pressupostos básicos, os quais afirmam a importância do mito para a literatura do século XX e a coexistência dos aspectos mitológicos e históricos nas narrativas das literaturas da América Latina, África e Ásia, para se buscar a abordagem dos contos de Mia Couto. Entende-se mito, neste trabalho, de acordo com a concepção do historiador das religiões Mircea Eliade, como “história verdadeira”, narrativa “extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo”.⁴³ Refletindo sobre essas observações, deve-se lembrar que os textos de Mia Couto são escritos a partir de um lugar cultural onde o mito muitas vezes sobrevive no interior das comunidades, ou na sua forma primitiva, ou travestido em uma nova manifestação. Entretanto, como afirma Mielietinski, é impossível a correspondência entre a mitologia arcaica e a simbologia presente nas narrativas modernas. Um

⁴² Id., ib., p. 440.

⁴³ ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 7.

dos fatores a serem considerados como decisivos para tratar dessas questões é o colonialismo na África, a ocupação e dominação dos territórios do continente desde o século XVI, processo cuja intensificação se deu realmente na segunda metade do século XIX.

2.2. Situação colonial e descolonização

Nos contos de **Cada homem é uma raça**, nota-se a recorrência de situações conflitivas, resultantes da imposição de uma cultura europeia opressora sobre uma cultura africana dominada e sufocada, na sociedade colonial estabelecida. A situação colonial é tratada de maneira bastante detalhada por Albert Memmi, na obra **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**.⁴⁴ Embora o autor considere o problema principalmente a partir do referencial das colônias francesas, as reflexões a respeito dos dois sujeitos envolvidos no processo podem servir para pensar a situação da colonização portuguesa em África. O texto, como indica seu título, divide-se em duas partes: na primeira, é “pintado” o retrato do colonizador; na segunda, o do colonizado.

No capítulo dedicado ao colonizador, Memmi expõe os sentidos da “viagem colonial”, cujas motivações são, sobretudo, econômicas. Segundo o autor, é inevitável que o europeu emigrado para a colônia se torne um colonizador. Ele tem então duas opções: ou recusar a sua condição de privilegiado, esse é o “colonizador de boa vontade”; ou aceitar-se como

⁴⁴ MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

senhor de direito das vantagens oferecidas a ele, esse é o “colonialista”. A primeira alternativa, no entanto, não é uma possibilidade válida, uma vez que não se dá a identificação (por uma série de fatores) entre o europeu que recusa a situação colonial e o africano vivendo sob o jugo do dominador. Desse modo, “o mecanismo é quase fatal: *a situação colonial fabrica colonialistas, como fabrica colonizados*”.⁴⁵

A relação do colonizador com a metrópole e os metropolitanos é ambígua: se, por um lado, ele tem o seu país de origem como um lugar de perfeição, e idealiza-o no seu discurso; por outro, sabe que lá não existe mais lugar para ele. Com a volta, o colonizador perderia o estatuto de superior, seria um igual entre os homens de sua nação ou, até mesmo, seria rebaixado para uma posição inferior, pois as acusações dos estrangeiros contra o colonialismo, e as de seus compatriotas – por vezes diretas, por vezes insinuadas –, lançam sobre ele uma culpa pela situação do colonizado, fazendo dele um aproveitador de facilidades. Do mesmo modo que louva a glória da nação, “nutre contra a metrópole e os metropolitanos um profundo ressentimento”.⁴⁶

O colonizador procura a desvalorização sistemática do colonizado. Não tenta se aproximar do outro, rompendo o exílio, mas, de modo inverso, procura acentuar as diferenças, buscando razões para a recusa da aproximação. Assim, o racismo surge como um elemento fundamental, pois serve para tornar legítima uma situação que, vista friamente, é insustentável.

O colonizador se auto-absolve das culpas que lhe são imputadas pelos outros e por ele mesmo, afirmando a legitimidade da colonização. As

⁴⁵ Id., ib., p. 59.

⁴⁶ Id., ib., p. 65.

vantagens e o respeito recebidos são justos, na sua visão, já que ele, “portador dos valores da civilização e da história, cumpre uma missão⁴⁷: tem o grande mérito de iluminar as trevas infamantes do colonizado”.⁴⁸ Agindo desse modo, outorgando-se o título de protetor e provedor, explica a servidão do colonizado, cujo caráter escandaloso poderia ser admitido até mesmo por ele.

O escritor de origem tunisiana começa a segunda parte de seu livro tratando do retrato mítico do colonizado produzido pelo colonizador – o qual desempenha importante papel na dialética entre enobrecimento do segundo/aviltamento do primeiro. Essa imagem se fundamenta numa série de traços atribuídos pelo europeu ao africano: preguiça, debilidade, perversidade, sadismo, inaptidão, maus instintos, astúcia, atraso. Esses traços, marcados pelo sinal negativo, são fundamentais para as exigências afetivas e econômicas do estrangeiro. Alguns dos atributos se excluem uns aos outros. No entanto, eles justificam todas as atitudes do colonizador, desde o protetorado até a violência policial. Para o dominador, não importa ver o colonizado como ele é, mas transformá-lo em outra coisa. Então, começa por negar todas as qualidades que podem fazer do autóctone um homem: desumaniza-o. É interessante notar o eco suscitado por essa construção no africano: ele acaba, de certo modo, aceitando essa imagem proposta pelo outro, a qual “ganha assim certa realidade e *contribui para o retrato real do colonizado*”.⁴⁹

⁴⁷ Barthes, no seu livro **Mitologias**, em que trata dos discursos que se tornaram míticos na modernidade, apresenta um verbete denominado “Gramática africana”. Nesse tópico, entre outros vocábulos, destaca “missão”, termo que funciona, segundo ele, no discurso do colonialismo, tal como “coisa” ou “troço” na linguagem ordinária. É uma palavra utilizada para as situações mais variadas, sempre justificando a colonização. BARTHES, Roland. **Mitologias**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

⁴⁸ MEMMI, Albert: 1977, p. 72.

⁴⁹ Id., ib., p. 83.

Pode-se, aqui, lembrar Homi Bhabha, no texto em que trata das formas e funções do discurso colonial. O crítico indo-britânico mostra como o estereótipo do “outro”, construído pelo sujeito colonial, é uma necessidade de autoconservação, de defesa e reflete seu medo em relação ao diferente. O estereótipo também evidencia as estruturas rígidas do sujeito do discurso colonial, além de fixar a imagem do “outro”. Essa imagem não é necessariamente falsa, mas é, de qualquer modo, uma imagem difundida e transmitida, vindo a cumprir uma função. Lembre-se, ainda, que a identidade ou, antes, uma imagem de identidade constrói-se em (e através de) um discurso.⁵⁰

Diante dessa construção de linguagem que o mostra a si mesmo como inferior, o colonizado é obrigado, para viver, a aceitar-se como tal. Como consequência, sofre de uma carência total, já que a colonização o reduz à privação, e todas as deficiências se combinam e fazem crescer umas às outras: negação de uma posição no mundo da história; impossibilidade de retorno aos valores tradicionais; amnésia cultural, provocada pela reprodução da situação colonial no seio da família. Para essa carência, duas respostas são possíveis. A primeira é a tentativa de assumir a posição do colonizador. No entanto,

O candidato à assimilação, quase sempre, acaba se cansando do preço exorbitante que por ela é preciso pagar, e do qual jamais chega a desobrigar-se. Descobre também com assombro *todo* o sentimento de sua tentativa. É dramático o momento em que descobre que retomou por sua conta as acusações e as condenações do

⁵⁰ BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. A outra questão – o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. p. 103-128.

colonizador; que se habitua a olhar os seus com os olhos do seu procurador.⁵¹

A outra resposta possível é a revolta. Porque sua condição é absoluta, existe a necessidade de uma reação em termos absolutos, uma ruptura significativa. Para isso é necessário que o colonizado se aceite e se afirme, o que é um processo ambíguo, pois a afirmação de si passa pela aceitação da diferença, a qual é definida pelo colonizador. Mesmo assim, a revolta é inevitável, pois “chega sempre o dia, em que o colonizado levanta a cabeça e faz oscilar o equilíbrio sempre instável da colonização”.⁵²

Uma análise semelhante da situação colonial é feita por Frantz Fanon.⁵³ O escritor nascido na Martinica destaca, porém, no seu texto, as tensões produzidas na iminência e no desenrolar do processo de descolonização. Ele preconiza, igualmente, a necessidade do fim da situação estabelecida nos territórios africanos, e apresenta a tese de que o colonialismo é uma “violência em estado bruto que só pode inclinar-se diante de uma violência maior”.⁵⁴

Num texto permeado pela ênfase nas causas e conseqüências da violência nas guerras de libertação dos países africanos (mais especificamente no caso da Argélia, cujo conflito ele acompanhou, como médico psiquiatra), Fanon aponta para as diferenças existentes entre as posições ocupadas pelos diferentes agentes no processo: o povo, o intelectual, os políticos. Para a massa do povo colonizado, existe a necessidade de transformação total, a substituição de uma “espécie” de homens por outra, sem transição. Isso apenas pode se dar de modo violento.

⁵¹ MEMMI, Albert. 1977, p. 108.

⁵² Id., ib., p. 125.

⁵³ FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

⁵⁴ Id., ib., p. 46.

A descolonização representa, então, a destruição de uma de suas partes. Não é possível a convivência. Ocorre um maniqueísmo ao inverso nessa fase: o colonizador representa tudo o que há de ruim. Antes, o africano, desumanizado e animalizado, era o mal absoluto; os seus mitos, a marca de sua indigência.

A posição do intelectual vai ser diferente, pelo menos no começo. Ele questiona a validade da independência e procura a paz entre as duas partes: uma impossibilidade. Segundo Fanon, ele tende a comportar-se como um oportunista vulgar durante o conflito; atenta para o “culto do detalhe”, perde de vista a unidade do movimento, em vez de agir como o povo, para quem o “modelo operativo mais eficaz [é] a posse da terra e do pão”.⁵⁵ Nas regiões onde os intelectuais não se desfazem do pensamento colonialista, após a libertação, ocorre a pilhagem total dos recursos da nação.

É interessante notar, ainda, a atitude dos políticos frente à luta de independência. De modo semelhante às elites intelectuais, os partidos políticos são “violentos nas palavras, reformistas nas atitudes [...] querem mais poder, não a destruição radical da ordem”.⁵⁶ Esses partidos não rompem o contato com o colonialismo, e pretendem manter o sistema colonial, através de negociações.

Pode-se afirmar que, de uma maneira geral, os dois processos – colonização e descolonização – ocorreram, em Moçambique, de modo semelhante ao descrito por Memmi e Fanon. Uma conjuntura histórica instável e conflituosa como essa acaba por se manifestar também na literatura produzida nesse país. Assim, muitas obras literárias são

⁵⁵ Id., ib., p. 37.

⁵⁶ Id., ib., p. 45.

produzidas tendo como tema problemas relativos ao colonialismo e suas conseqüências. São poemas, contos e romances que figuram desde a segregação e discriminação do período anterior à libertação, até a situação de desigualdade e opressão do pós-independência.

2.2.1. Motivação realista

Moçambique esteve sob domínio e influência de Portugal desde o final do século XV. A sua Libertação, assim como a das demais colônias portuguesas na África - Angola, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau e Cabo Verde - ocorreu somente na metade da década de 1970. A Revolução dos Cravos, com a queda de Salazar e a instauração do regime socialista em Portugal, em abril de 1974, acelerou o processo que vinha se desenvolvendo desde, pelo menos, o começo da década anterior nos territórios africanos. Moçambique foi reconhecido como nação independente em 25 de junho de 1975. Antes, porém, transcorreram quase quinze anos de luta anticolonial, levada a cabo por guerrilheiros do movimento revolucionário de fundo marxista da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Posteriormente, em 1977, o país mergulhou numa devastadora guerra civil,⁵⁷ que se estendeu por vários anos, até 1992.

A exposição dos dois sujeitos principais do colonialismo e das motivações e conseqüências da libertação das colônias oferece subsídios importantes para a compreensão da ficção de Mia Couto. Os motivos realistas de suas narrativas estão ligados aos momentos críticos da história

⁵⁷ O termo “guerra civil” não é aceito por algumas correntes críticas .

recente do país; as situações da diegese estão, muitas vezes, relacionadas à realidade empírica de Moçambique. Portanto, ignorar os elementos históricos presentes nos textos estudados é recusar a possibilidade de uma interpretação mais adequada para **Cada homem é uma raça**.

Observa-se que é muito forte o substrato histórico dos textos. São frequentes as referências a situações críticas do passado colonial, bem como a momentos cruciais da luta e das contingências pós-coloniais. Tratando desse temas, Mia Couto realiza uma leitura crítica da história, na qual aparece sempre uma denúncia, explícita ou velada. Entretanto, conforme nota Rita Chaves, “a cena não comporta bandidos e mocinhos; não se trata de radicalizar pontos de vista opostos e estanques”.⁵⁸ Não existe um maniqueísmo na figuração dos acontecimentos. Tanto o português inescrupuloso quanto o moçambicano aproveitador podem ser alvo de críticas.

A partir dessa perspectiva pode-se considerar, por exemplo, o conto "O Apocalipse privado do tio Geguê". Em um determinado momento diz-se a propósito de uma bota encontrada pela personagem Geguê: "A botifarra estava garantida pela história: tinha percorrido os gloriosos tempos da luta pela independência".⁵⁹ Existe a localização da narrativa em um tempo posterior ao 25 de junho de 1975. No entanto, se os tempos da luta foram "gloriosos", os do presente não o são. Por obra de Geguê e seu sobrinho - cuja posse da "braçadeira vermelha" de vigilante assegurava a autoridade e os desmandos - "nascera" uma guerra no povoado:

⁵⁸ CHAVES, Rita: 1997, p. 245.

⁵⁹ COUTO, Mia: 1998, p. 30. (A partir daqui as referências aos números de página dessa obra serão feitas no corpo do texto, entre parênteses, para evitar excesso de notas).

Casa, carro, propriedades: tudo se tinha tornado demasiado mortal. Tão cedo havia, tão cedo ardia. Entre os mais velhos já se espalhava a saudade do antigamente.

- *Mais valia a pena...*

[...] Alguns se amargavam, fazendo conta aos sacrifícios:

- *Foi para isso que lutámos?* (p. 45)

A situação do povoado nesse conto representa o estado do país nos anos subseqüentes à libertação do domínio português, em que se instalou uma grande desordem devido à guerra. Essa guerra, figurada na narrativa, pode ser entendida como o conflito iniciado algum tempo depois da descolonização, e que envolveu principalmente a FRELIMO e a RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique) – grupo formado por dissidentes do regime, apoiado por portugueses que haviam sido destituídos do poder, rodesianos e sul-africanos. De acordo com Fanon, quando a independência ocorre, ela traz a dignidade, mas não há tempo suficiente para elaborar uma sociedade a partir dos destroços da anterior.⁶⁰ Além disso, a violência não se extingue logo após a libertação. O conflito continua, motivado pela competição entre socialismo e capitalismo (leve-se em conta o fato de que Fanon escreve em plena Guerra Fria). Assim, para a grande maioria da população, a independência não traz mudança imediata.

Conforme o teórico indiano Aijaz Ahmad, em alguns países como os do sul da África, que venceram suas guerras de libertação na metade da década de 1970, foi possível ver com clareza a dinâmica de uma luta anticolonial transformando-se numa luta socialista.⁶¹ Entretanto, afirma Ahmad, os movimentos revolucionários de independência dos países africanos e asiáticos do século XX que tentaram substituir as sociedades

⁶⁰ FANON, Frantz: 1979, p. 63.

⁶¹ AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente**. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 26.

coloniais por sociedades socialistas não tiveram êxito. Ocorreu, ao contrário, o fortalecimento da burguesia nacional, com conseqüências funestas para esses países.⁶²

No fragmento do conto citado na página anterior, é notável o sentimento de desilusão diante de uma realidade que não corresponde àquela sonhada e buscada em anos de lutas motivadas pelos ideais socialistas. Uma realidade perante a qual o "antigamente" dos tempos coloniais se afigura como algo menos desditoso e, até mesmo, mais desejável.

2.3. Transfiguração do real e transformação pela palavra

...a arte é o equivalente moderno do rito e da festa: o poeta e o romancista constroem objetos simbólicos, organismos que emitem imagens. Fazem o que faz o selvagem: convertem a linguagem em corpo. As palavras já não são coisas e, sem deixar de ser signos se animam, *ganham corpo*.

Octavio Paz. **Conjunções e disjunções.**

As narrativas de Mia Couto figuram, de uma parte, de maneira realista, fatos e momentos históricos importantes do país; de outra parte, apresentam um forte conteúdo mítico, cuja expressão pode ser a narração do acontecimento insólito (a transfiguração do real) ou a criação de

⁶² Id., ib., p. 42-43.

imagens metamorfoseadoras, através da linguagem. Os elementos relacionados com o mito ou com uma visão mítica do mundo são muito freqüentes em **Cada homem é uma raça**.

É um procedimento recorrente a narração de eventos nos quais ocorre a subversão das leis naturais do modo como elas são concebidas pelo pensamento racional. No conto "O pescador cego", por exemplo, Maneca Mazembe arranca seus próprios olhos para utilizá-los como isca, numa ocasião em que fora acometido de terrível fome, estando perdido em pleno mar. Graças aos peixes fígados, ele se mantém vivo até chegar de volta à praia de sua aldeia. Esses já são acontecimentos cujo tom de estranhamento e desconformidade com as leis da realidade se fazem notar.

Quando Salima, sua mulher, manifesta a vontade de sair com o barco para pescar, Maneca proíbe-a, arrasta o barco para longe da água e passa a viver dentro dele. Um dia, malgrado as advertências de Salima quanto à desgraça que isto provocaria, o pescador ateia fogo à embarcação. A mulher e os filhos o abandonam, deixando-o na praia. Um tempo depois, ocorre algo inusitado:

Certa noite [...], se confirmou o presságio de Salima: aquele fogo voara demasiado alto, incomodando os espíritos. Porque, do topo dos coqueiros, o vento se deu de uivar. Mazembe se afligiu, o chão mesmo se arrepiou. Súbito, o céu se rasgou e grossas pedras de gelo tombaram em toda a praia. O pescador corria no vazio, à procura de abrigo. O granizo, implacável, lhe castigava. Maneca desconhecia explicação. Nunca ele se cruzara com tais fenômenos. A terra subiu para o céu, pensou. Virado do avesso, o mundo deixava tombar seus materiais. (p. 103)

É inconcebível para uma racionalidade dita científica aceitar que tais eventos possam realmente ter lugar: como pode uma tempestade tão grande e avassaladora ser desencadeada pela fumaça do incêndio de um barco? É impossível, porém, deixar de notar a relação de causa e efeito estabelecida entre a queima da embarcação e os fenômenos meteorológicos. Não há dúvida de que se trata de uma punição por um ato reprovado pelos espíritos. Não seria esse fato um exemplo de revelação da “causalidade onipresente” do realismo maravilhoso – conforme teorizado por Chiampi – que provoca um efeito de encantamento do leitor “pela percepção da contigüidade entre as esferas do real e do irreal”?⁶³

Pode-se considerar, ainda, um segundo modo pelo qual o inusitado entra na narrativa; dessa vez, não através da transfiguração do real, mas pela maneira de nomear as coisas. À leitura do fragmento anterior, prestando atenção às ações atribuídas aos elementos naturais presentes, nota-se que, na própria descrição da situação, na caracterização da paisagem, produz-se um efeito de estranhamento, senão de encantamento. Esse efeito provavelmente se deve à utilização de um processo de personificação. Mas a seleção lexical operada não visa à construção de uma simples figura, e sim à criação de um novo modo de apreensão da realidade e de seus sentidos. Tampouco parece correto falar em personificação, nesse contexto, embora alguns dos elementos do espaço descrito sejam investidos de características e atitudes humanas.

Mais adequado seria afirmar que esses elementos – vento, chão, granizo, terra - ganham vida e passam à categoria de seres *animados*. Esse tipo de representação do espaço entra em conflito e é, até mesmo,

⁶³ CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 61.

incompatível com uma lógica racionalista e uma concepção objetivista do mundo: expressaria e, ao mesmo tempo, seria resultado de uma visão mítica do mundo.

2.3.1. Insólito e categorias literárias

O objetivo desta parte do trabalho é discutir qual modalidade de sobrenatural existe nas narrativas e descobrir de que tipo de categoria ficcional essas narrativas estão mais próximas. Conforme já foi notado anteriormente, existe uma indefinição quanto à nomeação do tipo de manifestações presentes na ficção do escritor moçambicano. Essa indefinição, na verdade, não se torna fator determinante nas análises dos textos. De maneira geral, os críticos têm chegado a importantes resultados na compreensão e interpretação dos sentidos da obra de Mia Couto. Entretanto, procura-se, neste trabalho, seguir as recomendações de Roman Jakobson a respeito da necessidade de um certo rigor na nomeação dos fenômenos artísticos, considerando o caráter científico atribuído aos estudos da linguagem e da literatura.⁶⁴

A discussão a respeito desse tema foi iniciada no sub-capítulo “Utopia, sonho, mito e história”, em que foram consideradas algumas análises da obra de Mia Couto. A fim de retomar essa questão, cita-se novamente Rejane Vechia da Rocha e Silva, para quem a utopia “surge dentro de uma narrativa que, às vezes, recorre ao *fantástico* para mostrar a

⁶⁴ JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: EIKHENBAUM, B. *et al.* **Teoria da literatura – formalistas russos**. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 119-127.

brutalidade da realidade frente aos maiores *absurdos* criados pela ficção”⁶⁵ (grifos nossos). Aceitando esse ponto de vista, admite-se que a função desempenhada por esse elemento chamado de “fantástico” seria simplesmente a de expor as mazelas da realidade do país. Silva fornece um exemplo desse mecanismo: “Seria absurdo os mortos voltarem para reclamarem e discutir com os vivos a sua própria existência? Mais fantástica foi a submissão a que o povo moçambicano foi submetido...”⁶⁶ Além da simplificação da função desse outro plano, existe o problema de sua denominação, pois “absurdo” e “fantástico” são usados como expressões equivalentes. Ademais, a afirmação de que a narrativa, “às vezes”, utiliza-se do “fantástico”, também suscita problemas. Primeiro deve-se perguntar: o que seria esse “fantástico”? Pelos exemplos fornecidos pelo texto, pode-se afirmar que são os acontecimentos insólitos, os quais se opõem às leis do mundo natural. Admitida essa hipótese, deve-se concordar que o caráter esporádico atribuído a essas manifestações, pelo uso do adjunto adverbial “às vezes”, é um tanto quanto inadequado, tendo em vista a frequência do aparecimento e o lugar ocupado dentro da narrativa por esses acontecimentos.

Outros críticos que se dedicaram ao estudo da obra de Mia Couto também têm preferido analisá-la sob a ótica do fantástico, de acordo com a concepção de Torodov. Maria Aparecida Santilli, ao analisar contos do livro **Vozes Anoitecidas**, afirma que “o timbre do insólito [...] advém do maravilhoso, ou do sobrenatural”.⁶⁷ Ela trata, ainda, como fantásticas, as narrativas estudadas. Esse tipo de abordagem, no entanto, pode ser revista.

⁶⁵ SILVA, Rejane Vechia da Rocha e: 2002, p. 494.

⁶⁶ Id., ib., p. 495

⁶⁷ SANTILLI, Maria Aparecida. O fazer-crer, nas histórias de Mia Couto. In: **Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, 1999. p. 98-109.

Numa consideração preliminar, para relativizar esse ponto de vista bastaria afirmar que nos textos de Mia Couto não ocorre a hesitação entre dois tipos de explicação para um acontecimento – o que seria, de acordo com Todorov, condição principal para a existência do fantástico.

Aqui se faz necessário um parêntese para a discussão dessa categoria. De acordo com Todorov, o fantástico é “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.”⁶⁸ O teórico torna essa definição mais precisa ao afirmar que, para ser considerado fantástico, um texto deve atender a três condições. A primeira delas é fazer com que o leitor considere o mundo das personagens como regido por leis naturais e hesite entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para acontecimentos que, num primeiro momento, não podem ser entendidos a partir das leis desse mundo. A segunda condição é a de que a hesitação do leitor também seja sentida por uma personagem. A terceira é a recusa, por parte do leitor, da interpretação alegórica, bem como da interpretação poética do texto. O fantástico é constituído realmente pela primeira e terceira condições; não existe a obrigatoriedade de que a segunda seja satisfeita.

Nas narrativas de Mia Couto, assim como não ocorre a hesitação, não existe tampouco um questionamento sobre a realidade dos fenômenos por parte das personagens, embora possa haver uma indagação dos motivos de tais ocorrências. No conto "O Apocalipse privado do tio Geguê", após retomar a bota que seu sobrinho não quisera calçar, Geguê resolve livrar-se dela: “Pegou na bota e atirou para longe. O estranho então sucedeu: lançada

⁶⁸ TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 31.

no ar a bota ganhou competência volátil. A coisa voejava em velozes rodopios. O tio Geguê desafiara os espíritos da guerra?” (p. 31)

Na pergunta do narrador, lê-se a afirmação da possibilidade da existência de tais eventos: num mundo em que se acredita na intervenção dos espíritos dos antepassados, é possível que coisas "estranhas" aconteçam. Conforme Santilli, as personagens dos contos de Mia Couto remetem “a um ‘locus’ cultural onde determinados hábitos e posturas dão pertinência ao tipo de eventos e crenças em que tais eventos se abeberam”.⁶⁹ De maneira semelhante à caracterização do continente americano, por Alejo Carpentier, como o território do "real maravilhoso americano",⁷⁰ poder-se-ia caracterizar a África⁷¹ como um espaço cultural em que determinados eventos, "maravilhosos" para a concepção do europeu, são "reais" para o africano. Carpentier - em um texto originalmente escrito como prólogo a **El reino de este mundo** no qual ataca o superficialismo e convencionalismo da utilização do maravilhoso pelos escritores surrealistas - forja a expressão “real maravilhoso” para designar a realidade vivenciada no continente americano, em que a história se mescla às lendas e crenças dos povos autóctones. Estas últimas tomadas como verdadeiras, pois a fé vem a ser um dos elementos fundamentais para a existência do maravilhoso.⁷²

⁶⁹ SANTILLI, Maria Aparecida: 1999, p. 107.

⁷⁰ CARPENTIER, Alejo. **Tientos y diferencias**. Buenos Aires: Calicanto, 1976. De lo real maravilhoso americano. p. 83-99.

⁷¹ É preciso, entretanto, levar em conta o perigo de uma generalização, conforme alerta Appiah. APPIAH, Kwame A. **Na casa de meu pai** – a África na filosofia da cultura. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 122.

⁷² CARPENTIER, Alejo: 1976, p. 96.

Não é despropositado apontar semelhanças entre a ficção produzida nos dois continentes⁷³ - semelhanças já atestadas por Mielietinski em suas considerações sobre o entrecruzamento de mitologismo e historicismo nas literaturas do “terceiro mundo”.⁷⁴ O crítico moçambicano Nataniel Ngomane, em um texto sobre o romance **Ualalapi**, de Ungulani ba ka Khosa, refere este ficcionista, juntamente com Mia Couto, como “paradigmático da apropriação dos modelos da narrativa hispano-americana”.⁷⁵ Ngomane afirma ser a narrativa de **Ualalapi** caracterizada “pela mistura de verdades factuais, passíveis de comprovação documental, com verdades míticas, sobrenaturais”.⁷⁶ Embora não denomine esse tipo de ficção – a qual se assemelha à de Mia Couto – de realismo maravilhoso, o crítico utiliza-se de noções de Chiampi, como a de contigüidade entre as esferas do real e do irreal, para explicar o procedimento de Ungulani.

Em artigo sobre o mesmo autor, o também moçambicano Gilberto Matusse aponta igualmente a contribuição do modelo de ficção hispano-americana na simulação ou construção de uma “nova lógica, baseada, quer na visão mitológica da tradição africana, quer no encontro, no cruzamento desta com os modelos do pensamento europeu”.⁷⁷ Segundo Matusse,

⁷³ É válido mencionar o artigo de Zilá Bernd sobre a relação entre história e mito em romances brasileiros e caribenhos. Ela analisa a presença do maravilhoso americano em narrativas desses dois espaços geográficos. BERND, Zilá. O maravilhoso como ponto de convergência entre a literatura brasileira e as literaturas do Caribe. Disponível em <members.tripod.com/~lfilipe/> Acessado em 20/01/2004.

⁷⁴ Termo utilizado sem pretensões teóricas, servindo apenas para designar os chamados países em desenvolvimento. Ahmad, no capítulo “Teoria dos três mundos: o fim de um debate”, mostra as dificuldades teóricas na formulação e utilização desse termo, cujo significado inicial era o de “mundo do não-alinhamento militar” (EUA e URSS), chegando até a versão maoísta da expressão: “o Terceiro Mundo era composto dos países predominantemente agrícolas e pobres”, a qual acabou vigorando por mais tempo. AHMAD, Aijaz: 2002, p. 167-195.

⁷⁵ NGOMANE, Nataniel. Palavras silenciadas, vozes emergentes: o resgate da História em **Ualalapi** de Ungulani ba ka Khosa. **Maderazinho** – Revista Literária Moçambicana. Disponível em: <<http://www.maderazinho.tropical.co.mz>>. Acessado em 15/01/2004.

⁷⁶ Id., ib.

⁷⁷ MATUSSE, Gilberto. O modelo da narrativa fantástica hispano-americana e a construção da imagem da moçambicanidade em Ungulani ba ka Khosa. In: CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de

recorrendo a esses modelos, o autor moçambicano “aproveita um esquema e uma técnica literária consagrados, que lhe propiciam a incorporação da visão mitológica e do simbolismo do imaginário das sociedades tradicionais africanas”.⁷⁸

Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco faz uma leitura comparada de um conto de Mia Couto e de um romance de Mario Vargas Llosa. Para a autora, esses escritores entendem a literatura como um espaço através do qual o reservatório das culturas locais, sufocado pela colonização europeia, pode ser recuperado. Afirma, ainda, que “as narrativas fantásticas latino-americanas e africanas fazem interagir o natural e o sobrenatural, o real e o supra-real como expressões singulares das próprias culturas locais”.⁷⁹

Os dois últimos críticos, assim como Maria Aparecida Santilli, utilizam a categoria do fantástico. Matusse, porém, chega a questionar a validade do uso desse termo para os contextos hispano-americano e africano. Ele afirma que tal utilização deve ser tomada com reservas, pois o conceito de fantástico é formulado a partir de uma visão do mundo fundamentada no modelo racionalista ocidental, enquanto as obras literárias estudadas são produzidas dentro de um contexto onde vigoram outros modelos de pensamento.⁸⁰ Por semelhante razão, Carmen Lucia Tindó Secco declara que as narrativas de Mia Couto e Vargas Llosa se afastam dos modelos europeus: elas “deixam ler, nos interstícios do discurso

Lourdes; CARVALHO, Alberto (coord). **Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas**. Lisboa: Cosmos, 1997. p. 313.

⁷⁸ Id., ib., p. 313.

⁷⁹ SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Fantástico latino-americano: nas malhas da literatura e da história (uma abordagem comparatista com o fantástico africano). In: **VII Congreso Internacional de la Fiealc**, Instituto de Postgrado de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Tamkang, 1995. (Texto fornecido pela autora, por meio eletrônico).

⁸⁰ MATUSSE, Gilberto: 1997, p. 311.

literário, os mitos e a história de seus países, nos quais, realidade e fantasia, devido às crenças populares tradicionais, se encontram mescladas...”⁸¹

Embora um pouco divergentes na maneira de nomear o tipo de ficção produzida pelos autores estudados, os três adotam uma posição teórica semelhante. Posição essa que se aproxima sobremaneira daquela assumida por Carpentier em sua análise do maravilhoso presente na história e na realidade das culturas da América.

É a partir do termo cunhado pelo escritor cubano e da análise de obras literárias de ficcionistas hispano-americanos, como o próprio Carpentier, García Márquez, Vargas Llosa, entre outros, que Irleamar Chiampi começa a elaborar a teoria do realismo maravilhoso. O *real maravilhoso americano* é por ela entendido, no entanto, não como um referente, mas como uma “unidade cultural”,⁸² um discurso sobre a realidade, uma idéia sobre o mundo americano.⁸³ O realismo maravilhoso é, segundo Chiampi, formado no confronto de duas tradições, as quais lhe fornecem a “plataforma textual, o corpo de motivos, o tom narracional e a própria inflexão ideológica”.⁸⁴ Uma delas – culta, elaborada e escrita – é a do realismo romanesco; a outra – popular, ingênua e oral – é a do conto maravilhoso e do mito, seu ancestral. Do diálogo dessas duas correntes surge um tipo de ficção cujo atributo fundamental é, em um nível pragmático, o efeito de encantamento provocado no leitor, diferentemente da narrativa fantástica, na qual os efeitos provocados pelo evento insólito são, antes, o calafrio, o medo ou o terror. Esse efeito de encantamento “é provocado pela percepção da contigüidade das esferas do real e do irreal,

⁸¹ SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro: 1995.

⁸² Unidade cultural “é o significado que o código faz corresponder ao sistema de significantes”. ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 16.

⁸³ CHIAMPI, Irleamar. 1980, p. 91.

⁸⁴ Id., ib., p. 59.

pela *revelação* de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja”.⁸⁵

A causalidade – que é explícita na narrativa realista, questionada na fantástica, ausente na narrativa maravilhosa – é restabelecida, não-conflitiva e ausente no realismo maravilhoso. Conforme Chiampi, o regime causal desse tipo de narrativa “é ditado pela descontinuidade entre causa e efeito”.⁸⁶ Talvez seja possível, então, responder à pergunta feita algumas páginas atrás acerca do conto “O pescador cego”. Indagava-se, justamente, se o episódio da tempestade ocorrida após o incêndio do barco de Maneca Mazembe não seria um exemplo da causalidade onipresente e difusa do realismo maravilhoso. Parece pertinente considerar correta a resposta afirmativa para essa questão, uma vez que existe, nesse caso, um efeito de encantamento, provocado pela percepção do vínculo estabelecido entre o ato da personagem (o feito de incendiar a embarcação) e o castigo da tempestade.

Na narrativa realista maravilhosa, não existe uma continuidade explícita entre causa e efeito, nem tampouco a necessidade de se escolher entre duas hipóteses para a explicação de um evento – natural ou sobrenatural. Por outro lado, não se está no domínio do maravilhoso puro, onde, por definição⁸⁷, tudo pode acontecer, sem justificativa ou referência ao mundo real, natural. Nas narrativas dos autores hispano-americanos, a narração tética (representação dos *realia*) serve de suporte à narração não-

⁸⁵ Id., ib., p. 61.

⁸⁶ Id., ib., p. 60.

⁸⁷ TODOROV, Tzvetan. 1975, p. 33.

tética (representação dos *mirabilia*).⁸⁸ Dessa maneira, suspende-se a dúvida a respeito do evento insólito, e naturaliza-se o maravilhoso.⁸⁹

Também na ficção de Mia Couto observa-se esse procedimento, embora se torne, de certa maneira, menos aceitável a relação com o insólito em determinados momentos. No conto "O embondeiro que sonhava pássaros", por exemplo, essa situação é provocada pelo uso da paralepse ou excesso de informação - que consiste nesse caso "numa incursão na consciência de uma personagem no decorrer de uma narrativa geralmente conduzida em focalização externa".⁹⁰ Isso ocorre justamente quando a narração é feita a partir da consciência dos portugueses: "Afinal, os colonos ainda que hesitaram: aquele negro trazia aves de belezas jamais vistas. Ninguém podia resistir às suas cores, seus chilreios. *Nem aquilo não parecia coisa deste verídico mundo*". (grifos nossos - p. 65)

O fator cultural deve ser novamente considerado: elementos que fazem parte do discurso sobre a realidade de alguns povos africanos são percebidos como irrealis pelos europeus. Entretanto, se enunciados como esse - *Nem aquilo não parecia coisa deste verídico mundo* - podem instaurar uma dúvida provocando a hesitação a respeito da naturalidade ou sobrenaturalidade dos fatos, essa indefinição não se mantém por muito tempo. Depois de ir até o embondeiro para avisar o vendedor de pássaros sobre a decisão dos colonos, entre os quais se encontrava seu pai, o menino Tiago fica um instante sozinho junto da árvore: "A criança se hesitava, passo atrás, passo adiante. Então, foi então: as flores do embondeiro

⁸⁸ Le Goff utiliza essas expressões, no texto "O maravilhoso no Ocidente Medieval", para se referir ao conjunto de elementos que se opõe aos *realia*, as manifestações naturais. O historiador francês parte da análise etimológica do termo maravilhoso, que remonta ao verbo latino *mirare* (olhar), mostrando a sua estreita relação com espelho (*miroir*, em francês) e com o sentido da visão. LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Lisboa: Estampa, 1994. O maravilhoso no ocidente medieval. p. 45-65

⁸⁹ CHIAMPÌ, Irlemar. 1980, p. 157.

⁹⁰ GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, [s.d.], p. 195.

tombaram, pareciam astros de feltro. No chão, suas brancas pétalas, uma a uma se avermelharam”. (p. 69)

No realismo maravilhoso, conforme se nota no fragmento, ocorre a não-disjunção dos contraditórios.⁹¹ As ordens do natural e do sobrenatural, do não natural e do não-sobrenatural coexistem; não se antagonizam ou se excluem umas às outras. Não existe um questionamento, seja por parte do narrador, ou por parte da personagem a respeito do acontecimento. Não chega a ser colocada nenhuma outra hipótese que permita duvidar do acontecido. O insólito, além disso, não causa desconcerto na personagem, nem motiva a modalização do discurso do narrador na sua apresentação. Esse procedimento, via de regra reiterado nas narrativas estudadas, é mais um motivo para aproximar a ficção do escritor moçambicano dessa categoria.⁹²

Um outro elemento referido por Chiampi como constitutivo do tipo de ficção produzido pelos autores latino-americanos por ela estudados, o qual também se encontra em **Cada homem é uma raça**, é o da enunciação problematizada. Ocorre um desmascaramento do narrador, consumado pela "problematização que a voz opera sobre o ato de contar".⁹³ Isso pode ser percebido, por exemplo, nos dois primeiros parágrafos de "O Apocalipse privado do tio Geguê":

História de um homem é sempre mal contada. Porque a pessoa é, em todo o tempo, ainda nascente. Ninguém segue uma única vida, todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens.

Agora, quando desembrulho minhas lembranças eu aprendo meus muitos idiomas. Nem assim me entendo. Porque enquanto me

⁹¹ CHIAMPI, Irlemar. 1980, p. 143.

⁹² Id., ib., p. 61.

⁹³ Id., ib., p. 79.

descubro, eu mesmo me anoiteço, fosse haver coisas só visíveis em plena cegueira. (p. 29)

A capacidade de contar a própria história é colocada em dúvida pela voz crítica do narrador, primeiro num nível mais geral, depois numa condição mais particular. Essa dificuldade relaciona-se tanto com o problema de tornar compreensível para os outros o relato de uma existência, quanto com o fato de que essa compreensão passa pela recuperação e seleção das lembranças. Em "O pescador cego", existe algo semelhante: "Há dessas estórias que, quanto mais se contam, menos se conhece. Muitas vozes, afinal, só produzem silêncio" (p. 97). Nesses enunciados, os quais se disseminam em quase todos os contos da obra, dá-se o desvelamento do narrador. Ele deixa de estar oculto e se mostra como responsável pelo ato da narração. Com isso, assume os riscos de sua função, abandonando a certeza e a objetividade da onisciência.

Relacionada ao tema da enunciação problematizada, existe, ainda, uma outra modalidade de manifestação do realismo maravilhoso observável nos contos de **Cada homem é uma raça**: a desnaturalização do real. Segundo Chiampi, esse efeito é alcançado pelos autores hispano-americanos, sobretudo através da técnica do barroquismo descritivo. A enunciação produz uma multiplicidade de significantes, os quais procuram "*dizer o indizível*".⁹⁴ Se não é exatamente a retórica barroquista a utilizada por Mia Couto, também se encontram, na ficção do moçambicano, procedimentos empregados nessa busca de *significar o indesignável*.⁹⁵

⁹⁴ Id., ib., p. 85.

⁹⁵ Expressão utilizada por Chiampi. Id., ib., p. 86.

Com uma escrita que Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco chama de “mitopoética”,⁹⁶ devido à sua carga de lirismo, à sua inventividade verbal e à utilização de mitos, ritos e sonhos como caminhos ficcionais, o autor dá vida aos objetos e aos elementos constituintes do espaço. Assim acontece, por exemplo, com a bota no conto “O Apocalipse privado do tio Geguê” (“Ela veio cair junto de mim, pesada e grave” – p. 42); com o embondeiro em “O embondeiro que sonhava pássaros” (“Aquela árvore é capaz de grandes tristezas” – p. 65); e com o barco em “O pescador cego” (“A maré estava baixa e a embarcação deitara-se de barriga na areia, espreguicenta” – p. 101). Calçado, árvore, embarcação: cada um deles é investido de qualidades, capacidades e comportamentos humanos ou, antes, mais próprios a seres animados.

No entanto, deve-se notar que, se existe algo como uma personificação ou animação de coisas inertes, também existe nessas narrativas um processo que leva à identificação do homem com os objetos ou com o espaço. Tania Macêdo, ao assinalar a antropomorfização dos rios em **Terra sonâmbula**, afirma que eles acabam por se confundir com as personagens do romance, representando suas travessias existenciais: com caminhos bifurcados.⁹⁷

Em "O Apocalipse privado do tio Geguê", a identificação de personagem e objeto se dá pela falta. O narrador, menino que não conhecera mãe nem pai e havia sido criado pelo tio, estabelece semelhanças entre ele e a bota, reencontrada após ter sido enterrada: "Lhe apliquei cuidados como se fosse uma criança. Um menino órfão, tal qual eu" (p. 42).

⁹⁶ SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. O ar, as águas e os sonhos no universo poético da ficção de Mia Couto. In: **Cragoatá**, Niterói, n. 5, 2. sem. 1998. p. 159-169.

⁹⁷ Conforme foi verificado no capítulo de revisão da fortuna crítica. MACÊDO, Tania Celestino de: 1998, p. 672.

Na história de "O embondeiro que sonhava pássaros", a identificação acontece através do sonho do menino. Estando dentro do embondeiro, à espera do vendedor, Tiago adormece e, enquanto os colonos ateam fogo à árvore, começa a sonhar: "seus cabelos se figuravam pequenitas folhas, pernas e braços se madeiravam" (p. 70). No conto "O pescador cego" o uso da paralepse (excesso de informação) permite que, através do ponto de vista da mulher de Maneca Mazembe, Salima, o pescador seja comparado ao barco, o qual está inerte desde sua mutilação: "Olhou o marido regressando e viu como se parentavam, homem e coisa: este, carente da luz; aquele, saudoso das ondas" (p. 101). Desse modo, a palavra transforma a realidade; a imagem poética muda a essência dos seres e das coisas, desnaturalizando o familiar, provocando estranheza no habitual.

As considerações sobre as manifestações insólitas nas narrativas de Mia Couto, bem como o exame de algumas posições teóricas a respeito das categorias ficcionais relacionadas a esse tema, permitem afirmar que o tipo de ficção presente em **Cada homem é uma raça** tem um parentesco inegável com aquela produzida pelos autores hispano-americanos estudados por Irlemar Chiampi. Isso fica evidente na comparação dos recursos comuns utilizados. Além disso, é importante considerar os propósitos da utilização de mitos, sonhos, mistérios como matéria ficcional: de maneira semelhante, nos dois continentes, esses elementos relacionados ao imaginário parecem servir para expressar uma condição própria, uma visão do mundo decorrente de uma conjuntura histórica determinada pelo confronto entre culturas tradicionais e culturas modernas, posto em cena na situação colonial.

A partir disso, indaga-se qual a função do realismo maravilhoso nos contos. Pode-se formular, desde já, a hipótese de que a utilização dos recursos dessa categoria ficcional funciona como uma forma de resistência a um pensamento hegemônico e opressor. Essa resistência estaria relacionada também com a utopia presente nos textos, a manutenção da esperança em um tempo vindouro.

2.4. Identidade cultural

Relacionado com a problemática da colonização (e decorrente dela), assim como associado ao imaginário, existe o problema da representação das culturas que compõem o cenário do país. Deve-se, então, tratar de um outro aspecto existente na ficção de Mia Couto que diz respeito a esse assunto: as representações das culturas africana e europeia (e asiática em menor escala) e os pontos de cruzamento e interferência entre essas culturas. Elas não são vistas, entretanto, como determinantes de identidades culturais, já que estas são compreendidas, neste trabalho, “não como essencializações [...], mas como conjuntos contrapontuais, pois a questão é que nenhuma identidade pode existir por si só, sem um leque de opostos, oposições e negativas”.⁹⁸ A identidade seria constituída, então, no confronto dos elementos das diversas culturas envolvidas no processo. De acordo com o crítico pós-colonial Edward Said, “a experiência cultural, ou na verdade toda forma cultural, é radicalmente, quintessencialmente

⁹⁸ SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 88.

híbrida”.⁹⁹ Numa linha de raciocínio semelhante, pode-se ler a seguinte afirmação de Stuart Hall:

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício das diferentes formas de poder cultural.¹⁰⁰

Não se pode esquecer que, considerando a situação de Moçambique, se a população nativa forma um bloco de colonizados diante do estrangeiro conquistador, esse bloco é extremamente heterogêneo.¹⁰¹ Primeiro: é composto por várias etnias, dispostas conforme cada região do país. Segundo: organiza-se em várias crenças; as principais são as religiões ditas animistas (que não são uma só coisa), o islamismo e o catolicismo, além dos sincretismos produzidos. Existe aí a clara influência da sobreposição da cultura do invasor na do autóctone, resultando hibridações¹⁰² no domínio religioso. Terceiro: mesmo durante o processo de luta pela libertação, as diferenças políticas se mantiveram na disputa do poder, exacerbando-se no pós-independência, com a eclosão da guerra.

Uma outra generalização perigosa, sobre a qual alerta o filósofo ganês Appiah, é a de englobar as nações africanas e tratá-las como se

⁹⁹ Id., ib., p. 55.

¹⁰⁰ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. p. 61-62.

¹⁰¹ É interessante observar as relações estabelecidas entre os termos heterogeneidade, hibridismo e mudança contínua. Conforme Benjamin Abdala Junior, “o híbrido (...) é marcadamente heterogêneo: um processo em contínua transformação, sem um ponto de chegada”. ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais** – um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: SENAC, 2002. p. 174.

¹⁰² Entende-se hibridação, neste trabalho, de acordo com Canclini, como processo sócio-cultural no qual se combinam estruturas ou práticas distintas que existiam de modo separado, gerando novas estruturas, objetos e práticas. CANCLINI, Néstor García. Noticias recientes sobre la hibridación. Disponível em <<http://cholonautas.edu.pe>>. Acessado em 10/05/2003.

fossem homogêneas. Aos que tentam agrupá-las em torno de uma mitologia comum, o filósofo ganês argumenta que as semelhanças econômicas e sociais e a história colonial comum dos países africanos não justificam, para o continente, “a suposição de uma unidade metafísica ou mítica, exceto se segui[dos] os pressupostos mais horripilantemente deterministas”.¹⁰³ Ele ressalta ainda que, do ponto de vista da Europa, as religiões africanas tradicionais sempre pareceram ser praticamente a mesma coisa.

Portanto, quando se afirma que a sociedade africana está relacionada estreitamente ao pensamento mítico e a europeia é racional e científica, deve-se levar em conta como se apresentam os matizes dessas duas visões do mundo nos textos. No caso das narrativas de Mia Couto, estas parecem conseguir, se não conciliar, ao menos justapor as duas visões, as quais se apresentam fundidas na linguagem híbrida do realismo maravilhoso.

¹⁰³ APPIAH, Kwame A.: 1997. p. 122.

3. AMBIVALÊNCIA DA FICÇÃO

O objetivo deste capítulo é proceder a um levantamento das maneiras de organização das narrativas. Neste momento, mais do que a aplicação do modelo exposto por Affonso Romano de Sant'Anna, na obra **Análise estrutural de romances brasileiros**¹⁰⁴, procurou-se observar a distinção, conforme propõe o crítico brasileiro, de três níveis fundamentais de análise: o da narração, o das personagens e o da língua(gem). Foram escolhidos cinco entre os onze contos do livro, de acordo com a sua representatividade quanto ao tema abordado no trabalho: as relações entre história e mito.

3.1. “A Rosa Caramela”

3.1.1. Desenredando a trama

Para efeitos de melhor compreensão da trama de “A Rosa Caramela”, o conto foi dividido em quatro partes, quatro unidades de

¹⁰⁴ SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990.

significação, representando as diferentes seqüências narrativas do desenrolar da ação. Aproveita-se, para isso, a maneira mesma de organização do texto: em quatro blocos separados por um espaço em branco na página. Essa divisão encontra fundamentação no modo como se dá a narração e no que é tematizado em cada um dos segmentos.

Na primeira seqüência, a narração centra-se na vida da mulher conhecida como Rosa Caramela, nome a ela atribuído por ser mais adequado que o seu verdadeiro. Nos parágrafos iniciais, é apresentada a personagem, na imperfeição física de seu corpo – “corcunda-marreca” (p. 15) – que contrasta com a beleza do rosto – “A cara dela era linda, apesar” (p. 15). Mostram-se também as ações que pratica, como “palavrear com estátuas” (p. 16). Nos parágrafos seguintes, é exposto o motivo pelo qual ela também “se aleijou na razão” (p. 17). Num recuo temporal ao ponto mais distante do momento da enunciação, o narrador conta o malogro da tentativa de casamento de Rosa: a ausência do noivo e a longa espera à entrada da igreja. Depois, conta rapidamente sua passagem pelo hospital, para voltar a mencionar sua relação com as estátuas, com o que se encerra o primeiro segmento.

No segundo, ganha destaque a figura de Juca, pai do narrador-observador. Também ele, assim como Rosa Caramela, é uma personagem diferente. Ao comentar sobre o fato de que os da família observavam a corcunda, sua vizinha, o narrador acrescenta: “Meu pai, sobretudo, lhe via” (p. 18). Além disso, Juca é o único que não ri das brincadeiras a respeito de Rosa e recrimina o comportamento dos demais: “- *Ninguém vê o cansaço dela, vocês. Sempre a carregar as costas nas costas*” (p. 18). Quanto a isso, o narrador ironicamente se posiciona: “Meu pai se afligia muito dos

cansaços alheios. Ele, em si, não se dava a fatigar. Sentava-se. Servia-se dos muitos sossegos da vida”. (p. 18) Juca aparece na narrativa em contraste com a figura do irmão – “homem de expedientes” (p. 18) e a da mulher – “era ela quem metia os pés na vida” (p. 19). Sua ocupação única era “alugar os próprios sapatos” (p. 18). Com sua imobilidade e falta de trabalho (índices negativos dentro de uma organização social capitalista) – justificadas por uma recomendação médica por motivo de problemas do coração – Juca é representado de modo positivo pelo narrador: “Ele era um homem bom. Tão bom que nunca tinha razão” (p. 19).

Na terceira seqüência do conto, instaura-se a complicação. Alguns acontecimentos desestabilizam a situação que se desenhara anteriormente. A quebra dessa estabilidade está bem marcada logo no início do segmento: “E assim, em nosso pequeno bairro, a vida se resumia. Até que, um dia, nos chegou a notícia: a Rosa Caramela tinha sido presa”. (p. 19-20) A notícia da prisão provoca um corte no desenvolvimento da narrativa e coloca um problema, o qual vai desencadear outros fatos ainda mais relevantes. O aprisionamento de Rosa decorre na verdade de um engano de percepção. A sua dedicação às estátuas - sobretudo a de um colonizador português, cuja derrubada ela tentara impedir – causa-lhe um problema com as autoridades policiais: acusam-na de ter razões políticas para tal comportamento. É interessante notar, nessa passagem, por um lado o sentido trágico e, por outro, o patético do acontecimento. Ao mesmo tempo em que relata mais uma tragédia pessoal de Rosa, o narrador expõe o ridículo da atitude da milícia instituída pelo governo revolucionário do país liberto do domínio português. Numa paranóia que faz ver inimigos em criaturas inofensivas, os responsáveis pela segurança da nação fazem de tudo na tentativa de

apagar qualquer vestígio da presença do colonizador. Mesmo que, nesse caso, os motivos históricos não tenham força suficiente para estruturar a narrativa, pode-se notar a importância por eles assumida.

Após o episódio da prisão de Rosa, passam a ser narrados os acontecimentos relativos ao enterro de um enfermeiro que se enforcara. O irmão de Juca chega a casa, devolve-lhe os sapatos, os quais tomara emprestados, e começa a falar-lhe sobre o enterro e as condições da morte do enfermeiro. Então ele menciona o aparecimento de Rosa no cemitério. Nesse momento do relato, desloca-se o foco narrativo do filho de Juca para o irmão deste: “O tio prosseguiu o relato. A Rosa, por baixo das costas, toda de negro. Nem um corvo, Juca. Foi entrando, com modos de coveira, espreitando as sepulturas” (p. 22). Não só o foco, como a própria voz¹⁰⁵ muda, sem que haja a marcação dessa mudança. Também o narratário aqui é outro, é intradieético¹⁰⁶ (Juca). Está-se, pois, num segundo nível narrativo: uma história é contada dentro de outra. Essa narrativa, que Genette chama de metadieética¹⁰⁷ (ou narrativa de segundo grau), exerce (como será possível notar na seqüência do texto) uma função persuasiva junto à personagem Juca. Seu irmão conta-lhe como a Rosa Caramela se aproximou da cova em que ia ser sepultado o enfermeiro, tirou a roupa e perguntou se poderia gostar do morto. Chega um momento em que o narrador é interrompido por Juca, o qual se mostra bastante abalado e influenciado pelo relato: “- *Cala-te, não quero ouvir mais*” (p. 23). Nesse caso, “o próprio ato da narração desempenha uma função na diegese”:¹⁰⁸ é

¹⁰⁵ Tanto a noção de *foco narrativo* como a de *voz narrativa* são entendidas no sentido que lhes atribui Genette. GENETTE, Gérard: [s.d.].

¹⁰⁶ Id., ib., p. 260.

¹⁰⁷ Id., ib., p. 229.

¹⁰⁸ Id., ib., p. 232.

depois de ouvir a história contada pelo irmão que ele vai ser motivado para a ação.

No quarto e último momento do conto, o narrador se individualiza. Ele, que anteriormente era sempre a expressão de uma voz coletiva – “Lhe chamávamos Rosa Caramela” (p. 15); “Dividíamos os risos” (p. 18) -, passa agora a falar em seu próprio nome – “Olhei a estátua, estava fora do pedestal” (p. 23). Desse modo, assume a função de testemunha dos acontecimentos. Diante de seus olhos, passa-se a cena final do conto, a qual começa com a chegada de Rosa às escadas da casa e culmina com a sua partida, dessa vez junto com Juca, que se revela seu noivo e lhe dedica carinhos, fazendo com que ela se “irrealize”.

3.1.2. A condição mineral

Deve-se considerar ainda alguns outros aspectos para a compreensão do funcionamento dessa narrativa. Um deles é a função das personagens principais e as relações estabelecidas entre elas na trama. Junto com isso, porém, é preciso analisar como são construídas essas personagens, sobretudo Rosa, a protagonista. Além de sua deformidade física e de sua insanidade mental, que a excluem do mundo das pessoas “normais”, importa referir a identificação estabelecida entre a personagem e o elemento pedra. Carmen Lúcia Tindó Secco afirma sobre isso: “Alegoria de sua solidão [de Rosa], pedras e minérios apontam para a frieza de sua vida”.¹⁰⁹ Tudo à volta de Rosa está relacionado ao elemento mineral, a

¹⁰⁹ SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro: 2000, p. 120.

começar pela casa: “Era um casebre de pedra espontânea” (p. 15). Os pontos de contato se intensificam quando, após ser abandonada pelo noivo, ela passa uma temporada no hospital:

Fez-se irmã das pedras, de tanto nelas se encostar. Paredes, chão, tecto: só a pedra lhe dava tamanho. Rosa se pousava, com a leveza dos apaixonados, sobre os frios soalhos. A pedra, sua gêmea. Quando teve alta, a corcunda saiu à procura de sua alma minéria. Foi então que se enamorou das estátuas, solitárias e compenetradas. (p. 17)

Note-se o contraste estabelecido entre a expressão “leveza dos apaixonados” e os qualificativos da pedra enquanto elemento da natureza: dura, pesada, fria. É certo que Rosa transita de matéria. No entanto, não são propriamente seus sentimentos que se petrificam, mas sim as suas atitudes para com o mundo e demais seres humanos. A aproximação com o reino mineral provoca o redirecionamento de seu amor, e as estátuas passam a ser sua família; a sua própria a abandonara quando ela nascera. Assim como é a “irmã das pedras”, ela passa a ser mãe das estátuas – “Com maternal inclinação consolava cada estátua” (p. 16) – e namorada de uma delas – “A estátua dela, a preferida [...] era monumento de um colonial...” (p. 17). Esse era, no entanto, “amor sem correspondência: o estatuado permanecia sempre distante, sem dignar atenção à corcovada” (p. 17-18). A identificação de Rosa com as pedras é tão grande que, após a sua prisão, encontra-se o seguinte comentário do narrador: “Só então, na ausência dela, vimos o quanto ela compunha a nossa paisagem” (p. 20). Ela passa a ser vista como algo fixo, apenas mais um dos elementos, como as estátuas,

dispostos ao redor da casa, no jardim. Além disso, a corcunda que carrega torna sua figura ainda menos humana e mais mineral, rocha, monte.

É interessante notar ainda uma simetria entre as personagens Rosa e Juca. Este, assim como aquela, está à margem do normal da comunidade. A sua falta de ação torna-o praticamente um inútil na família. A relação de Juca com os seus sapatos é também semelhante, em certo sentido, à de Rosa com as estátuas: “Subia o par de sapatos e olhava-lhes em fingida despedida” (p. 18). Mesmo que em um nível bem menos intenso, existe também nesse caso uma veneração do objeto.

Por outro lado, a simetria pode ser estabelecida entre Juca e o objeto de amor de Rosa. A característica principal do pai do narrador – a imobilidade – o aproxima das estátuas amadas por Rosa: “Parecia mesmo que ele mais se tornava encostadiço, cúmplice da velha cadeira” (p. 18). Assim como os monumentos, ele parece não ser capaz de corresponder ao amor da corcunda. Porém, essa posição se altera ao final, e Juca vence a imobilidade, assumindo Rosa e substituindo as estátuas. Nesse momento, ela também se transforma; apesar do temor do narrador – “parecia era vez dela se estatuar” (p. 24) – Rosa “se irrealizou” ao contato de Juca.

3.1.3. Rituais de vida e morte

Há que se considerar ainda, além disso, a importância de dois rituais no tecer da trama. Num primeiro momento, existe (ou deveria existir) o casamento, o qual está associado a alegria, união e vida. No caso de Rosa Caramela, ele significou (por não se ter cumprido) tristeza, solidão e uma

espécie de morte em vida. No segundo, o enterro do enfermeiro, também se dá a inversão dos sentidos. Ao invés de morte e solidão, ele representou para a personagem (ainda que por um breve momento) a possibilidade de vida e amor, em substituição à estátua destruída do colonizador português. Poder-se-ia ainda atentar para o fato de que, no primeiro caso, ela sonhara com o vestido branco de noiva, com o véu corrigindo as costas, encobrindo a corcunda; já no segundo ela apresenta-se nua: como as pedras.

3.2. “O Apocalipse privado do tio Geguê”

3.2.1. O histórico e o mítico

Ficará a saber-se: em tempos de apocalipse o histórico se converte em religioso. E vice-versa.

Mia Couto. **Contos do nascer da terra.**

Também neste conto, utilizar-se-á a marcação própria do texto (conforme os espaços em branco na disposição das páginas) para marcar quatro partes distintas. A narrativa de “O apocalipse privado do tio Geguê” desenvolve-se de modo linear: as ações transcorrem num tempo retilíneo, no qual não ocorrem recuos, e os episódios são encadeados uns aos outros por uma lógica causal. Essa causalidade nem sempre é decorrente de motivações realistas. É interessante que se faça, pois, uma distinção entre

dois planos narrativos, relacionados com o modo como se interpretam os acontecimentos: um plano em que se realiza a leitura de acordo com uma lógica racional, predominantemente ocidental, européia, a qual procura atribuir sentidos às manifestações insólitas através de um modo racionalista de pensamento; e um plano no qual os sentidos para os eventos são estabelecidos conforme uma lógica cultural ancorada nos mitos e nas crenças animistas. Isso é próprio de um tipo de ficção que tem no realismo maravilhoso uma de suas vertentes fundamentais.

Na primeira parte do texto, apresenta-se a situação inicial. Principiando por uma reflexão metalingüística, o narrador anuncia o tema de seu relato, ao mesmo tempo em que problematiza o ato de sua enunciação: “Agora, quando desembrulho minhas lembranças eu aprendo meus muitos idiomas. Nem assim me entendo. Porque enquanto me descubro, eu mesmo me anoiteço, fosse haver coisas só visíveis em plena cegueira” (p. 29).

Então ele dá uma mostra de sua carência enquanto personagem da história que narra: abandonado pela família, dispõe apenas de tio Geguê para alimentá-lo, protegê-lo e instruí-lo na vida. Ao falar de si, o narrador informa também sobre essa outra personagem, fundamental para o desenvolvimento da trama, Geguê. Depois de estabelecida essa situação, cujo equilíbrio é deveras precário, é narrado um fato que abala as relações entre tio e sobrinho, constituindo-se no motivo de problematização do relato. Geguê volta para casa, um determinado dia, trazendo uma bota, dos tempos da luta pela independência, segundo ele. Após oferecer o calçado (um único pé) ao rapaz, e perceber sua hesitação diante do objeto, Geguê amaldiçoa o sobrinho, toma-lhe a bota das mãos, atirando-a para longe: “O

estranho então sucedeu: lançada no ar a bota ganhou competência volátil. A coisa voejava em velozes rodopios. O tio Geguê desafiara os espíritos da guerra?” (p. 31)

Esse fragmento, ao encerrar a primeira parte do conto, apresenta um acontecimento insólito, cuja elucidação deve ser buscada a partir de um dos planos narrativos explicitados anteriormente. O sentido a ele atribuído depende da adoção de um dos pontos de vista. Pode-se interpretar esse evento, malgrado as afirmações do narrador, como uma ilusão dos sentidos da personagem, dentro de uma lógica de pensamento racional. É possível, entretanto, entender esse episódio dentro de uma ordem animista das coisas, como uma manifestação do sobrenatural, um aviso, um sinal das forças ocultas, estreitamente relacionado aos eventos subsequentes da narrativa.

Nessa perspectiva, a febre e o sonho da personagem, narrados de maneira um pouco confusa – “Nessa noite, não sei se resultado da zanga, eu tiracteava no escuro. A febre me engasgava o corpo fogueirando-me o peito. Sonhava de olhos abertos. Mais que abertos: acesos. Sonhava com minha mãe, era ela, eu sei, embora que nunca lhe vi”. (p. 31) - apresentam um vínculo inegável com os fatos anteriores: o aparecimento da bota, as maldições de Geguê, o sinal dos espíritos nos rodopios do calçado. Seria possível afirmar, por outro lado, que a febre e o delírio dela decorrente são apenas casuais; surgem por acaso em uma situação que sugere ocorrências sobrenaturais. Embora exista a possibilidade de se questionar a pertinência e a coerência de cada uma das leituras, não se pode considerar nenhuma delas como inválida.

De qualquer modo, o sonho com a mãe adquire importância na narrativa, porque a mensagem que o rapaz recebe (ter cuidado com a maldade), mesmo que incompreendida, é tomada por ele como verdadeira, devendo ser considerada. No dia seguinte, o sobrinho – personagem sem nome – descobre que o tio, juntamente com um “camarada secretário”, havia se livrado da bota nos pântanos. Quando Geguê retorna, à noite, veste uma “braçadeira vermelha” de vigilante. Nessa noite, enquanto Geguê dorme, aparece na casa uma mulher. Ela se chama Zabelani, tem a idade do rapaz e também é sobrinha de Geguê. Vem buscar sua proteção, depois de ter perdido os pais, desaparecidos. A chegada da moça provoca mais um conflito entre tio e sobrinho. O mais velho recomenda ao moço que não se aproxime da mulher, mas suas recomendações não são ouvidas, e os dois jovens enamoram-se e tornam-se amantes. Ao tomar conhecimento disso, o tio resolve separá-los. Assim, afasta Zabelani de casa e passa a mantê-la em um lugar escondido.

Na terceira seqüência do conto, o rapaz, já sem a presença de Zabelani, começa a cumprir ordens de seu tio, sob efeito de ameaças e promessas relacionadas ao futuro de sua prima. No princípio, as tarefas, como roubos, desordens, confusões, fazem-no hesitar. Depois, “ganhara quase gosto, orgulhecia-me” (p. 39). O sonho que tivera com a mãe passa a fazer sentido: “Finalmente, se explicava o sonho da minha mãe. Aquilo nem foi sonho, foi miragem de sonho. Eu, afinal nascera sem princípio, sem nenhum amor” (p. 40). Aos poucos, a situação do povoado onde vivem torna-se caótica: “por obra minha e do Geguê, nascera uma guerra” (p. 40). Tio e sobrinho exercem, simultaneamente, as funções de bandidos e homens da lei; em ambas provocam a desordem.

Então algo significativo ocorre, modificando o rumo da narrativa: “Até que, certa tarde, me surgiu o aviso” (p. 41). Ao voltar para casa, o rapaz passa pelo pântano onde havia sido enterrada a bota. Parando para observar a pesca que se realizava no local, a personagem vê o sangue de um dos peixes cair sobre a bota militar, junta o objeto e o enterra novamente. Nesse momento da narração, o narrador, antes hesitante na interpretação dos fenômenos, passa a afirmar - sem deixar espaço para dúvidas quanto à sua posição – a existência de um sinal enviado por forças desconhecidas. Novamente, seria possível entender o incidente narrado, a partir de uma visão objetivista do mundo, como um acaso, e ver na conclusão à qual chega o narrador-personagem uma fortuita associação de impressões do momento com uma idéia pré-estabelecida. Significaria, desse modo, uma tomada de consciência diante de um evento banal, antes de ser um acontecimento sobrenatural.

No começo da quarta parte, o rapaz é interpelado por Geguê, a lhe exigir uma parte de algo. Devido a um mal-entendido, o tio pensa que o sobrinho andava com outros bandos e teria enterrado algum corpo no pântano. Após falar sobre a bota, o rapaz exige saber o paradeiro de Zabelani. Geguê, contrariado, informa-lhe onde vive a moça. Além disso, fornece-lhe algumas balas para a arma (a qual lhe dera em ocasião anterior).

Chegando ao local indicado, o jovem descobre que Zabelani havia sido levada na noite anterior. Dizem-lhe que devia tratar-se de algum amigo ou familiar a guiar os bandidos, pois a moça, “ao ver o dito, saíra por sua vontade, braços abertos” (p. 41). A única possibilidade é o tio. Ao retornar, o rapaz encontra Geguê à porta e levanta a arma na sua direção. O

tio lhe pede duas vezes para disparar. O sobrinho dá o tiro e, sem ver a direção da bala, foge para longe.

Além dos dois planos referidos, é importante chamar a atenção para outra dualidade existente no conto, a qual está relacionada à primeira: a presença da história e do mito como elementos estruturadores da narrativa.

3.2.2. Motivação realista e humor

A narrativa estudada pode ser considerada como apresentando alto grau de referência com relação à realidade empírica do país onde é produzida. Isso se pode notar nas alusões ao momento histórico vivido: o pós-independência e a guerra de conseqüências desalentadoras. Além do lado trágico do conflito evocado, existe também o humor na forma como certas situações são apresentadas. Este aparece, por exemplo, nas suspeitas do narrador quanto à posição assumida pelo tio:

Meu tio, vigilante? Não era possível. Um vigiado, ainda vá lá. Porque, em justiça, ele apenas merecia desconfianças. Seu sustento era digno de gorda suspeita. Se eu nada perguntava era para evitar manchar meu sentimento de filho. Preferia não saber. Mas agora ele desempenhar o serviço da vigilância popular? Com certeza, estava só experimental. (p. 33)

A denúncia vem revestida de uma camada de humor que acaba amenizando, ao menos na superfície, a sua gravidade. A figura de Geguê é ridicularizada em várias outras passagens, como na ocasião em que vai receber treinamento: “Ficou semanas, voltou sem saber maiores artes. Nem

disparar não sabia. Só marchava shote-kulia, shote-kulia [esquerdo-direito]” (p. 34). A imagem desenhada diante dos olhos é a de uma personagem cômica, e não séria como se supunha. O episódio no qual existe um humor ainda mais crítico e mordaz é o do encontro de Geguê com o “camarada secretário”:

Tiveram um bocadinho de reunião, discutiram a temática da bota. O secretário se pronunciou: essa bota é demasiada histórica, não pode sofrer destino da lixeira. Geguê concordara, não se podia deitar tamanha herança fora. Mas o camarada secretário corrigira:

- *Seu engano, Geguê: é preciso deitar esta porcaria fora.*

- *Deitar? Mas não é muito histórica a bota?*

Por isso mesmo, respondeu o secretário. Mas não podemos fazer às vistas públicas.

O Geguê quanto menos entendia mais concordava:

- *Isso, isso.* (p. 32-33)

O engano tem um papel central na produção do riso na cena. Por uma série de reviravoltas (concordar, discordar), uma das personagens se engana, é enganada, a outra esclarece os erros, restando sempre algo por descobrir. O tom solene da primeira fala do “camarada secretário” – “demasiado histórica” – contrasta com o tom vulgar da segunda – “esta porcaria”. Geguê funciona aqui como uma personagem alegórica¹¹⁰: representa o povo moçambicano, desorientado diante de líderes inescrupulosos e capazes de dirigir as decisões exclusivamente de acordo com seus interesses.

¹¹⁰ “Alegoria” é entendida, aqui, como simples figura de linguagem, de acordo com os usos da estilística e da retórica tradicional.

3.2.3. Escatologia e cosmogonia

É evidente também a utilização do modo mítico dentro do conto, a começar pelo título. Não é gratuita a menção ao Fim do Mundo. Embora não seja possível encontrar uma equivalência entre o mito escatológico e a narrativa de “O apocalipse privado do tio Geguê”, podem ser enumeradas algumas correspondências entre eles. Além das referências ao Apocalipse judaico-cristão, ocorrem elementos relacionados com crenças escatológicas e cosmogônicas de povos primitivos.¹¹¹

Primeiramente, há a maldição de Geguê, logo no início da narrativa, devido ao fato de o sobrinho não ter calçado a bota: “Então, ele me malditou: eu era um sem-respeitoso, sem subordinação à pátria. Eu haveria de chorar, tropeçado e pisado”. (p. 30) O ato do rapaz representa uma espécie de falha ritual¹¹², um desrespeito a um ente supremo, a Pátria (instituição na qual se fundem, de maneira exemplar, a história e o mito), mais especificamente, a nação independente, soberana representada na bota, um objeto elevado à categoria de sagrado. As ameaças de Geguê soam quase como uma profecia. Entretanto, ele também peca ao jogar a bota para longe: “O tio Geguê desafiara os espíritos da guerra?” (p. 31) Na seqüência, a visão da mãe, em sonho “de olhos abertos”, é mais um índice profético.

Mais reveladoras ainda são as descrições do mundo em que habitam as personagens. Por ocasião da guerra, a situação é extremamente negativa. Ao falar sobre o seu lugar de origem, Zabelani informa: “viera fugida dos terrores do campo. O mundo lá se terminava, em flagrante suicídio” (p. 36).

¹¹¹ ELIADE, Mircea: 2002. p. 53-58.

¹¹² Id., ib., p. 54.

No enunciado seguinte, do narrador, lê-se igualmente a desilusão com o estado das coisas: “Será que pode haver bondade num mundo que já não espera nenhuma coisa? Sempre me repeti – há os que querem, há os que esperam. Agora, no bairro, já não havia nem querer nem espera” (p. 39). É a descrição de um mundo desordenado, como se sentisse a proximidade de um fim, conforme os mitos escatológicos: tanto os dos primitivos, com as crenças da decrepitude, degradação progressiva do Cosmo¹¹³, como o judaico-cristão. Neste último caso, próximo do fim, o mundo será governado pelo Anticristo, e, durante seu reinado, ocorrerá “a total subversão dos valores sociais, morais e religiosos; em outros termos, o retorno ao Caos”.¹¹⁴ Esse Caos está representado no conto no seguinte fragmento:

Em todo o lado se propagavam assaltos, consporcarias, animalidades. A morte se tornara tão freqüente que só a vida fazia espanto. Para não serem notados, os sobrevividos imitavam os defuntos. Por carecerem de vítima, os bandoleiros retiravam os corpos das sepulturas para voltarem a decepar-lhes.(p. 43)

Somando-se a isso, existe ainda, para o rapaz, a perda de Zabelani e, com ela, a perda de qualquer esperança. Nesse contexto, o fim (*millenium*) é inevitável. O fogo do disparo da arma e as águas do choro que corre pela face do sobrinho de Geguê marcam simbolicamente o fim de um tempo. Mais do que “privado” do tio Geguê, o apocalipse é interno do rapaz. Então, não existe a necessidade de saber se o tio morreu ou não:

¹¹³ Id., ib., p. 58.

¹¹⁴ Id., ib., p. 63.

Agora penso: nem me merece a pena saber do destino daquela bala. Porque foi dentro de mim que aconteceu: eu voltava a nascer de mim, revalidava minha antiga orfandade. Ao fim, eu disparava contra todo aquele tempo, matando esse ventre onde, em nós, renascem as falecidas sombras deste velho mundo. (p. 45)

Com a morte desse tempo, ocorre um renascimento, pois a escatologia implica, geralmente, uma cosmogonia.¹¹⁵ É preciso que um mundo pereça para dar lugar a outro. Nesse ressurgimento, o homem tem uma nova oportunidade.

Depois de analisar “O apocalipse privado do tio Geguê”, confirma-se a relação, proposta por Mielietinski, entre historicismo e mitologismo nas narrativas dos países que passaram por convulsões sociais e políticas, como as lutas de libertação, no século XX. Nesse conto, assim como em “Os mastros do Paralém”, é latente a implicação da questão revolucionária na maneira como se organiza o espaço figurado. É importante, ainda, considerar as ambivalências aí presentes e seu papel na dualidade da construção da narrativa. Se história e mito apresentam-se combinados de maneira ambígua, o mesmo pode-se afirmar quanto aos pares: seriedade/humor (as situações diegéticas), proteção/perigo (o que Geguê representa para o rapaz), ordem/desordem (Geguê e o sobrinho na função de vigilantes), morte/renascimento (o disparo da arma de fogo, ao final). Portanto, a observação do valor duplo dos elementos considerados indica uma possibilidade de interpretação dos contos de Mia Couto. As construções ambíguas podem mostrar o outro lado de uma pretensa verdade estabelecida. Desse modo, onde se vê, em um primeiro momento, simplesmente uma derrota de um sistema de valores ou de uma

¹¹⁵ Id., ib., p. 53-69.

coletividade, é possível apreender também um ato de resistência, o qual se concretiza justamente nessa dualidade.

3.3. “O embondeiro que sonhava pássaros”

Antes de começar a análise do quarto conto de **Cada homem é uma raça**, convém considerar o artigo de Maria do Carmo Sepúlveda Campos chamado “O homem dos pássaros e o menino: um encontro nas paragens do sagrado”, no qual ela se propõe a analisar a temática do sagrado nesse texto de Mia Couto. De acordo com a autora, nessa narrativa, o escritor moçambicano trabalha com o eixo humano/divino, dando destaque para a questão humanista “entranhada no embate colonizador/colonizado”; além disso, “entrelaça a representação dos símbolos sagrados dos imaginários cristão e africano, atingindo o âmbito universal portador de sentido para toda a humanidade”.¹¹⁶

3.3.1. Dois planos da leitura da trama

Novamente, propõe-se a divisão do texto em quatro partes. A primeira representaria a situação inicial; a segunda, a complicação e os primeiros movimentos no sentido de desenvolver uma ação; a terceira

¹¹⁶ CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda. O homem dos pássaros e o menino: um encontro nas paragens do sagrado. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: Puc-Minas, CESPUC, 2000. p. 446.

mostra o desenvolvimento da ação; e a quarta, o desfecho. No primeiro segmento, logo no parágrafo inicial, é apresentada a personagem principal, o vendedor de pássaros sem nome: “Chamavam-lhe o passarinho” (p. 63). A atividade desse homem perturba a vida de um povoado de colonos portugueses, com os sons que extrai de sua *muska* (gaita-de-boca) e com as cores e barulhos de sua mercadoria, os pássaros. Os moradores sentem-se ameaçados e ultrajados nos seus direitos – “Quem autorizara aqueles pés descalços a sujarem o bairro? Não, não e não. O negro que voltasse ao seu devido lugar” (p. 64). A ofensa é ainda maior porque os filhos dos colonos tornam-se cúmplices do vendedor; sobretudo Tiago, menino cuja única habilidade é “perseguir fantasias” (p. 64). Além de participar do convívio do passarinho, ele passa a partilhar de suas crenças. Ao falar com os pais sobre a morada do negro, o buraco do tronco de um embondeiro, “Tiago contava: aquela era uma árvore muito sagrada, Deus a plantara de cabeça para baixo” (p. 64).

Nesse ponto, começa a ser desenvolvido no texto um problema que, de algum modo, já havia sido colocado por sua epígrafe: “Pássaros, todos os que no chão desconhecem morada” (p. 61). Pode-se ler essa sentença, de acordo com referenciais realistas, como simplesmente uma manifestação natural desses animais (pássaros), o fato de terem no ar o seu domínio. Todavia, como salienta Maria do Carmo Sepúlveda Campos, essa epígrafe pode indicar “a natureza mística de uma das personagens em torno da qual se organiza o texto”.¹¹⁷ Aqui, de modo ainda mais evidente que em “O apocalipse privado do tio Geguê”, aparecem dois planos narrativos,

¹¹⁷ Id., ib., p. 445.

configurando duas possibilidades de leitura, elemento característico do modo realista maravilhoso de narrar.

A expressão da crença ancestral africana, nas palavras do menino, ajuda a preparar o caminho para a intervenção do insólito. Por outro lado, o uso da paralepse ou excesso de informação – que consiste nesse caso “numa incursão na consciência de uma personagem no decorrer de uma narrativa geralmente conduzida em focalização externa”¹¹⁸ – parece tornar a relação com o insólito menos aceitável, no momento em que a narração é feita a partir da consciência dos portugueses: “Afinal, os colonos ainda que hesitaram: aquele negro trazia aves de belezas jamais vistas. Ninguém podia resistir às suas cores, seus chilreios. *Nem aquilo não parecia coisa deste verídico mundo*” (grifo nosso - p. 65). Nessa negação da naturalidade dos fatos, sobressai o seu caráter misterioso, o qual apontaria para a existência de um outro sentido para as coisas.

Como reação à desobediência das crianças, os pais proíbem o acesso delas à rua. Então, no começo da segunda parte, coloca-se o fato que complica de vez a situação anterior, já em desequilíbrio: “Parecia a ordem já governava. Foi quando surgiram as ocorrências. Portas e janelas se abriam sozinhas, móveis apareciam revirados, gavetas trocadas” (p. 66). Diante dos eventos, surge uma pergunta – quem é o responsável? – cuja resposta é: “O qual, ninguém, nenhum, nada” (p. 67). No entanto, a culpa deve ser do passarinheiro, seja por suas próprias ações, seja por sua capacidade de dominar as forças da natureza (e aqui, por uma questão de verossimilhança interna, a segunda hipótese é bem mais coerente que a primeira). Os colonos decidem castigá-lo. Tiago ouve a conversa deles e

¹¹⁸ GENETTE, Gérard: [s.d], p. 195.

corre até o embondeiro para avisar o vendedor. Este, porém, “não se desordenou: que já sabia, estava à espera” (p. 67). Instado pelo menino a fugir, o homem não atende ao seu pedido. Ao contrário, veste-se para esperar os “visitantes”.

Principia a quarta parte com a narração da chegada do grupo de colonos ao local. O passarinho se deixa agredir, amarrar e conduzir ao calabouço. Essa passagem é interpretada por Maria do Carmo Sepúlveda Campos como uma “referência à primeira estação da *via crucis*, momento em que Jesus é preso e açoitado pelos soldados”.¹¹⁹ Tiago é testemunha da prisão, assim como o é do fato posterior a essa violência: “A criança se hesitava, passo atrás, passo adiante. Então, foi então: as flores do embondeiro tombaram, pareciam astros de feltro. No chão, suas brancas pétalas, uma a uma, se avermelhavam” (p. 69).

Nesse ponto da narrativa, ocorreria o entrelaçamento dos “signos sagrados das crenças africanas com a simbologia judaico-cristã”.¹²⁰ O acontecimento insólito não pode ser explicado de acordo com as leis naturais do modo como elas são concebidas pelo pensamento racional. Nesse caso ocorre uma subversão dessas leis. É difícil para uma racionalidade dita científica aceitar que tais eventos possam realmente ter lugar. Mais sensato seria atribuir a essas manifestações o lugar de ocasionais e secundárias na narrativa, cumprindo o papel de mostrar a capacidade imaginativa e criadora na trama, a qual mantém uma certa ambigüidade com relação ao narrado. Uma ambigüidade que seria, porém, facilmente desfeita no final do conto. Mas a hipótese aqui formulada é a de que esse tipo de componente da trama não tem um caráter episódico e

¹¹⁹ CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda: 2000, p. 447.

¹²⁰ Id., ib., p. 447.

aspectual, como se poderia supor; funciona, sim, como elemento estruturador da narrativa.

Ainda, a respeito da queda das flores do embondeiro, de acordo com a segunda perspectiva, restaria evidente a relação de causalidade¹²¹ estabelecida entre esse acontecimento e, pelo menos, duas ocorrências anteriores. Uma delas é o espancamento e derramamento do sangue do africano. A outra é a lenda contada pelo homem ao menino: “Aquela flor era moradia dos espíritos. Quem que fizesse mal ao embondeiro seria perseguido até ao fim da vida” (p. 68). As pétalas caídas, tingidas de vermelho, funcionam como um sinal da futura concretização da ameaça da lenda. É bem verdade que, conforme o desenrolar dos fatos e o desfecho do conto, a sentença acaba por não se cumprir. Ainda assim, parece possível estabelecer uma relação (difusa, indireta) entre a enunciação da lenda, o espancamento do passarinho e a queda das pétalas da árvore. Ao machucarem o negro, é como se os colonos estivessem fazendo “mal ao embondeiro”.

Essa associação homem/árvore não é gratuita, se for observada a maneira como, no nível da linguagem, produz-se a identificação entre os dois seres no conto. O primeiro indício de parentesco é o fato de o homem dos pássaros viver dentro do embondeiro, como se, ao ocupar “o vago buraco do tronco” (p. 64), ele se tornasse parte da planta. O segundo elemento a considerar é a personificação do vegetal, através da fala do menino Tiago: “Aquela árvore é capaz de grandes tristezas” (p. 65). E o terceiro ponto relevante é o processo inverso: se a árvore manifesta

¹²¹ Esse tipo de causalidade (onipresente e difusa), semelhante àquele que se estabelece entre a queima do barco e a tempestade no conto “O pescador cego” (no capítulo 2 desta dissertação), é um traço característico do realismo maravilhoso.

capacidades humanas, o homem apresenta características vegetais. Ao ser espancado, “o velho parecia nem sofrer, vegetável, não fora o sangue” (p. 68).

Na continuação da narrativa, esse homem, que participa de mais de um reino (animal e vegetal), encarcerado, tenta tocar a *muska*, mas não consegue, pois tem a boca muito machucada. Então ela lhe é tomada por um dos guardas e jogada pela janela. Tiago, que ficara escondido próximo dali, recolhe a gaita-de-boca e começa a tocá-la.

No último segmento, o menino acorda e verifica o desaparecimento do passarinho da cela. Em seu lugar, restam apenas pássaros. Então ele corre para o embondeiro e fica esperando o amigo. Ao soprar o instrumento, ele começa a embalar-se e não escuta as vozes dos colonos que chegam. Pensando tratar-se do passarinho, os portugueses ateam fogo à árvore, consumando dessa maneira o sacrifício.¹²²

As tochas se chegaram ao tronco, o fogo namorou as velhas cascas. Dentro o menino desatara um sonho: seus cabelos se figuravam pequenitas folhas, pernas e braços se madeiravam. Os dedos, lenhosos, minhocavam a terra. O menino transitava de reino: arvorejado, em estado de consentida impossibilidade. E do sonâmbulo embondeiro subiam as mãos do passarinho. Tocavam as flores, as corolas se envolucravam: nasciam espantosos pássaros e soltavam-se, petalados, sobre a crista das chamas. As chamas? De onde chegavam elas, excedendo a lonjura do sonho? Foi quando Tiago sentiu a ferida das labaredas, a sedução da cinza. Então, o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para suas recentes raízes. (p. 71)

¹²² CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda: 2000, p. 448.

A citação desse longo fragmento faz-se necessária para que se possa compreender o problema colocado pelo conto, bem como pela ficção de Mia Couto, de um modo geral, e sobre o qual se vem insistindo ao longo dessa análise: as ambivalências existentes nos diferentes níveis - da narração, das personagens e da linguagem.

Considerando os derradeiros acontecimentos narrados, constata-se a dupla possibilidade de leitura, a partir de duas visões do mundo: ou tudo se explica, de modo racional, a partir de sonho da criança e, desse modo, a realidade das chamas contamina seu sono, despertando nela fantasias; ou, numa perspectiva animista, valida-se a hipótese da comunhão com a natureza e a metamorfose do menino, ao final da narrativa. O que assegura essa possibilidade não é apenas o desenrolar da história, mas também e, principalmente, a reprodução, no nível da linguagem, das ambivalências existentes no nível da narração.

3.3.2. Linguagem criadora

Em todo o parágrafo final se observa um largo predomínio da linguagem figurada, a começar pela primeira frase – “As tochas se chegaram ao tronco, o fogo namorou as velhas cascas” – na qual objetos inanimados ganham movimento, e o elemento da natureza assume um comportamento humano. Depois, na metamorfose do menino – que se dá de maneira gradual (“cabelos se figuravam pequenitas folhas”, “pernas e braços se madeiravam”, “dedos, lenhosos”, “se emigrou inteiro”) e pode ser resumida em “O menino transitava de reino: *arvorejado*, em estado de

consentida impossibilidade” (grifos nossos) – outros dois processos, além da figuração da linguagem, são postos em prática. Um deles é a criação de palavras (*arvorejado*), aspecto bastante estudado na ficção de Mia Couto. Nesse caso, interessa, porém, o modo como essas invenções lexicais ajudam a operar a transmutação, cuja semelhança com a identificação entre vendedor de pássaros/embondeiro – a qual se tentou mostrar em um tópico anterior dessa análise – é notável. O outro processo consiste em combinar sintaticamente elementos que são inconciliáveis semanticamente (*consentida impossibilidade*), instaurando um paradoxo, dentro de uma lógica racional da língua; mas alargando os sentidos dos fatos, dentro de uma lógica mítica. Essa construção verbal, em forma de enigma, é sintomática no que se refere à ambigüidade dos aspectos narrativos de “O embondeiro que sonhava pássaros”. No nível da linguagem, reflete-se a ambivalência já observada nos níveis da narração e das personagens.

Mais do que a expressão de um “estilo próprio”, esses processos, nos romances e contos de Mia Couto, são altamente significativos no domínio do mito. Do mesmo modo que, na trama da narrativa, a exposição das crenças e lendas africanas, assim como a expressão de dúvidas quanto à realidade dos fenômenos observados, auxilia na preparação para o surgimento do insólito, ao longo do texto as construções verbais ambíguas vão sendo enunciadas de maneira gradual e contínua. As ocorrências do final do conto não são feitos isolados. Assim, por exemplo, quando da proibição da saída das crianças para a rua “correram-se as cortinas, as casas fecharam suas pálpebras” (p. 66). Nessa frase, as residências são personificadas.

Mais próximo do desfecho do conto, no momento em que Tiago desperta e percebe a prisão vazia, algo semelhante pode ser notado: “O vendedor não deixara nem rasto, o lugar restava *amnésico*. Gritou pelo velho, *responderam* os pássaros”. (p. 70, grifos nossos). Na primeira frase, o predicativo do espaço modifica-o para a categoria de pessoa, a exemplo dos casos anteriores. Já na segunda frase do excerto, ocorre algo ainda mais sugestivo: os pássaros respondem pelo passarinho, indicando uma possível relação de identidade entre homem/animais (explicar-se-ia, desse modo, sua fuga misteriosa), a qual vem a ser uma relação homem/natureza, uma vez que, antes, humano e vegetal já haviam aparecido como complementares. É justamente esse enunciado que vai dar sentido às visões finais do menino: as mãos do passarinho subindo, tocando as flores, das quais nascem pássaros. Numa perspectiva realista, as aves são apenas aves, debandam ao sentirem a fumaça e a proximidade do fogo. Numa perspectiva animista, passarinho, menino, pássaros e flores são uma só coisa, formam um só elemento, participam da natureza como uma totalidade.

Para entender os aspectos relativos a esse final, é preciso considerar a crença presente nas culturas negro-africanas da existência de uma “energia vital” que circula “na direção dos deuses, passando pelos intermediários entre os vivos e os mortos até chegar aos mais jovens, comuns dos mortais”, nas palavras de Kabengele Munanga.¹²³ Isso porque o mundo é “um conjunto de forças hierarquizadas: deuses, ancestrais, mortos da família, chefes, pais etc., até as crianças”.¹²⁴ Nesse contexto, a morte “constitui um exemplo de diminuição da força vital” e, desse modo,

¹²³ MUNANGA, Kabengele. **Negritude** – usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1985. p. 61.

¹²⁴ Id., ib., p. 61.

não tem um caráter trágico, pois significa apenas o desaparecimento de um ser cuja realidade última está inteiramente subordinada às entidades preexistentes, que sobrevivem em relação a ele: linhagem, sociedade, mundo. Como nunca se separou completamente deles durante a vida, ele não percebe a morte como uma ruptura total. Logo, ela não representa um corte, e sim uma mudança de vida, uma passagem para outro ciclo; o morto entra na categoria dos ancestrais participando de maior fonte energética.¹²⁵

De acordo com essa visão, a morte de Tiago não ocorre, enquanto desaparecimento total; ele apenas muda para outro ciclo. A metamorfose do menino em árvore ajuda a explicar o que a racionalidade européia não tem condições de apreender. A solução mítica quanto ao destino de Tiago funciona, assim, como uma forma de resistência.

A personagem do vendedor de pássaros permanece, ainda assim, indecifrável, como se anuncia no primeiro parágrafo do conto: “Esse homem sempre vai ficar de sombra: nenhuma memória será bastante para lhe salvar do escuro. Em verdade, seu astro não era o Sol. Nem seu país não era a vida” (p. 64). Apesar da afirmação de Maria do Carmo Sepúlveda Campos: “Entra em cena o homem das sombras e sua presença é pura luz”¹²⁶ – fazendo referência à alegria espalhada no bairro com sua chegada – a vida do negro continua em tons sombrios até o final da narrativa, sem respostas, sem esclarecimentos. Clara é, no entanto, sua ligação com o transcendental. Essa ligação passa, certamente, pela relação estabelecida entre homem e elementos naturais no conto. Já que natureza e cultura (representada pelo humano) formam parte importante na narrativa, é

¹²⁵ Id., ib., p. 61,62.

¹²⁶ CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda: 2000, p. 446.

oportuno verificar como se organizam e se relacionam as personagens a partir de seu mundo próprio de referência.

3.3.3. Dialética colonizador x colonizado

Coloca-se, desde o princípio do texto, a oposição entre portugueses x nativo:

Por trás das cortinas, os colonos reprovavam aqueles abusos [as incursões do passarinheiro pelo bairro]. Ensinavam suspeitas aos seus pequenos filhos – aquele preto quem era? Alguém conhecia recomendações dele? Quem autorizara aqueles pés descalços a sujarem o bairro? Não, não e não. O negro que voltasse ao seu devido lugar. (p. 64)

Os portugueses sentem-se ameaçados pela figura do negro na mesma proporção que seus filhos sentem-se por ela atraídos. Daí a necessidade, no domínio familiar inclusive, de utilizarem-se de um discurso que diminui a condição humana do africano: “o tipo dormia nas árvores, em plena passarada. Eles se igualam aos bichos silvestres, se concluíam [os portugueses]” (p. 65). Ao mesmo tempo, contudo, que se lhe reduz a humanidade, são adivinhadas habilidades ou capacidades suas de provocar inveja nos demais homens, nos brancos: “teria aquele negro direito a ingressar num mundo onde eles careciam de acesso?” (p. 65). Note-se que essas questões aparecem relacionadas a temas já abordados anteriormente na análise, como a ligação do passarinheiro com a natureza e com o sobrenatural.

No conto é possível notar nas palavras e atitudes dos colonos a ambigüidade que, segundo o crítico indo-britânico Homi Bhabha¹²⁷, é própria do discurso colonial, e constitui o estereótipo: o duplo movimento de atração e repulsa pelo outro, pelo diferente. Ao mesmo tempo, a figura do vendedor provoca fascínio e medo pelo que tem de escondido, de misterioso. A causa do confronto está também nas diferentes sensibilidades, decorrentes de visões do mundo e estruturas de pensamento distintas.

Nos adultos, o sentimento do medo supera a atração que pode advir da beleza das aves trazidas pelo vendedor. Mas o fascínio pelo misterioso provoca na personagem Tiago, uma criança, um deslocamento de universo cultural, do europeu para o africano. Se, por uma lógica familiar, o menino deveria dar continuação à obra do pai, a aproximação com o negro, por outro lado, faz dele não um continuador, mas um transgressor. Coloca-se, assim, de maneira simétrica ao passarinho. De modo que o desrespeito às regras estabelecidas pelos colonos por parte do passarinho é repetido por Tiago e, inicialmente, pelas outras crianças do bairro.

Dividindo essas personagens em dois grupos, seria possível afirmar que as relações estabelecidas do grupo 1 (colonos portugueses) na direção do grupo 2 (passarinho e Tiago) são sempre de autoritarismo e imposição de normas, pois os portugueses (eles não são individualizados, essas características são comuns a todos) assumem a função de dominadores nos dois casos. Quantos às relações na direção do segundo grupo para o primeiro, elas são estabelecidas na base da insubmissão, desafio e quebra das normas impostas. Embora a personagem do vendedor

¹²⁷ BHABHA, Homi K: 1998. p. 103-128.

de pássaros não traga em si nem chegue a formalizar a problemática da colonização em seus atos ou palavras, a subversão que provoca tem também um caráter político.

A maneira como aparecem, no conto, questões relacionadas com o mando e com os negócios administrativos dos colonos do bairro deixa transparecer o ridículo das ações dos portugueses. Assim, por exemplo, quando das ocorrências insólitas que acabam por precipitar a ação violenta contra o vendedor de pássaros, mostram-se os “indignatários” chefes de família a reclamar justiça e esclarecimentos: “O Peixoto máximo advertia: vocês muito bem sabem que tipos de documentos tenho aí guardados. Invocava suas secretas funções, seus sigilosos assuntos. O alpesteiro que se denunciasse. Merda da passarada” (p. 67). Situação ainda mais ilustrativa do embaraço do colono diante dos fatos inexplicáveis lê-se no seguinte fragmento:

No lar do presidente do município:

- *Quem abriu a porta dos pássaros?*

Ninguém abria. O governante, em desgoverno de si: ele tinha surpreendido uma ave dentro do armário. Os sérios requerimentos municipais cheios de caganitas.

- *Vejam este: cagado mesmo na estampilha.* (p. 67)

O que era sério deixa de ser, com a intervenção das aves, as quais têm uma associação com o passarinho. O riso está presente em um texto cujo aspecto trágico pareceria excluir toda a possibilidade de humor. No entanto, através dessa ridicularização do elemento político (uma recorrência na obra de Mia Couto), os problemas da questão colonial são elaborados de uma outra maneira.

Como se pode depreender da leitura desse conto, o aspecto dual existente no modo de tratar das questões políticas nota-se em todos os seus estratos: da construção das personagens até o trabalho criativo da linguagem. Isso tudo se reflete nas possibilidades de interpretação dos eventos narrados: de acordo com uma concepção objetivista e racionalista, com a morte de Tiago e a derrota definitiva, ou segundo uma visão do mundo animista, na metamorfose do menino e na permanência deste na “força vital” que atravessa o mundo.

3.4. “Os mastros do Paralém”

3.4.1. As metamorfoses da palavra

Evocadora a ponto de um lugar, um reino, jamais desaparecer de todo, enquanto subsistir o nome que os designou (Byblos, Carthago, Suméria), a palavra, sendo o espírito do que – ainda que só imaginariamente – existe, permanece ainda, por incorruptível, como o esplendor do que foi, podendo, mesmo transmigrada, mesmo esquecida, ser reintegrada em sua original clareza. Distingue, fixa, ordena e recria: ei-la.

Osman Lins. **Nove, Novena.**

Muito se tem escrito sobre a obra de Mia Couto e, principalmente, sobre a questão da linguagem (leia-se recriação da Língua Portuguesa) na ficção do escritor moçambicano, conforme já se observou no capítulo dedicado à consideração das leituras críticas de sua obra. Em “Os mastros do Paralém”, é a partir de uma constatação neste nível – o da linguagem – que se encaminha a análise. O primeiro parágrafo do texto é significativo no que diz respeito à seleção lexical. Nele, o processo de figuração da linguagem se apresenta de maneira intensa:

A chuva é carcereira, fechando a gente. Prisioneiros da chuva estavam Constante Bene e seus todos filhos, encerrados na cabana. Nunca tamanha água fora vista: a paisagem pingava há dezassete dias. Mal ensinada a nadar, a água magoava a terra. Sobre as telhas de zinco, se acotovelavam grossas gotas, grávidas de céu. Na encosta do monte, só as árvores teimavam, sem nunca se interromperem. (p. 167)

Embora não se encontrem nesse fragmento as famosas criações verbais, características da obra de Mia Couto, é possível verificar o efeito produzido pela personificação dos entes da natureza (“chuva carcereira”, “se acotovelavam grossas nuvens”, “árvores teimavam”). Mais do que traço estilístico, o fato de os elementos do espaço assumirem atitudes humanas aponta para o conteúdo simbólico do conto. No segundo parágrafo, essa atmosfera onírica, até então esboçada, parece se desfazer, por um momento, através de algumas informações que localizam espacial e temporalmente a narrativa:

Sentado num canto da velha cabana, Constante Bene pesava o tamanho do tempo. Desde os princípios era guarda na propriedade do

colono, o xikaka Tavares. Morava entre laranjeiras, num lugar quase-quase fugido da terra. Ali, no cimo da montanha, o chão se comportava, direito e bom. (p. 167)

Uma série de fatores externos e internos ao texto - os quais vão desde a nacionalidade do autor até os nomes das personagens – permite afirmar que no conto existe a representação ficcional de um espaço que é Moçambique antes da independência. No entanto, se expressões como “velha cabana”, “propriedade do colono” e “entre laranjeiras” conferem um ar de “realidade” ao mundo narrado, o que vem a seguir (“lugar quase-quase fugido da terra”) reduz a materialidade desse mundo, tornando-o evanescente.

3.4.2. Ambigüidades do espaço

Coloca-se, desse modo, desde já, o problema da ambigüidade de alguns elementos do conto. O primeiro deles é o espaço: de um lado, a propriedade do colono português, os laranjais aparecem como signos de materialidade e representam valores terrenos; de outro, a montanha, os lugares altos apontam para o elevado, para o transcendente, para uma relação com o sagrado. Essa relação revela-se possível quando se observam os valores da montanha no plano simbólico. Um de seus sentidos é o de funcionar como um elemento de ligação entre o céu e a terra. “Na medida em que ela é alta, vertical, elevada, próxima do céu, ela participa do

simbolismo da transcendência”.¹²⁸ Esse significado transcendente é reforçado pelo modo como as personagens percebem o espaço:

O guarda olhava as cimeiras partes do mundo, os ombros da terra, imóveis como os séculos. No enquanto ele pensava: o mundo é grande, mais completo que coisa cheia. O homem se credita muito enorme, quase tocando os céus. Mas onde ele chega é só por empréstimo de tamanho, sua altura se fazendo por dívida com a altitude.

Porque não se conformam as gentes, tais quais? Porque se afrontam na arrogância de sempre vencer? Constante Bene temia as sanções do mais querer. Por isso, ele proibia os filhos de espreitarem para lá da montanha. (p. 168)

Novamente observa-se a personificação dos elementos da natureza (“ombros da terra”), em uma maneira pouco usual de representar pela linguagem, mostrando uma visão singular do mundo. Visão que se pode relacionar com uma lógica cultural própria, ancorada numa perspectiva animista. Com a designação “lógica cultural própria” não se pretende estabelecer uma homogeneidade no que diz respeito às crenças e valores das sociedades africanas. O uso dessa expressão pressupõe, no entanto, uma distinção entre sistemas culturais e cosmovisões deles decorrentes: um tipo de sociedade predominantemente objetivista e científica, a européia, e ocidental, de um modo mais geral; e um outro tipo, em que o pensamento mítico ainda se encontra vivo no interior das comunidades, a africana, mais especificamente a sociedade moçambicana, ponto de referência para a narrativa estudada.

¹²⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.

No fragmento supracitado, a apreensão das coisas se dá pela perspectiva de Constante Bene. É interessante notar que a narrativa de “Os mastros do Paralém” é conduzida em focalização interna.¹²⁹ Na narração dos acontecimentos, privilegia-se a perspectiva do negro, guarda da propriedade. A utilização desse recurso torna-se importante para o desenvolvimento do conto, pois além de representar o modo de relacionamento da personagem com o mundo exterior, também deixa ver um pouco do interior dessa personagem, na medida em que são manifestados seus valores, convicções e crenças.

Pode-se afirmar que a postura de Constante Bene diante do espaço natural ao seu redor é de extremo respeito. Ele apresenta uma sabedoria resultante da prudência e do sossego. Além de proibir aos filhos o acesso aos lugares mais altos, o guarda interdita a si mesmo essa atividade, negando-se uma possibilidade de transcendência. Quando quebra essa determinação, sente-se um transgressor. O lugar interdito é um espaço de sonho, o oposto daquele em que se vive:

Falava-se muita lenda da outra encosta do monte. Parece nessesoutro lugar nunca os colonos haviam pisado. Quem sabe lá a terra restava com suas cores indígenas, seus perfumes de outroras? Quem sabe aquelas paragens fossem propensas apenas à felicidade?
Esse lugar: Bene chamava-lhe o Paralém. (p. 169)

Aos espaços reais da cabana, da plantação de laranjas e da montanha, acrescenta-se um outro. Dessa vez um espaço imaginado. Na verdade, um espaço edênico, um local mítico, o qual apresenta a perfeição das origens¹³⁰ e está situado fora do tempo, livre de toda a contaminação, de toda carga

¹²⁹ GENETTE, Gérard: [s.d.], p. 187.

¹³⁰ ELIADE, Mircea: 2002.

imposta pelo colonizador europeu, o *Paralém*. Observe-se, ainda, como esse lugar é construído no nível da linguagem. O uso do substantivo *Paralém* – criado a partir da composição por aglutinação de dois vocábulos, uma preposição (*para*) e um advérbio (*além*) – contribui para conferir o caráter mítico a esse lugar. A polissemia do vocábulo permite que ele seja interpretado, ao mesmo tempo, em termos concretos, como espaço adiante do monte; em uma perspectiva metafísica, como o outro lado da existência; além do significado mítico, de lugar paradisíaco. Esse último sentido tem sua posição no imaginário. O sonho do africano (consciente e inconsciente) desse mundo paradisíaco, também denominado *ultraterra* (p. 169), simboliza o desejo coletivo de libertação do povo moçambicano, tanto tempo vivendo, em seu lugar, sob o jugo da dominação estrangeira. Lembre-se, a propósito, a epígrafe do conto: “*Só um mundo novo nós queremos: o que tenha tudo de novo e nada de mundo*” (p. 167). A vontade de mudança do sistema é a expressão de uma coletividade.

3.4.3. Ambigüidades das personagens

No caso de Constante, se existe uma vontade de transformação, não existe, no princípio, nem esperança nem força para levar adiante uma ação orientada nesse sentido. Essa situação começa a sofrer significativas alterações a partir de um acontecimento: a chegada de um mulato misterioso, que passa pela cabana e vai instalar-se nas alturas da montanha. Esse aparecimento provoca suspeitas no guarda, enquanto enche seus filhos

de expectativas. Depois de uma das visitas da moça ao desconhecido, seu pai a interroga: “- *Chegaste de saber se existem outros lugares, lá no mundo?*” Ao que a filha responde: “- *Parece que existem*” (p. 172). Essa revelação perturba sobremaneira o velho guarda. O mulato, que se apresenta em sonho a Constante como guerrilheiro, assume então um papel relevante, pois representa uma possibilidade de comunicação com o mundo além da montanha. E aqui, se for retomada a reflexão anterior sobre o sentido de transcendência da montanha, pode-se dizer que o guerrilheiro também representa o acesso a um mundo superior, pois o fato de habitar as alturas o torna, de certo modo, semelhante aos deuses. Além disso, é uma personagem envolta em mistérios, da qual pouco se conhece devido aos limites impostos pela focalização da narrativa. Mas, além do alcance metafísico do mulato, é preciso mencionar a sua face oposta:

Depois das chuvas, os filhos saíram a procurar o estrangeiro. Espreitaram os lugares, entre as pedras do cume. Encontraram-lhe na última altura, na oca de uma gruta. Olharam como que fazia: o mulato já descobrira o sítio de morar. Parecia ter fome de habitar a terra, no meio daquele cheiro todo verde. Vivia perto do chão, rasteiro como os bichos. (p. 170)

No nível das personagens, também se encontra a ambigüidade observada com relação ao espaço do conto. No excerto transcrito, podem ser notados os pares antitéticos, as oposições entre “cume” e “perto do chão”, “última altura” e “rasteiro”. Ao mesmo tempo em que se eleva, superando os limites do humano, o intruso se aproxima sobremaneira do plano terreno, do material, distanciando-se do metafísico. É importante lembrar ainda que o aspecto dual da personagem é fornecido desde o

princípio da narração, pela maneira como é nomeado: mulato. Enquanto produto do cruzamento de dois elementos heterogêneos - o negro e o branco -, o mulato é o híbrido, o que, de acordo com as palavras de Constante Bene, “não é sim, nem não. É um talvez. Branco se lhe convém. Negro, se lhe interessa” (p. 171). É notável, no entanto, o fato de ser essa personagem a responsável pela guerrilha, assumindo os ideais da causa revolucionária.¹³¹ Essa atitude alternativa, entre a alienação do negro e a prepotência do português, coloca o guerrilheiro numa posição de protagonista da história.¹³²

3.4.4. Mito e história

É tempo de assinalar essa tensão dialética cuja presença vai marcar toda a narrativa e se reproduzir nos seus vários níveis (da linguagem, das personagens, da constituição do espaço, do desenrolar das ações): o desejo de transcendência, por um lado, e a vontade política – mais imediata – de libertação do jugo do colonizador, por outro. Nesse momento, pode-se perguntar: qual a relação existente entre uma coisa e outra?

Em “Os mastros do Paralém”, mito e história conjugam-se, dando sentido à narrativa. A problemática revolucionária apresenta-se

¹³¹ Nota-se, nessa passagem, o diálogo estabelecido com o romance **Mayombe**, do angolano Pepetela. Uma das personagens dessa narrativa (cujo tema é a guerra de libertação em Angola) é o mulato Teoria, que relata a respeito de sua origem: “Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura do café, vinda da mãe, misturada ao branco defunto do meu pai. Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor. Num universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. Talvez é não para quem quer ouvir sim e significa sim para quem espera ouvir não”. PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982. p. 6-7.

¹³² É interessante lembrar que o próprio Mia Couto vive uma condição de mestiço cultural, híbrido entre a raiz europeia de sua formação e a vivência moçambicana.

estritamente relacionada ao mito¹³³, seja na sua forma mais direta, na configuração de um espaço edênico, cuja função é manter viva a esperança de um mundo novo, de descolonização; seja numa forma indireta, através dos símbolos ascensionais presentes no conto. De acordo com Gilbert Durand, esses símbolos aparecem “marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tónus degradado pela queda”.¹³⁴ Uma das maneiras de manifestação dessa reconquista pode ser a “ascensão ou ereção rumo a um espaço metafísico, para além do tempo, de que a verticalidade da escada, dos bétilos e das montanhas sagradas é o símbolo mais corrente”.¹³⁵

Transpondo essas considerações para a situação da narrativa, poder-se-ia afirmar que Constante Bene, enquanto representante simbólico de um povo, busca recuperar essa potência perdida, representada aqui no momento anterior à colonização, expresso na crença da existência de um lugar paradisíaco, intocado, puro. A insistência na altura, na elevação, na subida, palavras recorrentes ao longo do conto, bem como em seus opostos, a queda, a descida - veja-se, por exemplo, o enunciado “Constante Bene sentiu a alma tombar nos pés” (p. 174) – mostram essa alternância entre os sentidos possíveis da localização no espaço. Mas o caminho para a reconquista é visto por Bene como uma impossibilidade. Em determinado momento da narrativa, diante do pessimismo expresso pelo velho guarda com a perspectiva da guerra pela libertação, seu filho, João Respectivo, tenta argumentar em favor da luta:

¹³³ Conforme atesta Mielietinski em seu estudo sobre o mitologismo no século XX.

¹³⁴ DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário** – introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 145.

¹³⁵ Id., ib., p. 145.

O menino tinha os olhos curvados, negando as circunstâncias. Então, por que o pai esperava tanto a nova bandeira? Porquê aplicava em sonhar com o outro lado, o Paralém?

- *É só um sonho que eu gosto.*

Respectivo já não levantava argumento. Apenas sua adolescência se opunha que tão claro sol estivesse condenado ao sumário poente.

- *Não se engana, filho: amanhã será o mesmo dia.* (p. 183)

As palavras duras procuram encobrir da visão do filho o sol, que pode ser considerado uma metáfora da vida nova trazida pela revolução. Essa descrença não deve ser tomada, porém, como única expressão dos sentimentos de Constante, visto que a obsessão em sonhar com o Paralém e com a nova bandeira¹³⁶ denota uma crença profunda na transformação das coisas, ou um desejo de transcendência. Deve ser colocado um outro elemento para tornar ainda mais explícita a ambivalência dessa personagem. Num primeiro momento, procura-se entendê-la como o colonizado que se assume enquanto tal, através da aceitação do retrato que o colonizador pinta de si, de acordo com a reflexão de Memmi sobre os sujeitos do processo colonial.¹³⁷ Nesse papel, ele se porta como inferior e disposto a defender os direitos e a propriedade do patrão. Mais adiante, entretanto, ele abandona a postura submissa e assume uma posição desafiadora. Isso pode ser notado, de maneira bastante significativa, no seguinte diálogo, no qual o colono Tavares e Bene falam sobre o mulato:

¹³⁶ A bandeira também é um símbolo ambíguo, na medida que representa coisas bem distintas. Num tempo futuro, a nova bandeira significa mudança, mundo novo, deslumbramento, algo deveras positivo. O significado que ela assume no passado é, por outro lado, o de humilhação e submissão: “Lembrou, entretanto, as penas daquele tempo: o mastro da administração. Ali sua lembrança se joelhava, o chamboco [matraca] do cipaio, ‘passa sem fazer poeira, seus merdas, não suja a bandeira’. E ele, de pés rasteiros, carregando seus filhos, sem levantar passo” (p. 179). Também nesse caso poderiam ser explorados os sentidos das oposições presentes no texto.

¹³⁷ MEMMI, Albert: 1977, p. 83.

- *Abre-me esses olhos, Bene. Fungula masso [abre os olhos]...*
- *Não fala assim... patrão.*
- *Ora que esta?! E porquê não, me dirá Sua Excelência?*
- *Esse nem é seu dialecto. (p. 183-184)*

Nesse momento, começam a germinar em Constate as sementes da revolta. O despertar para a tentativa de libertação passa pela aceitação de si e pela aceitação de sua diferença para o colonizador.¹³⁸ Uma diferença evidente está na língua. Agindo desse modo diante de Tavares, ele tenta proteger algo que é de seu domínio e de seu povo. É o primeiro passo para a reconquista da terra que fora tomada aos seus. Essa ocupação indevida do território é também figurada, no conto, no nível das personagens, na gravidez de sua filha Chiquinha, cujo responsável é o colono português. A frase final do diálogo soa como as palavras repetidas por Respectivo sobre os “ensinamentos do mulato”: “aquela terra só convinha a seus filhos devidos, cansada de sangrar riqueza para os estrangeiros” (p. 181-182). Após essa espécie de tomada de consciência sobre sua condição e possibilidades, Constante vai protagonizar um ato de rebeldia de grandes proporções, que simboliza a revolta do povo contra a colonização. Chiquinha e o irmão aguardam o pai, no alto do monte:

Foi quando ouviram as medonhas crepitâncias. Olharam o vale, parecia um fogo suspenso, chamas voantes que nem necessitavam de terra para acontecer. Só depois, eles entenderam: o completo pomar ardia.

Então, sobre o horizonte todo vermelho, os dois irmãos viram, no mastro da administração, se erguer uma bandeira. Flor da plantaçao de fogo, o pano fugia da sua própria imagem. Pensando ser do fumo, os meninos enxugaram os olhos. Mas a bandeira se confirmava, em

¹³⁸ Id., ib., p. 94.

prodígio de estrela, mostrando que o destino de um sol é nunca ser olhado. (p. 185)

O fogo ateado à plantação representa a destruição de um sistema de coisas para o nascimento de um novo mundo.¹³⁹ A nova bandeira levantada representa os novos valores a serem colocados no lugar dos antigos. Entretanto, quando tudo parece se resolver, ainda permanece o caráter ambíguo do texto, na sentença poética e enigmática do final. Nesse sentido, se a maravilha da bandeira levantada marca a crença em algo quase irreal, a negativa quanto à visão do sol parece mostrar a impossibilidade da concretização desse sonho. Na verdade, o sol, o tempo novo e iluminado do pós-independência, não se tornou efetivamente realidade, pensando-se em termos da situação concreta de Moçambique. Isso já se pode comprovar em “O apocalipse privado do tio Geguê”. Esses dois são os contos em que a temática da luta revolucionária aparece com mais intensidade em **Cada homem é uma raça**.

Foi possível verificar, nesta análise, como se constitui o espaço em suas relações com as personagens e com os acontecimentos de “Os mastros do Paralém”. Analisou-se aqui como esses elementos são construídos de maneira ambivalente, oscilando entre o mito e a história, entre o transcendente (relacionado à altura, à elevação, ao sagrado) e o terreno (ligado ao chão, ao cotidiano, ao material). Além disso, nota-se a relevância da problemática revolucionária no conto. Essa questão é tratada também conforme a dualidade observada nos diversos estratos da narrativa. Desse modo, a ambivalência aparece desde o comportamento das personagens até os efeitos da luta e da revolta.

¹³⁹ Deve-se mencionar o evidente conteúdo escatológico presente no conto, o qual se prestaria a uma análise detalhada.

3.5. “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”

3.5.1. O iterativo natural

Décimo conto do livro, “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu” constrói-se de maneira bastante peculiar. Predomina no texto o aspecto iterativo.¹⁴⁰ São ocupadas várias páginas (149-158) na preparação do terreno para o desenvolvimento das ações mais significativas (158-162). Existem duas seqüências narrativas antes da instauração da complicação propriamente dita.

Na primeira delas, no começo do conto, apresenta-se o espaço onde atuam as personagens: a barbearia de Firipe Beruberu, localizada na sombra de uma grande árvore, a maçanqueira. A par da descrição “sóbria” dos elementos componentes do espaço, ocorre a utilização da linguagem figurada: “Sobre um caixote, junto ao banco das esperas, sacudia-se um rádio ao sabor do chimandjemandje [*ritmo musical*]” (p. 149), em que um objeto reproduz a ação de seres animados.

Aparece, também, logo ao princípio, o protagonista do conto:

O Firipe capinava as cabeças em voz alta. Conversa de barbeiro, isto-aquilo. Contudo, ele não gostava que a bula-bula [*conversa fiada*] amolecasse os fregueses. Quando alguém adormecia na cadeira, o

¹⁴⁰ GENETTE, Gérard. [s.d.], p. 116, 117. No que se refere à frequência da narrativa, o iterativo consiste em “contar uma única vez (ou antes: numa única vez) aquilo que se passou n vezes” (p. 116).

Beruberu aplicava uma taxa no preço final. Até na tabuleta, em baixo dos escritos, acrescentou: “Cabeçada com dormida – mais 5 escudos. (p. 149-150)

Esses detalhes mostram traços característicos da personagem. Não é de pouco vulto o papel desempenhado pela fala na atividade de Firipe. A importância dessa prática pode ser notada, inclusive no acréscimo cobrado pelo serviço aos que adormecem enquanto têm sua barba ou seu cabelo cortados. Essa “conversa fiada” gira em torno, sobretudo, das qualidades do serviço da barbearia. A propaganda de Firipe consiste em afirmar ter cortado o cabelo de pessoas importantes, mais especificamente do ator americano Sidney Poitier, cujo postal colorido carrega na carteira. A foto é sacada toda vez que se põe em dúvida esse episódio.

A discussão entre Firipe e seus clientes a propósito da veracidade da história contada pelo barbeiro toma toda a primeira seqüência do conto. A cena narrada não é um acontecimento singular, malgrado a riqueza e a precisão dos detalhes, além da utilização de outro tempo verbal que não o pretérito imperfeito em certos fragmentos: “O barbeiro não tinha ido longe. Afastara-se apenas uns tantos passos para conferenciar com um velho vendedor de folha de tabaco” (p. 152). A impressão de pseudo-iteração¹⁴¹ dissolve-se, porém, no exame mais minucioso de certos enunciados como: “Mudava cliente, repetia a conversa. Do bolso do mestre Firipe saía o postal do actor americano a dar verdade às suas glórias” (p. 151). Nesse fragmento, fica claro o caráter repetitivo dos eventos protagonizados por Beruberu.

¹⁴¹ Id., ib., p. 121. Pseudo-iteração seria “a apresentação de cenas, particularmente pela sua redação no imperfeito, como iterativas, ao passo que a riqueza e a precisão dos pormenores fazem com que nenhum leitor possa seriamente crer que elas se verificaram e se reverificaram, várias vezes, sem qualquer alteração”.

No desenrolar da discussão, Firipe enfileira argumentos para convencer seus incrédulos clientes de que Sidney Poitier esteve realmente na barbearia. A prova definitiva é o testemunho do velho Jaimão: “- *Sim. Na realmente, vi o homem da foto. Foi cortado o cabelo dele aqui. Sou costumunha*” (p. 153). A partir desse momento, ocorre eventualmente um acréscimo à cena; este também regular:

De vez em quando, Jaimão ultrapassava o combinado e arriscava suas iniciativas:

- *Depois, esse homem foi no bazar comprar coisas.*

- *Que coisas?*

- *Sabola [cebola], raranja [laranja], sabau [sabão]. Comprou fódia [folha de tabaco], também.*

O Baba Afonso saltava da cadeira, apontando com sua mão gorda:

- *Agora é que te apanhei: um homem desses não compra fódia. É história isso. Um tipo dessa categoria fuma tabaco de filtro. Jaimão, você só está a contar mentira, canganhica, só mais nada.* (p. 153)

Esse fato, embora banal, é ilustrativo da situação problemática estabelecida com a coexistência de culturas e temporalidades distintas. Jaimão, um homem idoso, parece não ter entrado na modernidade, pois conserva os antigos hábitos e não distingue entre usos próprios e usos do outro, do estrangeiro. Nessa espécie de alienação, seu papel social na comunidade é afetado. O lugar ocupado pelo sujeito na organização da sociedade contemporânea, de acordo com Nestor García Canclini, está relacionado, sobretudo, com as suas atitudes diante dos fenômenos da cultura de massa e dos meios de comunicação.¹⁴² Para o crítico, a capacidade de os consumidores se tornarem cidadãos depende de seus

¹⁴² CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e cidadãos** – conflitos multiculturais da globalização. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001. p. 199.

hábitos e gostos e “o seu desempenho como cidadãos se constitui em relação aos referentes artísticos e comunicacionais, às informações e aos entretenimentos preferidos”.¹⁴³ O vendedor de tabaco não participa da modernização – embora precária¹⁴⁴ – a que estão expostas as demais personagens. Carece de sentido sua existência. Já não existe o mundo tradicional, no qual sua condição de ancião detentor de saberes lhe garantia a respeitabilidade e um lugar social.

Essa narrativa é singular também neste aspecto: o tratamento das personagens idosas. Na obra do escritor moçambicano, de uma maneira geral, as personagens idosas são as detentoras da sabedoria, as guardiãs da memória.¹⁴⁵ Nesse caso, porém, em vez de inspirar respeito, a figura de Jaimão provoca um efeito oposto: “Depois, eram risos. Porque aquela não era batalha séria, a razão daquela dúvida era pouco mais que brincadeira” (p. 154). Ao final da cena, prevalece o tom ameno numa disputa que nunca pareceu séria. Então “até o Baba Afonso se rendia, prolongando o jogo: - *Com certeza até esse cantor, o Elvis Presley, também esteve aqui no Maquinino, cortar cabelo...*” (p. 154).

A segunda seqüência narrativa começa pela descrição de Gaspar Vivito, ajudante de Firipe, “um rapaz todo aleijado”,¹⁴⁶ o qual “se anormalizara: as pernas marrabentavam a toda a hora. A cabeça pequenita coxeava sobre os ombros. Babava-se nas palavras, salivando nas vogais,

¹⁴³ Id., ib., p.199.

¹⁴⁴ É preciso fazer uma observação sobre o espaço e tempo que servem de ambientação à narrativa. Como informações posteriores confirmarão, trata-se de Moçambique, no período anterior à independência. Nessa época, se a globalização de que trata Canclini não é um fato consumado, uma certa “americanização” do mundo já se faz notar, como se percebe pelo pôster do cantor Elvis Presley na barbearia. (O título do ensaio do crítico aqui citado é “Do público ao privado: a ‘americanização’ dos espectadores”.)

¹⁴⁵ SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro: 2000. p. 117-121.

¹⁴⁶ Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco aponta a recorrência de personagens loucas e/ou aleijadas nas narrativas de Mía Couto, como foi destacado no capítulo de revisão da literatura. Já é conhecida também a função dessas personagens.

cuspiendo nas consoantes” (p. 154, 155). Por mais “diferente” que seja o rapaz, o narrador encontra uma certa simetria entre ele e o barbeiro: “Se o Vivito não tinha jeito de ser gente, o Firipe se aplicava mais nas piadas que nas artes de barbeirar” (p. 155). Isso porque as reclamações de seus serviços são constantes. A estas, Beruberu responde de bom humor. O segundo segmento conserva também o caráter iterativo, com a narração de cenas que se repetem regularmente, desde as reclamações dos clientes, até as queixas do próprio barbeiro, no final da tarde, a respeito de sua solidão.

3.5.2. O singular insólito

Pode-se afirmar que as duas seqüências analisadas até aqui compõem a situação inicial da narrativa. A complicação é instaurada apenas no princípio da terceira parte do conto, cujo enunciado primeiro é: “Foi num dia” (p. 158). Seguem-se algumas frases que situam a ocasião: “A barbearia continuava seu sonolento serviço, e essa manhã, como todas as outras, se sucediam as doces conversas” (p. 158). A partir desse momento, a mudança do tempo verbal do pretérito imperfeito para o pretérito perfeito marca a passagem da narração de segmentos iterativos para a cena singulativa e concentrada: “Foi então que apareceram dois estranhos” (p. 159). Os dois são agentes da polícia colonial portuguesa (a PIDE) e estão interessados na “fotografia do estrangeiro” que Firipe costuma mostrar a seus clientes: “O Firipe duvida primeiro, depois sorri. Entendera a confusão e prontificava-se a explicar: - *Mas senhor agente, isso do estrangeiro é história que inventei, brincadeira...*” (p. 159-160).

A sua explicação, entretanto, não é aceita: “- *Brincadeira, vamos ver. Nós sabemos muito bem que vêm subversivos da Tanzânia, da Zâmbia, de onde*” (p. 160). Então os acontecimentos se precipitam, e uma série de detalhes contribui para que o engano se torne cada vez maior e a brincadeira se transforme numa coisa séria. Firipe é acusado de dar proteção e hospedar guerrilheiros, devido à tabuleta com os dizeres “Cabeçada com dormida: mais 5 escudos”. Cada tentativa sua de defesa incrimina-o ainda mais:

-... Essa foto é do artista do cinema. Nunca viu nos filmes, desses dos americanos?

- Americanos, então? Está visto. Deve ser companheiro do outro, o tal Mondlane¹⁴⁷ que veio da América. Então este também veio de lá?

- Mas esse não veio de nenhuma parte. Isso tudo é mentira, propaganda.

- Propaganda? Então deves ser tu o responsável da propaganda da organização... (p. 161)

Há dois fatores a considerar nesse fragmento. O primeiro é o comportamento obstinado dos soldados (até certo ponto paranóico), que os faz verem atos conspiratórios em atitudes inocentes. Isso pode ser observado em outros contos também, como “A Rosa Caramela”, em que a personagem é presa, acusada de veneração à estátua de um colonizador. Embora exista uma diferença entre os atores (polícia colonial portuguesa, em “Sidney Poitier...”; guarda revolucionária moçambicana, em “A Rosa Caramela”), nota-se um mesmo procedimento nos dois casos. Essa atitude

¹⁴⁷ Se havia alguma dúvida quanto ao espaço representado nessa narrativa, ela é dirimida após a menção do nome de Eduardo Mondlane, primeiro presidente da FRELIMO, assassinado antes da independência de Moçambique. Nessa época de luta anticolonial, os combatentes da FRELIMO recebiam ajuda de colaboradores de países vizinhos, como Zâmbia; estes, por sua vez, apoiados e treinados por agentes de Cuba e da União Soviética, países socialistas.

confirma, mais uma vez, a inexistência de maniqueísmo nas narrativas de Mia Couto. Existe sim, sempre, uma parte opressora, que detém o poder, e outra oprimida, que se submete.

O segundo fator é o desconhecimento dos soldados a respeito dos referenciais artísticos em questão, o cinema americano e seus atores. Os dois se encontram num nível de alienação semelhante ao do velho Jaimão. Este, por sua vez, chamado para ajudar a desfazer o mal-entendido, acaba complicando ainda mais o caso. Não distinguindo seus interlocutores dos habituais freqüentadores da barbearia, o velho confirma a história: “- *Sim. Na realmente eu vi o cujo homem. Estava aqui, nesse cadeira*” (p. 161). Mostra-se, então, a ambigüidade no nível das personagens: nesse momento, Jaimão passa de cúmplice a delator, malgrado sua “boa intenção”. Ao tentar intervir, Vivito, o ajudante, é tomado por um outro estrangeiro, devido à maneira como fala. Nesse instante, dissolve-se inteiramente o humor da cena, gerado pelos sucessivos quiproquós. Toma seu lugar uma atmosfera tensa:

E, perante o espanto do bazar inteiro, Firipe Beruberu, vestido de sua imaculada bata, tesoura e pente no bolso esquerdo, seguiu o último caminho na areia do Maquinino. Atrás, com sua antiga dignidade, o velho Jaimão. Seguia-se-lhe o Vivito de passo bêbado. Fechando o cortejo, vinham os dois agentes, vaidosos de sua caçada. Calaram-se então os pequenos milandos [*discussões*] do quanto custa, o mercado rendeu-se à mais funda melancolia. (p. 162)

Este é um aspecto inusitado, até mesmo insólito do conto: a ambivalência da “propaganda” de Firipe Beruberu. A história, que num primeiro momento, resulta em situação engraçada, provocando o riso; num segundo momento faz com que a narrativa revista-se de atmosfera trágica,

deixando uma impressão de tristeza e desolação. Relacionada a estes dois momentos está a oposição entre os segmentos iterativos e a cena singular do final do conto.

Outra relação binária importante é a que se dá entre a conversa (palavra) e o silêncio. Como já foi destacado no princípio da análise, a fala cumpre uma função muito importante para a constituição da personagem de Firipe Beruberu. Além disso, há uma profusão de vozes e a barbearia (enquanto espaço onde se desenvolvem as cenas do conto) é o centro de um mundo no qual essas diferentes vozes têm seu lugar. Essa conversa cotidiana é, para o barbeiro e seus clientes, uma maneira de preencher a vida, acrescentando-lhe um pouco de fantasia, de imaginação. Como foi possível notar na análise dos textos críticos sobre a narrativa de Mia Couto, o sonho tem um lugar privilegiado em sua ficção.¹⁴⁸ Em “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”, o sonho também está presente, através dessa “conversa fiada” de Firipe, ou melhor, das “doces conversas” sob a maçanqueira.

Contudo, os acontecimentos do desfecho do conto modificam bruscamente essa realidade. O silêncio se instaura de maneira abrupta. Quando Firipe ainda tenta argumentar, ouve de um dos agentes: “- *Cala-te barbeiro, já acabou o tempo das conversas*” (p. 162). Com essas palavras, o soldado parece vaticinar o fim de um tempo no qual o diálogo era possível, as manifestações próprias dos sujeitos autóctones tinham espaço dentro da comunidade. Em seu lugar inicia-se um tempo em que apenas uma voz se faz ouvir: a do poder colonial.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Observe-se, por exemplo, o título da dissertação de mestrado de Magda Márcia Borges: **Terra sonâmbula: identidade e memória nos (des)caminhos do sonho.**

¹⁴⁹ Esse poder é satirizado no conto, desde a epígrafe: “*Império: em pé, rio a bandeiras despregadas*” (p. 147).

Entretanto, mesmo diante dessa condição extremamente adversa, não fica afastada a esperança. A crença profunda em uma retomada da situação de harmonia permanece, no último parágrafo:

Na semana seguinte, vieram dois cipaios [*guardas*]. Arrancaram a tabuleta da barbearia. Mas, olhando o lugar, eles muito se admiraram: ninguém tinha tocado em nenhuma coisa. Ferramentas, toalhas, o rádio e até a caixa de trocos continuavam como foram deixados, à espera do regresso de Firipe Beruberu, mestre dos barbeiros do Maquinino. (p.162)

A barbearia se legitima, então, como um espaço de resistência. O lugar simbólico, que permanece intocado, é, de certa maneira, a própria consciência do povo moçambicano. Este, aparentemente, aceita as imposições e desmandos do colonizador sem opor obstáculos. No entanto, não adormecem completamente suas próprias vontades. Dessa maneira, uma cultura sufocada, tem sua possibilidade de resistir, mesmo que não se oponha de maneira direta, com uma resposta violenta. É por meio da consideração das ambigüidades do texto que se pode chegar a essa conclusão.

3.6. Recorrências e singularidades

Apesar de estas considerações serem feitas com base na leitura de cinco dos onze contos, pode-se afirmar que elas são válidas, de uma maneira geral, para as demais narrativas de **Cada homem é uma raça**.

Notam-se várias semelhanças entre os textos estudados. É a partir dessas semelhanças que se busca organizar os resultados dessa análise.

Em uma leitura que tenta combinar os eixos sintagmático e paradigmático, é possível observar, em primeiro lugar, a relativa simplicidade formal dos contos de Mia Couto. O principal traço é a linearidade das narrativas (o que pode ser percebido em todos os contos da obra). Não existem cortes bruscos ou recuos significativos no tempo. Em “A Rosa Caramela” (assim como em “Rosalinda, a nenhuma”), existe um recuo temporal a um momento anterior ao dos acontecimentos centrais narrados, mas essa volta tem um caráter explicativo e não se caracteriza como um corte na linearidade.

Já se observou que as personagens principais dos textos são seres excepcionais (observação extensiva às demais do livro), os quais estão fora dos padrões da normalidade. Observe-se, também, que o tipo de relação estabelecida entre essas personagens e as outras nas narrativas é, na maioria das vezes, ambígua.

Em “O apocalipse privado do tio Geguê”, por exemplo, o par opositivo (Geguê x sobrinho) é também um par cúmplice. A relação ambivalente entre as duas personagens dificulta o estabelecimento de protagonista e antagonista (como nos outros casos), embora o rapaz esteja mais próximo do primeiro papel que seu tio. Zabelani, que teria uma função mediadora, torna-se, na verdade, o pivô da disputa, num primeiro momento, pois significa coisas diferentes: ameaça, para Geguê; esperança, para o sobrinho. Num segundo momento, ela cumpre a função de aproximação: continua a representar esperança para o rapaz, e é garantia de cooperação para Geguê.

Semelhante situação se apresenta em “Os mastros do Paralém”. O mulato guerrilheiro representa uma espécie de ameaça para Constante Bene e uma esperança para seus filhos. Em “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”, o velho Jaimão é, no princípio, um cúmplice de Firipe. Entretanto, torna-se, mesmo sem intenção, um delator, devido ao mal-entendido que se estabelece.

Nos contos analisados, existe a possibilidade da leitura a partir de dois planos: o realista e o simbólico, em graus distintos. Em “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”, o insólito se produz, na verdade, pela narração do acontecimento singular, em meio a uma série de eventos habituais; o modo de organização do relato provoca um efeito de estranhamento. Em “A Rosa Caramela”, os eventos, no nível da narração, apresentam-se de modo um pouco distinto, pois não configuram acontecimentos que problematizam sobremaneira a ordem natural das coisas. Nos outros três, porém, nesse nível, pode-se notar a ambivalência dos acontecimentos. Em “O apocalipse privado do tio Geguê”, são alguns eventos insólitos e coincidências que vão indicar a possibilidade de uma leitura simbólica do texto. Em “O embondeiro que sonhava pássaros”, o plano mítico é ainda mais evidente, a partir do valor duplo de uma série de eventos. “Os mastros do Paralém” apresenta uma fusão da história e do mito, na figuração da revolta contra o colonizador.

É no nível da linguagem, sobretudo, que os contos se aproximam, através das construções ambivalentes. Conforme se procurou mostrar na análise, existe nas narrativas algo como uma personificação ou animação de coisas inertes, mas existe também um processo que leva à identificação do homem com os objetos ou com o espaço. Aqui é preciso fazer outra

distinção: por exemplo, enquanto no primeiro e no terceiro contos estudados, essa identificação se produz através de uma metamorfose; no segundo, ela se dá por comparação. Ocorre, de uma parte, a naturalização do sobrenatural; de outra, a desnaturalização do natural, procedimentos que permitem aproximar, pelo trabalho com a linguagem, a ficção de Mia Couto daquela de alguns escritores hispano-americanos, através do realismo maravilhoso.¹⁵⁰

Um outro elemento recorrente é a crítica ao político, a qual se mostra, geralmente, na forma do humor. Dessa maneira, apresenta-se o humor em textos de caráter predominantemente trágico.

Nota-se, por fim que, a partir da consideração das dualidades existentes, pode-se pensar nos meios para se chegar a uma interpretação coerente da obra estudada. A compreensão dos contos depende, ainda, da investigação da maneira como se produzem, nas narrativas estudadas, formas de resistência cultural, por meio dessas ambivalências.

¹⁵⁰ Conforme discussão realizada no segundo capítulo desta dissertação, especialmente na seção “Insólito e categorias literárias”.

4. TÁTICAS DE RESISTÊNCIA

E Cassiano Gomes, por ter apenas vinte e oito anos e, pois, ser estrategista mais fino, vinha pula-pula, ora em recuos estúrdios, ora em bizarras demoras de espera, sempre bordando espirais em torno do eixo da estrada-mãe. Mas Turíbio Todo, sendo mais velho, tinha por força de ser melhor tático, e vinha vai-não-vai, em marcha quebrada, como um vôo de borboleta, ou melhor de falena, porque também ele se fizera noctâmbulo; e levava além disso estupenda vantagem, traquejado no terreno, que lhe era palma das mãos.

Guimarães Rosa. **Sagarana.**

Ao final do segundo capítulo deste trabalho, após o exame dos modos de manifestação do insólito nos contos de Mia Couto, formulou-se uma hipótese para investigar a função, nessas narrativas, do realismo maravilhoso (a categoria ficcional mais adequada para nomear a ficção de **Cada homem é uma raça**). O uso dessa modalidade de ficção funcionaria como um modo de resistência a um pensamento hegemônico e opressor. Essa resistência poderia ser observada em níveis distintos mas interdependentes: das personagens, nas ações praticadas, nos modos de

pensar e agir astuciosos, dentro ou margeando a “lei”, tirando proveito disso; da narração, na maneira como, em uma forma narrativa consagrada no Ocidente, introduzem-se elementos de outra ordem cultural; da língua(gem), na utilização de um instrumento estrangeiro (Língua Portuguesa), ou antes, de um espaço alheio, para expressar uma condição própria. Desse modo, são lançadas bases importantes para a interpretação das narrativas estudadas neste trabalho.

É difícil de imaginar qualquer oportunidade de ação efetiva para o homem africano, em uma conjuntura opressora como a do colonialismo. De acordo com Albert Memmi, diante de uma construção de linguagem que o mostra a si mesmo como inferior, o colonizado é obrigado, para viver, a aceitar-se como tal.¹⁵¹ Nessa condição, toda responsabilidade histórica e social lhe é negada, o que se constitui na sua mais grave carência. A nacionalidade é um ente estranho para ele, já que não exerce deveres de cidadão, nem no seu território, tampouco na metrópole.

Com a negação de uma posição no mundo da história, volta-se para os valores tradicionais. Assim, a família apresenta-se como um valor-refúgio: “Salva o colonizado do desespero, mas encontra-se em compensação confirmada pela constante contribuição de sangue novo”.¹⁵² Ao mesmo tempo em que se mostra como saída da situação de opressão, a família acaba reproduzindo a situação colonial, ao preparar o jovem para aceitar-se como adulto colonizado, um ser oprimido. Isso acaba gerando uma amnésia cultural.

Como conseqüência, o ser colonizado sofre de uma carência total, já que a colonização o reduz à privação, e todas as deficiências se combinam

¹⁵¹ MEMMI, Albert, 1977.

¹⁵² Id., ib. p.92

e fazem crescer umas às outras. Entretanto, parece haver, mesmo nessa situação extremamente desfavorável, uma possibilidade de ação que se configura num modo de resistir à cultura invasora. Essa resistência não se faria apenas pelo enfrentamento direto (a revolta, que vem a ser, como mostra Fanon¹⁵³, a solução extrema e necessária); dar-se-ia de maneira sub-reptícia, no aproveitamento das brechas, das fraquezas expostas do sistema colonial.

4.1. Possibilidades

As falhas favorecedoras de atitudes de resistência decorrem, segundo Appiah, da falta de correspondência entre os valores dos colonizados e os do sistema legal instituído pela metrópole, cuja manutenção torna-se, por isso, ameaçada.¹⁵⁴ O filósofo ganês fornece um exemplo de como essas situações podem ser vivenciadas:

Em meados dos anos 70, eu rodava com um amigo inglês (branco) pela cidade ganesa de Takoradi. Meu amigo estava ao volante. Num cruzamento, paramos atrás de um grande caminhão de madeira, e o motorista, que não nos viu por seu retrovisor, deu marcha ré em direção a nós. Meu amigo inglês tocou a buzina, mas o motorista continuou recuando... até bater e quebrar nosso pára-brisa. Era bastante claro de quem era a culpa – no sentido do sistema legal – pelo acidente. Contudo, nenhuma das testemunhas dispôs-se a corroborar a nossa versão da história.¹⁵⁵

¹⁵³ FANON, Frantz: 1979, p. 46.

¹⁵⁴ APPIAH, Kwame: 1997, p.26.

¹⁵⁵ Id., ib., p.26.

Sem romperem com as normas estabelecidas, os sujeitos dominados podem burlar o controle do poder dominante, tirando vantagem da situação. Appiah faz ver como a falta de correspondência entre o sistema legal colonial e os valores das populações colonizadas pode provocar resultados diversos daqueles esperados, nesse episódio, no qual nota uma espécie de solidariedade, não de cor, mas de classe. A questão da cor, ou da raça, é amplamente debatida por Appiah, em todo o livro, especialmente no capítulo “Ilusões de raça”. Aí, o filósofo ganês procura mostrar como é falha a idéia de raça que se fundamenta na biologia, pois esta faz com que “‘estruturas macroscópicas’ da morfologia s[ejam] correlacionadas com ‘diferenças sutis’ de temperamento, crença e intenção”; desse modo, “atua como uma espécie de metáfora da cultura; e só o faz ao preço de biologizar aquilo que é cultura, a ideologia” (p.75). Aponta, também, para os perigos do uso “biologizante” do termo, em relação aos abusos que podem ser cometidos.

Por outro lado, é interessante observar a posição do próprio autor, enquanto membro de uma classe privilegiada de colonizados, os quais têm condições, por exemplo, de serem educados na metrópole e, assim, também dispor daquilo que seria comum ao “homem branco”. Embora não renegue a bagagem cultural que lhe é conferida pela tradição, o intelectual oriundo de países colonizados encontra-se numa posição de distanciamento em que pode avaliar a situação a partir de dois referenciais diferentes.

Ao centrar o problema da opressão mais na classe que na cor, Appiah aproxima-se, de certo modo da posição assumida por Aijaz Ahmad, quando este critica a noção de multiculturalismo e a maneira como ela entrou em

funcionamento nos Estados Unidos. De acordo com Ahmad, essas definições, ao negarem a existência de uma hierarquia de determinações nas relações sociais resultante da formação histórica, abrem espaço a um relativismo que tende a apagar as relações reais de poder, constituídas historicamente, em favor de uma noção nivelada de multiplicidade e diferença. Ao privilegiar-se a etnicidade na constituição de cada cultura, e não o enraizamento na vida material, é possível, por exemplo, que “um vendedor ambulante judeu no Lower East Side pass[e] então a ter algo mais fundamentalmente em comum com um magnata judeu em Wall Street do que todos os vendedores ambulantes de diferentes grupos étnicos poderiam jamais compartilhar”.¹⁵⁶

É necessário levar em conta as diferenças existentes entre o controle exercido pelo poder colonial em cada um dos casos considerados. Appiah escreve a partir de um lugar – Gana – onde a interferência do estado colonial não se fez notar de maneira tão vigorosa quanto no caso das colônias francesas, retratado por Memmi. Nas comunidades sob domínio inglês, como as de Gana ou da Nigéria, persistiu entre os nativos um sistema de tradições religiosas, sociais, artísticas e familiares, que garantia uma certa autonomia com relação aos valores do colono europeu.¹⁵⁷ O caso das colônias portuguesas parece aproximar-se do que se viu nos territórios ocupados pela França: a política de assimilação cultural foi desenvolvida de maneira intensa, com resultados sobremaneira nocivos para as culturas das comunidades locais.

Ainda assim, sabe-se que em Moçambique a interferência do poder colonial na organização comunitária e familiar aconteceu de modo um

¹⁵⁶ AHMAD, Aijaz: 2002, p. 235, 236.

¹⁵⁷ APPIAH, Kwame: 1997, p. 25, 26, 27.

pouco menos efetivo que nos demais territórios africanos ocupados pelos portugueses. A comparação com Angola, por exemplo, corrobora essa afirmação. Então, considerando esse estágio intermediário de controle colonial, seria possível ver a semelhança entre a realidade moçambicana e a dos espaços coloniais controlados pela metrópole inglesa. Portanto, considerando esse contexto, surgem oportunidades de ação para os colonizados nas quais estes podem ganhar terreno, alcançar uma relativa autonomia, escapando, ao menos provisoriamente, do controle opressor do poder instituído, sem que para isso seja necessário um enfrentamento, um choque de grandes proporções.

4.2. Sobrevivência

É possível estender essa reflexão para além da perspectiva do confronto colonizador/colonizado, pois esse não é o único modo de relação opressora estabelecida que interessa abordar neste trabalho. É interessante acrescentar um outro elemento para a discussão do que se pretende trabalhar neste capítulo: o funcionamento das narrativas de Mia Couto como um meio de resistência cultural. Esse elemento é fornecido por Benjamin Abdala Junior em um ensaio no qual problematiza a utilização de conceitos como mestiçagem e hibridismo cultural com relação à realidade brasileira e, indiretamente, à das demais nações de Língua Portuguesa.¹⁵⁸ Ao analisar a personagem Dona Flor, do romance de Jorge Amado **Dona**

¹⁵⁸ ABDALA JUNIOR, Benjamin: 2002.

Flor e seus dois maridos, e do filme homônimo de Bruno Barreto, Abdala Junior mostra como ela se utiliza da sensualidade e do duplo relacionamento (um marido vivo e outro morto) para burlar o controle e não escandalizar a moral da sociedade repressora. Esse jeito de agir seria característico de uma “ginga brasileira”:

Na ação dessa personagem, em seu jogo de corpo, no físico e no comportamento, há uma maneira de ser, uma “ginga” que ultrapassa parâmetros convencionais. Seria essa “ginga” de Dona Flor, um requebro da mulher brasileira que teve suas origens nas culturas africanas, uma das marcas simbólicas de nossa criouldade? Isto é, uma ginga mais ampla, que envolveria outros hábitos culturais? Para além do requebro da personagem, seria a ginga uma forma de defesa, para quem não tem uma guarda segura e precisa improvisar para sobreviver? Uma ginga de quem não pode situar-se fixo, para não ser atingido pela mesma adversidade? Dona Flor, fruto de uma banda carrancuda, hirta e cristã, mas também de outra, por certo, descontraída, popular, de origem africana, por onde se manifestam o desejo e o prazer?¹⁵⁹

Nas questões colocadas, é sugerida uma correspondência entre o comportamento da personagem e o da comunidade na qual ela se insere. Utilizando noções como criouldade, elaborada pelo antilhano Édouard Glissant¹⁶⁰, para descrever a mistura de elementos culturais formadores da sociedade brasileira, Abdala Junior indica aspectos relevantes na análise, não apenas de um ser ficcional, mas também de um modo de agir de uma coletividade. Essa situação apresenta caracteres que apontam para uma maneira de atuação passível de ser considerada como peculiar aos fracos, aos marginais, aos que se encontram subjugados pelo poder dominante.

¹⁵⁹ Id., ib., p. 67-68.

¹⁶⁰ GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

Entre esses traços estão a mobilidade, a provisoriedade, a improvisação, a precariedade.

Considerando as possibilidades de aproveitamento das lacunas do sistema colonial pelo sujeito colonizado e a sobrevivência cultural do marginal, garantida por uma “ginga”, seria possível refletir sobre as modalidades de resistência nos contos de **Cada homem é uma raça**. Antes, todavia, é importante referir o trabalho de Michel de Certeau, cujas contribuições são fundamentais para o tema e, embora tenha sido publicado antes das obras de Appiah e Abdala Junior, apresenta, de certo modo, uma combinação e um desdobramento das posições teóricas desses autores.

4.3. Astúcias e táticas

Partindo de uma interrogação sobre o funcionamento das práticas cotidianas dos grupos em uma sociedade de produção e consumo, o sociólogo francês procura mostrar como essas *operações dos usuários* não são simples índices de passividade; podem, também, representar uma posição diferente e contrária.¹⁶¹ Segundo de Certeau, a par de uma produção racionalizada, totalitária, expansionista e centralizada, existiria

uma *outra* produção, qualificada de ‘consumo’: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos

¹⁶¹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

próprios mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante.¹⁶²

De Certeau afirma que esse tipo de produção explicaria, por exemplo, o problema dos colonizadores espanhóis diante das etnias indígenas americanas. Essas populações utilizavam as normas e representações que lhes eram impostas de maneira diversa daquela pretendida pelos dominadores. O ato subversivo não estava na rejeição ou modificação das leis, mas na “maneira de usá-las para fins e em função de referências estranhas ao sistema do qual não podiam fugir”.¹⁶³ É impossível deixar de notar uma estreita semelhança entre esse fato e a descrição de Appiah da burla do sistema colonial legal em África.¹⁶⁴

De acordo com de Certeau, um equívoco desse tipo, em menor grau, pode ser notado em nossas sociedades no que diz respeito ao “uso que os meios ‘populares’ fazem das culturas difundidas e impostas pelas ‘elites’ produtoras de linguagem”.¹⁶⁵ Existe, nas maneiras de fazer do povo, uma astúcia que remonta a práticas milenares esquecidas ou ignoradas pela racionalidade da organização social contemporânea. Esses modos de proceder se caracterizam ainda pelo comportamento tático frente aos mecanismos impostos pela disciplina e pela ordenação sócio-política.

Para entender essas práticas, é necessário ter em mente a distinção entre *estratégias* e *táticas*. A *estratégia* é, segundo de Certeau, “o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército,

¹⁶² Id., ib., p. 39.

¹⁶³ Id., ib., p. 39.

¹⁶⁴ APPIAH, Kwame: 1997, p. 26.

¹⁶⁵ CERTEAU, Michel de: 1994, p. 40.

uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado”.¹⁶⁶ A estratégia requer um lugar capaz de ser delimitado como *algo próprio*. Esse “próprio” torna-se o ponto de referência, a base para o planejamento de ações direcionadas a alvos ou ameaças exteriores. Por outro lado, *tática* é “a ação calculada que é determinada pela ausência de um *próprio*. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro”.¹⁶⁷ Por essa razão, tem de utilizar-se da melhor maneira do terreno que lhe é imputado, assim como este é organizado por uma força estranha.

Porque não tem condições de sustentar-se numa posição de recuo, distanciamento e prognóstico, a tática não pode fazer planos globalizantes, nem apreender o seu adversário por inteiro em um espaço diferenciado e perceptível. A sua forma de agir é “golpe por golpe, lance por lance”, aproveitando as “ocasiões” e dependendo delas, sem conservar o que obtém, pois não dispõe de uma base para garantir essas vantagens momentâneas. Conforme de Certeau,

Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.

Em suma, a tática é a arte do fraco.¹⁶⁸

Essa arte deve ser exercida sem descanso, procurando obter vantagens de forças que não são suas. O fraco precisa manejar habilmente, com o uso de

¹⁶⁶ Id., ib., p. 99.

¹⁶⁷ Id., ib., p. 100.

¹⁶⁸ Id., ib., p. 100-101.

diversos recursos e técnicas oriundos da sabedoria popular, as situações a fim de transformá-las em ocasiões das quais seja possível tirar algum proveito.

Os modos de proceder descritos sob a denominação de tática têm muitos pontos em comum com as atitudes e comportamentos (a “ginga”) observados por Abdala Junior na personagem Dona Flor. Essa “ginga” comporta elementos como mobilidade, provisoriedade, improvisação e precariedade, além da astúcia na combinação de dados heterogêneos; todos eles importantes para fundamentar o uso da noção de tática na descrição das práticas cotidianas dos consumidores, conforme o propósito do historiador francês.

Não é aleatória a escolha desses três autores para compor o quadro teórico que orienta este capítulo. As três visões aqui discutidas podem ser entendidas como compatíveis e complementares na abordagem das possibilidades de ação e resistência a culturas invasoras. Isso é o que se vai procurar mostrar nas narrativas de Mia Couto. Existe um risco de cometer equívocos ou exageros na interpretação de obras literárias com suporte de teorias formuladas visando, inicialmente, outros fins. Por isso sua utilização precisa ser relativizada. Também por esse motivo, preferiu-se dispor, conjuntamente, das noções de Appiah, Abdala Junior e de Certeau. Essa combinação de formulações teóricas evita o dogmatismo interpretativo e, ao mesmo tempo, permite que o objeto de estudo seja focalizado mais completamente.

4.4. Vitórias momentâneas

Um tipo bastante recorrente de manifestações de táticas, nos textos, pode ser observado no nível das personagens. Estas, muitas vezes, tiram proveito de situações que, à primeira vista, pareceriam pouco favoráveis ou, até mesmo, adversas. É exemplo dessa categoria de personagens Geguê, do conto “O Apocalipse privado do tio Geguê”. No período pós-independência, com a nação moçambicana sob governo de um regime socialista,¹⁶⁹ Geguê é nomeado vigilante da guarda revolucionária. Seu sobrinho, o narrador do conto, chega a duvidar do fato: “Meu tio, vigilante? Não era possível. Um vigiado, ainda vá lá. Porque, em justiça, ele apenas merecia desconfianças. Seu sustento era digno de gorda suspeita” (p. 33). A suspeita recai também sobre a sua competência para desempenhar a função designada:

Na tarde seguinte, partiu-se embora. Foi para os treinos, no quartel dos milicianos. Ficou semanas, voltou sem saber maiores artes. Nem disparar não sabia. Só marchava: shote-kulia, shote-kulia [*esquerdo-direito*].
Tinha o corpo bastante lamentável das fadigas que lhe mandaram. (p. 34)

Entretanto, essa figura que inspira a desconfiança, o riso, ou a pena, vai passar a agir de maneira calculada para tirar vantagem da ocasião. Isso é alcançado através da execução de uma manobra que tem muito de astúcia, conquanto não esteja, exatamente, de acordo com as normas estabelecidas:

¹⁶⁹ É interessante relembrar o processo de transformação ocorrido na maioria dos movimentos de libertação do século XX: a luta anti-colonial transforma-se numa luta socialista; os movimentos libertadores assumem os ideais marxistas. AHMAD, Aijaz: 2002, p. 26.

consiste em ordenar ao sobrinho que provoque desordens de todo gênero, como assaltar galinheiros e incendiar propriedades. Diante da hesitação e do princípio de recusa do rapaz, Geguê determina:

- *Vai, não demora.*

Ele acrescentou; aquilo era um começo. Seguiam-se outras casas. Eu devia espalhar confusões, divulgar medos. Geguê se implementava, acrescido de farda, promovido de poderes.

- *Mas, tio, o senhor, um miliciano, como pode...*

- *Ou você pensa um milícia existe enquanto há paz?* (p.39)

A situação é provisória. A conquista momentânea de um posto precisa ser mantida com uma atividade incessante. Para que haja necessidade de mantenedores da ordem, é preciso que exista desordem. Por meio de um comportamento tático, um “jogo de corpo”, o mais fraco pode vir a ter sua posição fortificada, oferecendo, assim, uma maior resistência às pressões do sistema instituído.¹⁷⁰ Aparentemente incapaz de ousadias, Geguê se coloca fora do controle do Estado, pelo seu meio de proceder, sub-repticiamente.

Um comportamento astucioso também pode ser observado em personagens de outros contos de **Cada homem é uma raça**. Em “Rosalinda, a nenhuma”, a mulher que, durante o todo o casamento, fora

¹⁷⁰ O fato de o período estabelecido nesse conto não ser o colonial não inviabiliza o tipo de abordagem proposta, uma vez que as situações de dominação, conforme já se observou, apresentam-se em diferentes contextos. Com a queda do sistema colonial e o estabelecimento de um governo próprio em Moçambique, as mudanças, ao menos no princípio, não foram tão grandes quanto se podia esperar, e a maioria da população continuou a viver num estado de miséria e alienação.

Além disso, o fracasso do regime socialista, apoiado pela União Soviética, e a mudança de regime, ocorrida alguns anos após a independência, têm como uma das causas o problema mencionado por Kwame Appiah: a falta de correspondência entre valores ameaçava a manutenção do sistema. No caso da ex-colônia portuguesa, vários erros foram cometidos. O principal deles foi o desprezo pelos valores tradicionais, dos costumes religiosos, considerados superstições e índices de atraso, que deveriam ser eliminados para contribuir no desenvolvimento da jovem nação. O que ocorreu com isso foi, no entanto, um desgaste do regime com a falta de aceitação e colaboração do povo, que se via desrespeitado em suas tradições.

desprezada e enganada pelo marido, encontra sua vingança após a morte dele. Rosalinda troca as inscrições dos túmulos, ludibriando a outra mulher que vem rezar por Jacinto. Assim, ela “se enchia de crença, ela mexia para além da morte, lá onde já não havia destino nenhum” (p.56).

Atitudes de resistência a uma ordem estabelecida são notadas, ainda, nas ações do negro vendedor de aves de “O embondeiro que sonhava pássaros”. O “passarinheiro”, conforme é denominado pelo narrador, consegue perturbar, desestabilizar a ordem do povoado de colonos portugueses. Não se utiliza, para isso, de ações diretamente subversivas, desafiadoras; por outro lado, é sua presença e a de sua exótica mercadoria que causam espanto e descontentamento entre os colonos: “Todas manhãs ele passava nos bairros dos brancos carregando suas enormes gaiolas. Ele mesmo fabricava aquelas jaulas, de tão leve material que nem pareciam servir de prisão. Parecia eram gaiolas aladas, voláteis” (p. 63).

Em um terreno alheio (usurpado), o negro vai penetrando paulatinamente. Leva a cabo essa tarefa por meio daquilo que vende: pássaros de beleza e encanto jamais vistos. O comércio dessas aves - realizado perfeitamente dentro das normas estabelecidas pelo poder dominante dos colonos - começa a mostrar as falhas desse poder, e a figura do vendedor, um ser marginal, vai cada vez ganhando mais importância na vida do bairro:

Fosse por desdenho dos grandes ou por glória dos pequenos, a verdade é que, aos pouco-poucos, o passarinheiro foi virando assunto no bairro do cimento. Sua presença foi enchendo durações, insuspeitos vazios. Conforme dele se comprava, as casas mais se repletavam de doces cantos. Aquela música se estranhava nos moradores, mostrando que aquele bairro não pertencia àquela terra.

Afinal, os pássaros desautenticavam os residentes, estrangeirando-lhes? (p. 65-66)

A vitória momentânea do negro surge do aproveitamento da ocasião. A sua astúcia é conhecer o fascínio que as aves exercem nos portugueses, sobretudo nas crianças. Estas passam a agir como suas aliadas, já que são mais sensíveis ao encanto do homem e seus pássaros. O resultado de sua empresa é a invasão do espaço (do “próprio”) do adversário e a denúncia de sua ocupação ilegítima. É um ato simbólico de retomada do território ocupado pelos conquistadores europeus. É, porém, algo provisório, que não resiste ao tempo, pois não tem como garantir essa conquista. A ação proibitiva dos colonos, na seqüência, negando o acesso dos filhos à rua, coloca as coisas novamente em seu lugar e interrompe o fluxo e a influência do passarinho no bairro. Contudo, a tranqüilidade não se mantém por muito tempo. Já não é mais a ação da personagem que compromete a normalidade. Dessa vez, as táticas são observadas em outro nível: o da narração.

4.5. Narração tática

Quando a situação se mostra controlada, é o curso dos acontecimentos que vai reinstalar o desequilíbrio: “Parecia a ordem já governava. Foi quando surgiram as ocorrências. Portas e janelas se abriam sozinhas, móveis apareciam revirados, gavetas trocadas” (p.66). Esses eventos são deveras inesperados e surpreendentes, pois não se pode

responsabilizar ninguém por eles. “O qual, ninguém, nenhum, nada” (p.67) é a resposta para a questão: quem fez isso? A narração de acontecimentos insólitos, recurso realista maravilhoso, em uma narrativa que, em princípio, apresenta uma abordagem realista da relação colonizador/colonizado, tem igualmente um funcionamento tático.

Nesse caso, leva-se em conta o modo de proceder da narrativa como um todo, os recursos utilizados em sua construção. Servindo-se de uma forma literária consagrada no Ocidente, introduzem-se, no relato, manifestações próprias de outra visão do mundo. Apresenta-se, novamente, o problema do lugar cultural a partir de onde se narra. As expressões ditas inexplicáveis pela lógica cartesiana ocidental são entendidas, na perspectiva animista, como possíveis. As situações típicas dos contos tradicionais inserem-se, habilmente, dando mostras da capacidade de resistência da cultura oprimida e de seus valores, de seus mitos e de sua visão do mundo. A sobrevivência do pensamento mítico, no interior desse texto, é uma espécie de defesa da cultura tradicional contra o desaparecimento, contra a total superposição das formas culturais da civilização invasora. É, também, índice da capacidade de renovação dessa cultura através da combinação de elementos heterogêneos. É interessante lembrar o conceito de hibridação de Canclini (já referido no segundo capítulo, na seção “Identidade cultural”, quando se trata da formação heterogênea da população moçambicana): processo sócio-cultural no qual se combinam estruturas ou práticas distintas que existiam de modo separado, gerando novas estruturas, objetos e práticas. Essa combinação de

elementos de naturezas diferentes ocorrida na ficção de Mia Couto vem a ser, finalmente, um tipo de hibridação.¹⁷¹

A propósito da personagem Dona Flor, Benjamin Abdala Junior nota que, em sua ginga, ela é capaz de se movimentar entre dois referenciais distintos: o primeiro deles, influenciado pela moral e educação cristã, carrancudo e rígido; o segundo, de origem popular e raízes africanas, descontraído e manifestação do desejo e do prazer.¹⁷² Essa observação é interessante para pensar a dualidade da ficção de Mia Couto, assunto abordado insistentemente ao longo deste trabalho.

No conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, a ambivalência pode ser notada em termos semelhantes àqueles colocados por Abdala Junior com relação a personagem Dona Flor. Por um lado, a motivação realista, ancorada na história, trata de um tema “pesado” como o do colonialismo; por outro lado, a representação de um espaço onírico, com aves maravilhosas, eventos inesperados, cria um ambiente de conto maravilhoso, com uma abertura para o ludicidade e o prazer. Em “Os mastros do Paralém”, conto analisado no capítulo anterior, tanto as personagens quanto o espaço são construídos de modo ambíguo: oscilam entre a história e o mito, entre o aspecto terreno, de resignação (ligado ao chão, ao cotidiano, ao material) e o desejo de transcendência e liberdade (relacionado à altura, à elevação, ao sagrado).

Isso caracteriza a dupla possibilidade de leitura dos contos de Mia Couto, entre o racional e o mítico, conforme se privilegie uma ou outra perspectiva. N’ “O embondeiro que sonhava pássaros”, é essa ambivalência que permite vislumbrar uma vitória do fraco. Ao final do conto, estando

¹⁷¹ CANCLINI, Nestor García: 2001.

¹⁷² ABDALA JUNIOR, Benjamin: 2001, p. 68

preso, o passarinho simplesmente some, sem deixar vestígios, fato que pode ser explicado, a partir de uma visão animista, pela sua relação com o mundo natural e sobrenatural. De acordo com essa lógica narrativa, mesmo o destino do menino Tiago não significaria a morte cruel no fogo. Seria, antes, uma maneira de vencer a morte, pela transformação: “O menino transitava de reino: arvorejado, em estado de consentida impossibilidade” (p. 71). Essa metamorfose explicaria, de maneira simbólica, o que não se deixa capturar pelo entendimento: o fim definitivo.

O tema da metamorfose é bastante freqüente na ficção de Mia Couto. É notável, por exemplo, a que ocorre com o irmão de Kindzu, no romance **Terra Sonâmbula**.¹⁷³ Por ordem de seu pai, Junhito transforma-se em um galo. Procedendo assim, ele estaria evitando o cumprimento da sentença de morte que pairava sobre a família, conforme o sonho/previsão do pai, Taímo. Evidencia-se, nessa atitude, um comportamento tático: mudando de forma, o homem é capaz de ludibriar a morte.

Também merece destaque a transmutação da mulher idosa em “A velha engolida pela pedra”, conto de **Estórias Abensonhadas**.¹⁷⁴ A velha, que parece estar se tornando pedra, ajoelhada na igreja, pede a Deus que a transforme em ave, para, assim, voar mais depressa até a outra vida. Quando seu desejo é atendido, entretanto, ela passa a aproveitar sua nova condição, dizendo ter mentido.

Conforme já se observou na análise do conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, no capítulo 3 deste trabalho, são os recursos lingüísticos (invenções lexicais e combinação de elementos contraditórios) que possibilitam ou, ao menos, preparam o caminho para a intervenção do

¹⁷³ COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1995.

¹⁷⁴ COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

insólito. Desse modo, é preciso refletir sobre as formas dessa língua(gem) que funciona como mais um fator de resistência cultural nessas narrativas.

4.6. Astúcias da linguagem

Não se coloca, para o caso de Mia Couto, um problema cuja importância seria, de acordo com Memmi, fundamental para o escritor colonizado: a escolha entre a língua do colonizador e a sua própria, nativa.¹⁷⁵ O crítico Salvato Trigo observa que o problema do dualismo lingüístico praticamente não se apresenta para os escritores africanos que têm a Língua Portuguesa como opção de código verbal. Uma das razões para isso seria a afirmação (um tanto discutível) de que o português teria um caráter modelável, deixando-se transformar numa forma de expressão profundamente africanizada, o que não aconteceria no caso do francês e do inglês, devido à rigidez e “pouca apetência para a miscigenação” desses idiomas.¹⁷⁶

No caso do autor de **Cada homem é uma raça**, a escolha acontece por uma razão simples: sua língua materna é a do colonizador. É impossível não fazer referência, neste momento, a aspectos biográficos, pois estes se constituem em elementos importantes para a compreensão de sua obra. Filho de portugueses, tendo crescido em solo moçambicano, Mia Couto desloca-se entre duas culturas e busca compreender e, mesmo,

¹⁷⁵ MEMMI, Albert: 1977, p. 98.

¹⁷⁶ TRIGO, Salvato. **Ensaios de literatura comparada afro-luso-brasileira**. Lisboa: Vega, 198[-]. A alteridade das literaturas africanas de língua portuguesa. p. 64, 65.

participar da africana, conforme se pode notar em seus textos. A adesão completa é, entretanto, uma questão bastante discutível. É bem verdade que, no período revolucionário, ele partilha do sonho de libertação e toma os ideais de independência, como se a terra fosse originalmente sua. Entretanto, sabe-se que a carga cultural que lhe é imposta, enquanto filho de europeus, é uma marca muito significativa de diferença. Por esse motivo, no nível da língua utilizada, faz sentido a observação, em sua narrativa, de táticas de resistência da cultura local.

Para entender o caráter das táticas existentes na linguagem de Mia Couto, é necessário observar os principais recursos utilizados no nível da língua. Assim, será possível notar como se dá o trabalho operado pelas formas culturais nativas em campo alheio, segundo palavras de Michel de Certeau, no *próprio* do adversário, o sistema lingüístico do colonizador.

O principal desses recursos é a inventividade verbal. Pela criação lexical, chega-se a exprimir sentidos que não eram possíveis até então. Por vezes, substantivos utilizados para nomear elementos próprios do local dão origem a termos que expressam uma situação particular. Um exemplo é o verbo *marrabentar*. Formado a partir de *marrabenta*, música típica do sul de Moçambique, mais especialmente da cidade de Maputo, esse verbo designa um certo tipo de movimento do corpo, o qual se assemelha àquele executado pelos dançarinos desse estilo musical: “as pernas bambas, marrabentavam a toda a hora” (p. 154). É interessante notar a hibridação operada nesse termo. O nome da expressão artística é uma adaptação do verbo “rebentar”. Isso se deve ao fato de ser um tipo de música de ritmo quebrado, ou “rebentado”. Desse modo, se num primeiro momento, é a Língua Portuguesa que impõe um acréscimo às manifestações africanas,

num segundo momento são essas manifestações que modificam o idioma, num processo constante e inacabado.

Por outras vezes, com uma frequência maior, as palavras novas surgem de um amálgama, ou aglutinação, embora nem sempre isso seja realizado de acordo com as normas do português. Um exemplo significativo dessa situação é o vocábulo *arvorejado*, no conto “O embondeiro que sonhava pássaros”. Adjetivo criado a partir de um verbo inexistente na Língua Portuguesa (*arvorejar*), ele serve para descrever o estado de Tiago no interior do tronco do embondeiro que está sendo consumido pelo fogo. Por um lado, o termo traz o significado, mais evidente, que seria expresso por “transformado em árvore”. Essa transformação afirma a identidade entre homem e vegetal, como participando de uma mesma essência. Por outro lado, pode-se ver, nesse vocábulo, uma relação, um pouco mais sutil, do menino com os pássaros. Essa constatação é possível quando se analisa a palavra mais detidamente. *Arvorejado* traz embutidos o substantivo *ar* e o verbo *voejar* (vo[...]eja[r]). Esses elementos novos têm, por sua vez, uma nítida ligação com as aves, animais que partilhariam, desse modo, com homens e vegetais, de uma natureza íntima, de acordo com uma concepção animista da existência. Essa visão do mundo orienta a busca de sentido da narrativa, sobretudo em seu desfecho.

Ao operar mudanças como essa no léxico do português, Mia Couto filia-se à estirpe dos escritores que tem em James Joyce o grande mestre. Foi o escritor modernista quem primeiro utilizou-se, sistematicamente, de *mots-valise* – palavras que trazem em si vários sentidos. *Arvorejado* funciona como uma dessas *mots-valise*. Não se está falando a respeito de

influência direta. Entretanto, é notória em sua obra (e admitida pelo próprio autor de **Cada homem é uma raça**) a importância da leitura do brasileiro Guimarães Rosa e do angolano Luandino Vieira, representantes destacados do modernismo em seus países. É interessante notar, porém, como a utilização dessa técnica consagrada do modernismo, na literatura ocidental, é capaz de servir aos propósitos da cultura autóctone, ao expressar condições ou situações próprias desse sistema de valores.¹⁷⁷

Esse comportamento, caracterizado como tático, é visível também na combinação de elementos, aparentemente, incompatíveis. É o que acontece com a expressão forjada para significar a mudança de forma do menino, no conto citado. Ao *arvorejado*, acrescenta-se *em estado de consentida impossibilidade*. Tem-se instalada uma grande contradição. Se, por um lado, algo é consentido, como pode ser impossível? De outro modo, se algo é impossível, como pode ser consentido? Na relação da expressão com o sentido do conto, não se mostra, contudo, um paradoxo, e sim uma construção insólita e ambígua, a qual reflete, no nível da linguagem, uma estranheza e uma ambigüidade já observadas nos níveis da narração e das personagens.

Existe, na escrita de Mia Couto, um mecanismo como aquele que o crítico uruguaio Ángel Rama identifica na obra de alguns escritores latino-americanos da segunda metade do século XX: a “transculturação narrativa”.¹⁷⁸ Poder-se-ia afirmar que transculturação narrativa é um

¹⁷⁷ Tratando da relação, nas literaturas africanas, entre a forma de expressão e o conteúdo, ou entre “a língua ‘européia’ do discurso e a linguagem africana do texto, afirma Salvato Trigo acerca da poesia do caboverdiano Corsino Fortes (cuja produção data das décadas de 60 e 70): “Se a língua não dispõe dum sector vocabular capaz de verbalizar com propriedade a realidade social e psicológica do africano, então o poeta transforma os morfemas em lexemas, recriando a língua, ao mesmo tempo que reescreve o mundo, passando este a ser o *corpus* daquela”. Id.,ib., p.69.

¹⁷⁸ RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). **Ángel Rama** – literatura e cultura na América Latina. São

processo de mediação entre duas visões do mundo: uma arcaica, tradicional, representada pelos valores locais, rurais, que procura conservar os traços constitutivos de uma cultura regional; outra moderna, representada pelos valores urbanos, que procura inovar, motivada pelo impacto modernizador vindo de fora. Essas diferentes visões do mundo não se apresentam (ou não se apresentam apenas) no nível temático das narrativas. É na sua estrutura, principalmente, que se pode notar a transculturação: do confronto entre formas tradicionais e modernas, surge um mecanismo literário que realiza a transição entre duas esferas culturais. Para a realização dessa mediação existe ainda a necessidade da criação de uma língua própria.¹⁷⁹ É o que ocorre na obra do escritor moçambicano: da necessidade de se trabalhar com uma determinada situação histórica e cultural, surge uma manifestação lingüística peculiar, capaz de dispor de recursos expressivos para plasmar esse universo.

É a busca da recriação do mundo pela palavra. Seria possível ver nessa tentativa uma atitude semelhante àquela que o mexicano Octavio Paz nota nos poetas alemães e ingleses do século XIX. Para esses românticos, como Blake, a experiência poética é uma experiência vital, e “o poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato”.¹⁸⁰ Segundo Octavio Paz, encontra-se, por trás dessa idéia, “a antiga crença no poder das palavras: a poesia pensada e vivida como uma operação mágica, destinada a

Paulo: EDUSP, 2001. p. 209-238. Na opinião de Rama, os transculturadores (João Guimarães Rosa, Juan Rulfo, José María Arguedas e Gabriel García Márquez) teriam conseguido fornecer a resposta mais adequada ao conflito entre regionalismo e vanguardismo (tradicionalismo e modernização), que se apresenta como fundamental na constituição das literaturas dos países da América Latina.

Esse seria mais um motivo a confirmar a relação estabelecida entre o aspecto insólito das narrativas de Mia Couto e a maneira como esse tipo de elemento aparece na ficção latino-americana, ambos sendo caracterizados como literatura realista maravilhosa.

¹⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 219, 220.

¹⁸⁰ PAZ, Octavio. **Os filhos do barro** – do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 85.

transmutar a realidade”.¹⁸¹ O tema da analogia entre magia e expressão poética apresenta-se com frequência também ao longo do século XX. Mia Couto, que começou seu percurso literário pela poesia e cuja obra em prosa está impregnada de recursos poéticos, compartilha com os românticos essa crença na “força criadora da palavra”.¹⁸² A criação de uma realidade pela linguagem pode ser notada, por exemplo, em “Os mastros do Paralém”. Nesse conto, o espaço (real e imaginário) é construído a partir do efeito de encantamento provocado pela polissemia da palavra *Paralém*.

Quanto às mudanças gramaticais ou diferenças da língua da obra do autor de **Cada homem é uma raça** para o idioma português, acredita-se ocorrer processo, semelhante ao descrito para as invenções lexicais e construções insólitas, no qual existe uma resistência à cultura invasora. Malgrado a afirmação de Perpétua Gonçalves de que a linguagem literária de Mia Couto não reflete as transformações ocorridas no variante do português corrente de Moçambique¹⁸³, pode-se entender a primeira como uma manifestação que recolhe contribuições desta última. É possível que o autor não se utilize das mesmas fórmulas, nem mesmo das maneiras de transformação, empregadas pelas pessoas da comunidade em sua comunicação cotidiana. Entretanto, é inegável a existência, nos contos, de um tipo de alteração que encontra suas fontes na oralidade popular. Por exemplo, a ausência de artigos, aspecto observável nas narrativas, não é um recurso comum da norma da língua. Assim como “erros” de regência verbal, como na frase “Meu pai, sobretudo, *lhe* via” (p. 18 – grifo nosso), em vez de “*a* via”.

¹⁸¹ Id., ib., p. 85.

¹⁸² PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 45.

¹⁸³ Conforme artigo referido no capítulo de revisão da literatura. GONÇALVES, Perpétua: 1999.

Mesmo considerando essa diferença entre linguagem literária e linguagem corrente, pode-se tratar da relação entre o modo de pensar da comunidade e as mudanças no nível da língua do texto literário. É importante levar em conta que, no processo de escrita de Mia Couto, segundo Inocência Mata, a artesanania do verbo é aliada de uma reflexão histórica, político-social e ideológica. Além disso, “a atualização do processo de criatividade lingüística não é apenas da língua, mas é sobretudo da nova ideologia de expressão”.¹⁸⁴ A língua, um veículo privilegiado de dominação, é também, desse modo, um veículo de libertação.

Restaria, ainda, por estabelecer, uma possibilidade de resistência resultante de certos silêncios, ou silenciamentos. A ausência de palavras também se caracteriza como um elemento de caráter duplo: o ato de calar pode ser entendido como uma ausência de sentido; porém, quando se deixa de falar, também se passa, por isso mesmo, a significar. Eni Orlandi aponta para o fato de que o silêncio não é transparente: “ele é tão ambíguo quanto as palavras, pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar”.¹⁸⁵

A exploração dos sentidos do silêncio nos contos de **Cada homem é uma raça** pode ajudar a explicar como se dá a resistência nessa ficção. É significativa a maneira como se produz o silêncio no conto “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”: pela intervenção dos guardas, impondo-se como fator negativo, representando o fim de uma multiplicidade de vozes. Significativas, também, a propósito desse tema, são as enunciações

¹⁸⁴ Conforme artigo citado no capítulo de revisão da literatura: MATA, Inocência: 1998.

¹⁸⁵ ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1997. p. 105.

problematizadas de certos contos.¹⁸⁶ Ao enunciar: “Há dessas histórias que, quanto mais se contam, menos se conhece. Muitas vozes, afinal só produzem silêncio” (p.97), o narrador de “O pescador cego” parece dar-se conta do fato de que existe “uma incompletude da linguagem quanto ao sentido”, e de que a busca pela completude “- o que implicaria a ausência do silêncio – leva à falta de sentido pelo muito-cheio”.¹⁸⁷ A tática, portanto, é permanecer em silêncio e deixar que o não-dito preencha os espaços vazios da compreensão.

Assim, nos vários estratos da narrativa, aparecem manifestações de resistência cultural, de permanência de uma cultura dominada diante de uma cultura opressora. Essa resistência se manifesta através de um comportamento tático, o qual é notado nas ações das personagens, praticadas de maneira a tirar proveito das ocasiões; nos recursos narrativos ocidentais, que deixam introduzir elementos pertencentes a outra ordem cultural; na língua utilizada, um instrumento alheio, tornado próprio, exprimindo uma situação peculiar.

¹⁸⁶ Conforme a análise realizada nas páginas 45 e 46 desta dissertação.

¹⁸⁷ ORLANDI, Eni Puccinelli: 1997, p. 71.

CONCLUSÃO

Da análise dos contos de **Cada homem é uma raça**, pode-se afirmar que sobressaiu, como traço fundamental, a ambivalência. A impressão produzida pelas primeiras leituras acabou por se confirmar, quando se deteve o olhar, de maneira mais acurada, no funcionamento dos diferentes níveis das narrativas. A observação (um tanto quanto superficial) de que elas figuram, de uma parte, de maneira realista, fatos e momentos históricos importantes do país e; de outra parte, apresentam um forte conteúdo mítico, pôde ser redimensionada, passando a fazer sentido para a compreensão do funcionamento da obra.

O que se notava, num primeiro momento, ainda na trama, no tecer dos acontecimentos desses contos, constatou-se, também, no que diz respeito aos recursos narrativos, às personagens e à linguagem. As técnicas empregadas e as situações figuradas apontam para uma dualidade no modo de compreender o desenrolar dos fatos. Distinguem-se dois tipos fundamentais de motivação que vão fornecer as situações conflitivas para a trama dos contos. Um deles é o realista, e o outro, o mítico ou simbólico. Os motivos de ordem realista estão relacionados aos momentos decisivos e penosos do passado colonial e da história recente de Moçambique (momentos da luta de libertação e contingências pós-coloniais). As

situações diegéticas, muitas vezes, dizem respeito à realidade empírica do país. Desse modo, é muito forte o substrato histórico dos textos.

Por outro lado, existe, também de maneira acentuada, a presença de um substrato mítico, relacionado com os saberes e a oralidade da cultura tradicional e de uma visão animista do mundo. Esse tipo de conteúdo se manifesta, com maior frequência na narração de um acontecimento insólito (a transfiguração do real). É um procedimento reiterado o relato de eventos em que são subvertidas as leis naturais do modo como as concebe o pensamento racional.

Assim, também, tanto a construção como as funções desempenhadas e as ações desenvolvidas pelas personagens se apresentam de maneira ambígua. Elas podem tanto representar proteção quanto ameaça, dependendo da situação. Podem estar relacionadas com o terreno ou com o metafísico, conforme o caso.

Algo semelhante acontece com a linguagem: as expressões lingüísticas carregam um teor de ambigüidade que não se dissolve com a tentativa de isolamento de um significado. Existe uma crença na força criadora da palavra, instrumento capaz de mudar as coisas. Assim, a seleção lexical operada visa à criação de um novo modo de apreensão da realidade e de seus múltiplos sentidos. Cria-se um tipo de figuração do espaço e de sua relação com as personagens que não pode ser apreendido por uma lógica racionalista e uma concepção objetivista do mundo. Esse tipo de figuração expressaria e, ao mesmo tempo, seria resultado de uma visão mítica do mundo.

Da combinação das estruturas desses três níveis, na configuração da linguagem narrativa própria dos contos de Mia Couto, surge uma

formulação ambivalente que se espelha na dupla possibilidade de leitura desses textos. A interpretação pode ser realizada de acordo com uma concepção objetivista e racionalista, ou segundo uma visão do mundo animista.

Esses dois planos de leitura são distintos mas não incompatíveis. Conforme se privilegie uma ou outra posição diante do insólito dos eventos, das atitudes das personagens e das construções lingüísticas, atribui-se um sentido específico ao texto. Isso não significa que um segundo sentido não possa ser estabelecido. As duas leituras podem coexistir, sem causar problemas. Essa coexistência, que amplia o campo de significação da narrativa, também é marca de um tipo de ficção praticada por escritores latino-americanos, da segunda metade do século XX sobretudo, o realismo maravilhoso.

Considerando que os recursos encontrados nos textos submetidos à análise aproximam-se sobremaneira daqueles característicos deste gênero de produção literária, ao promoverem a naturalização do sobrenatural e a desnaturalização do natural, não seria um equívoco afirmar que a modalidade mais adequada para dar nome à ficção encontrada em **Cada homem é uma raça** é o realismo maravilhoso. Essa não é, entretanto, afirmação que se aceite sem reservas, uma vez que são diferentes as conjunturas sócio-históricas na origem dessas manifestações literárias.

As ressalvas são minimizadas, porém, na medida que se procura estabelecer um paralelo entre as situações de opressão e sujeição, advindas de um passado de colonização, na América e na África. É isso o que fazem alguns críticos, tanto brasileiros como moçambicanos; procuram destacar pontos em comum entre as produções dos dois espaços culturais. Na

indagação do sentido desse tipo de ficção, esses pesquisadores levam em conta a função crítica desempenhada por essa literatura na denúncia das relações sociais e culturais problemáticas.

Não é diferente no caso de Mia Couto. É, sem dúvida, crítica a posição assumida pelo escritor moçambicano em suas obras. A denúncia, nesses textos, abrange desde as situações opressoras e segregadoras do período colonial, até as novas relações de dominação estabelecidas no período pós-independência. Não há, portanto, um maniqueísmo na figuração dos acontecimentos, nem distinção baseada exclusivamente na cor ou origem (branco e negro, autóctone e estrangeiro), de modo que ocorre uma oscilação entre as figuras do opressor e do oprimido. Entretanto, malgrado a alternância dos sujeitos no poder, é sempre a mesma parcela da população a sofrer os efeitos dos desmandos: os estratos mais baixos, as camadas ditas “retrógradas”, mais identificadas com os costumes e valores tradicionais, cuja ameaça de extinção é constante.

Nas narrativas de **Cada homem é uma raça**, os recursos do realismo maravilhoso aliados às características próprias da escrita de Mia Couto, parecem garantir a possibilidade de se preservar as formas culturais autóctones, protegendo-as contra o desaparecimento total. Essa preservação acontece no comportamento tático da linguagem da obra. As táticas observadas nos diferentes níveis dos contos correspondem àquelas teorizadas por Michel de Certeau com relação às práticas cotidianas e astúcias dos consumidores - ou das comunidades - em situações desvantajosas ou desfavoráveis. A tática, enquanto “arte do mais fraco”, aplica-se com propriedade aos procedimentos verificados nos textos estudados.

Assim, tem um funcionamento tático a narração de acontecimentos insólitos em narrativas que, em princípio, apresentam uma abordagem realista da relação colonizador/colonizado ou, em um nível mais geral, opressor/oprimido. As manifestações próprias da visão do mundo tradicional, as situações típicas dos contos tradicionais introduzem-se, de maneira astuciosa, no relato, uma forma literária consagrada no Ocidente, dando mostras da capacidade de resistência da cultura oprimida e de seus valores, de seus mitos e suas crenças.

No nível das personagens, um tipo recorrente de manifestações de táticas é o aproveitamento de situações que, à primeira vista, pareceriam pouco favoráveis ou, até mesmo, adversas. As vitórias são, no entanto, momentâneas e não se mantêm por muito tempo. O mais fraco precisa estar atento para dispor da melhor maneira da ocasião seguinte.

Também no que diz respeito à língua utilizada, encontram-se táticas de preservação das matrizes da oralidade e das tradições locais. Os principais recursos utilizados nesse nível são a inventividade verbal, a combinação de elementos aparentemente incompatíveis e o aproveitamento dos modos de falar das comunidades moçambicanas. O trabalho realizado pelas formulações lingüísticas nativas e produzidas por um modo mítico de pensamento em campo alheio, o sistema lingüístico do colonizador, é capaz de expressar sentidos de uma realidade cultural própria, sentidos que não eram possíveis até então.

A prova maior do funcionamento dessas táticas como fator de resistência cultural é a sobrevivência do pensamento mítico, no interior desses textos. Esse modo de pensar é uma espécie de defesa da cultura tradicional contra o desaparecimento, contra a total superposição das

formas culturais da civilização invasora, além de ser uma mostra da capacidade de renovação da cultura autóctone, através da combinação de elementos heterogêneos e ambivalentes.

A visão do mundo do autor, marcada, ao mesmo tempo, pela identidade e pela diferença, permite que sua literatura manifeste, de maneira legítima, as circunstâncias do território e do homem moçambicano. Essa realidade é ficcionalizada com boas doses de imaginação e sonho, vertidas em uma linguagem que lembra muito a da poesia

É desse modo que permanece, nesses contos, uma espécie de utopia. A crença num futuro menos desditoso, no qual seja possível uma convivência de culturas e opiniões. Essa fé, porém, ela mesma é um sentimento ambíguo: ao mesmo tempo em que se espera e deseja essa época de harmonia, parece que se sabe da impossibilidade de sua vinda. Uma situação que se pode sintetizar na poética e obscura sentença final do último conto de **Cada homem é uma raça**: “Mas a bandeira se confirmava, em prodígio de estrela, mostrando que o destino de um sol é nunca ser olhado” (p.185).

BIBLIOGRAFIA

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais** – um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: SENAC, 2002.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1979.

AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1986.

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

BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa** – pesquisas semiológicas. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BERND, Zilá. O maravilhoso como ponto de convergência entre a literatura brasileira e as literaturas do Caribe. Disponível em <members.tripod.com/~lfilipe/> Acessado em 20/01/2004.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte:

UFMG, 1998.

BORGES, Magda Márcia. **Terra Sonâmbula: identidade e memória nos (des)caminhos do sonho**. Belo Horizonte: Puc-Minas, 1996. (Dissertação de Mestrado do Curso de Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras da Puc-Minas).

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1995.

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda. O homem dos pássaros e o menino: um encontro nas paragens do sagrado. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização**. Trad. Maurício Santana Dias e Javier Rapp. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

_____. **Culturas híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. Noticias recientes sobre la hibridación. Disponível em <<http://cholonautas.edu.pe>>. Acessado em 10/05/2003.

CARPENTIER, Alejo. **Tientos y diferencias**.. Buenos Aires: Calicanto, 1976. De lo real maraviloso americano. p. 83-99

CASSIRER, Ernest. **Linguagem, mito e religião**. Trad. Rui Reininho. Porto: Rés, [s.d].

CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: brincadeira vocabular. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAVES, Rita de Cássia Natal. Mia Couto: voz nascida da terra. In: **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 49, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COUTO, Mia.. **Cada homem é uma raça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. **Contos do nascer da terra**. 3.ed. Lisboa: Caminho, 1997.

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

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

_____. Nas pegadas de Rosa. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 11-13, 2. sem. 1998.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário** – introdução à arquetipologia geral. Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo, Perspectiva, 1974.

EIKHENBAUM *et al.* **Teoria da literatura** – formalistas russos. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Lourenço de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987. p. 195

FONSECA, Maria Margareth Soares. Escritores africanos nas veredas rosianas. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade** – estudos de mitologia poética. Trad. Sandra Vascelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s.d.]

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981.

GONÇALVES, Perpétua. Linguagem literária e linguagem corrente no português de Moçambique. In: **Estudos Portugueses e Africanos**, Campinas, n. 33/34, jan/dez 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HILDEBRANDO, Antônio Barreto. Crônicas de um elefante poeta. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

LARANJEIRA, Pires. **De letra em riste**- identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe. Porto: Afrontamento, 1992. p.48

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994. O maravilhoso no ocidente medieval. p. 45-65

LEITE, Ana Mafalda. A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana: Ualalapi de U. B. K. Khosa. In: **Discursos** – estudos de língua e cultura portuguesa, Coimbra, n. 9, fev. 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 5. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. A estrutura dos mitos. p. 237-265

_____. **Antropologia estrutural dois**. Trad. Maria do Carmo Pandolfo. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. Como morrem os mitos. p. 261-274

LOPES, José de Souza Miguel. Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. In: **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, n. 2, 1998.

_____. Literatura moçambicana em Língua Portuguesa: “na praia do oriente a areia naufraga do ocidente”. In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, 1. sem. 1998, p. 269-285

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACÊDO, Tania Celestino de. Os rios e seus (dis)cursos em Rosa, Luandino e Mia Couto. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

MATA, Inocência. A alquimia da língua portuguesa nos portos de expansão em Moçambique com Mia Couto. In: **SCRIPTA**. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, 1.sem. 1998.

MATTOSO, José. **História de Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, [sd.]

MATUSSE, Gilberto. O modelo da narrativa fantástica hispano-americana e a construção da imagem da moçambicanidade em Ungulani ba ka Khosa. In: CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Alberto (coord). **Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas**. Lisboa: Cosmos, 1997.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Trad. Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude** – usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1985.

NGOMANE, Nataniel. Palavras silenciadas, vozes emergentes: o resgate da História em **Ualalapi** de Ungulani ba ka Khosa. In: **Maderazinco** – Revista Literária Moçambicana. Disponível em <<http://www.maderazinco.tropical.co.mz>>. Acessado em 15/01/2004.

O MUNDO AFRO-ASIÁTICO. **Ciências & Letras** – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras. Porto Alegre, n. 33, jan./jun. 2003.

OLIVEIRA, Maura Eustáquia de. **O lugar da oralidade nas narrativas de Mia Couto**. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2000. (Dissertação de Mestrado do Curso de Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras da PUC-Minas).

OLIVEIRA, Vicente Carvalho de. Mia Couto – leitor de Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC-Minas, CESPUC, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1997.

PADILHA, Laura Cavalcante. Por terras de África com Helder Macedo e Mia Couto. In: **Veredas**, Porto, Fundação Engenheiro António Almeida, v. 1, 1998.

PAZ, Octavio. **Conjunções e disjunções**. Trad. Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T (orgs.). **Ángel Rama** – literatura e cultura na América Latina. Trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

ROCHA, Cláudia Márcia Vasconcelos. Entre margens – Guimarães Rosa e Mia Couto, o encontro possível. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

ROSSUM-GUYON, F.; HAMON, P.; SALLENAVE, D. **Categorias da narrativa**. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1976.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990.

SANTILLI, Maria Aparecida. O fazer-criar, nas histórias de Mia Couto. In: **Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, 1999. p. 98-109

SANTOS, Jussara. Sambas de amores dispersos: pequenas melodias compostas por João Guimarães Rosa e Mia Couto. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. As margens do inefável. A significação poética dos velhos e aleijados em Guimarães, Luandino e Mia Couto. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

_____. Fantástico latino-americano: nas malhas da literatura e da história (uma abordagem comparatista com o fantástico africano). In: **VII Congresso Internacional de la Fiealc**, Instituto de Postgrado de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Tamkang, 1995. (Texto fornecido pela autora, por meio eletrônico).

_____. O ar, as águas e os sonhos no universo poético da ficção de Mia Couto. In: Cragoatá, **Niterói**, n. 5, 2. sem. 1998.

SILVA, Ana Cláudia da. **A infância da palavra**: um estudo comparado das personagens infantis em Mia Couto e Guimarães Rosa. Ribeirão Preto, 2000. (Dissertação de Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH-USP.)

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e. **Terra sonâmbula**: a sobrevivência da utopia. In: CANIATO, Benilde Justo; MINÉ, Elza (coord.) **Abrindo Caminhos** – homenagem a Maria Aparecida Santilli. Coleção Via Atlântica, n. 2. São Paulo, 2002.

SIMAS-ALMEIDA, Leonor. A redenção pela palavra em **Terra Sonâmbula** de Mia Couto. In: **Revista da Faculdade de Letras**, Lisboa n. 19/20, 1995-1996.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VIDAL, Paloma. A *mise en abyme* de **Terra Sonâmbula**. Disponível em <<http://www.geocities.com/ail-br/amyseenabime.html>>. Acessado em 10/11/2002.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Europa-América, [sd.]