UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Suelany Christtinny Ribeiro Mascena

TECENDO OS FIOS DA MEMÓRIA: Palavra e memória nos romances de Mia Couto

Recife
2017

SUELANY CHRISTTINNY RIBEIRO MASCENA

TECENDO OS FIOS DA MEMÓRIA: Palavra e memória nos romances de Mia Couto

Tese de Doutorado apresentada ao Centro de Artes e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Letras, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Roland Walter

Recife
2017

Catalogação na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

M395t Mascena, Suelany Christtiny Ribeiro
Tecendo os fios da memória: palavra e memória nos romances de Mia Couto / Suelany Christtiny Ribeiro Mascena. – Recife, 2017.
210 f.: il., fig.

Orientador: Roland Gerhard Mike Walter.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.

Inclui referências.

1. Memória. 2. Palavra. 3. Mia Couto. 4. Literatura moçambicana. 5. Narrativa. I. Walter, Roland Gerhard Mike (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-32)

SUELANY CHRISTTINNY RIBEIRO MASCENA

TECENDO OS FIOS DA MEMÓRIA: Palavra e memória nos romaces de Mia Couto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Doutor em TEORIA DA LITERATURA em 13/12/2017.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

_____

Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter
Orientador – LETRAS - UFPE

_____

Prof. Dr. Ricardo Postal
LETRAS - UFPE

_____

Profª. Drª. Brenda Carlos de Andrade
LETRAS - UFPE

_____

Profª. Drª. Ana Cristina Marinho Lúcio
CLÁSSICAS E VERNÁCULAS - UFPB

_____

Profª. Drª. Liane Schneider
CLÁSSICAS E VERNÁCULAS - UFPB

Recife
2017

[1] Pintura de Malangantana

Para nós, esta imagem simboliza as personagens moçambicanas discutidas nesta tese. Vozes que ecoam identidades, memórias, encruzilhadas culturais, pontos de intersecção entre a ficção e a realidade.

[1] Foi um dos principais artistas plásticos de Moçambique, conhecido nacional e internacionalmente, utilizou a pintura, sobretudo, para denunciar as imposições coloniais, as trocas culturais, a sabedoria das tradições, a miséria deixada pelas guerras e as injustiças sociais. Ilustrou as edições portuguesas das obras de Mia Couto e também as infantis. Faleceu em 2011.

A minha filha Clarice que me fez

sentir a existência de um amor maior.

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta tese só foi possível devido à contribuição e ao afeto de pessoas queridas, que me apoiaram não apenas no processo teórico, mas, sobretudo, na vida.
Agradeço, especialmente:

Aos meus pais: José Carlos Mascena, por ser um ser humano incrível, humilde e sábio; por ter despertado em mim o amor pelas letras; pelo incentivo cotidiano; e por sempre me apoiar em momentos diversos. A minha mãe, Solange Ribeiro, pela simplicidade; por nossas diferenças; pelas comidas caseiras; pelas tardes de domingo; e pelas conversas intermináveis sobre a vida. A ambos dedico o meu enorme apreço, principalmente, por terem cuidado de mim no momento mais difícil da minha vida.

A minha tia Maria de Lourdes, por todo o amor de mãe e cuidados com o meu bem-estar e saúde; e por ter a risada mais alegre e contagiante das redondezas.

Ao meu marido, companheiro e amigo, Marcelo Melo, pela paciência e pelo amor desempenhado; por ter segurado as minhas mãos na alegria e, essencialmente, na tristeza. Vencemos juntos! Te amo!

A minha filha Clarice, que está dentro do meu ventre, pulsando amores e destilando vida. Sementinha que me fez enxergar o mundo sob outra ótica.

Aos meus avós maternos: Maria Fideles, que plantou em mim o dom de contar estórias, o cuidado e o respeito com a natureza, a compaixão pelo próximo e o amor infinito; e a Laurindo Ribeiro, pelos cadernos e lápis de colorir; pelas palavras não ditas; e pelas encruzilhadas culturais entre a Zona da Mata e a Região Metropolitana.

Aos meus avôs paternos: Cícero Mascena, pelas trocas sertanejas, e Rosa Mascena, que nem cheguei a conhecer, mas que me concedeu a ancestralidade do povo Xucuru.

Aos meus irmãos: Maria Gabriela, Tiago Miranda e Yasmim Suellen.

Aos meus primos: Laís Lucedi e Ítalo Felipe.

Aos meus tios e tias que fizeram parte desta história.

Ao secretário do Programa de Pós-Graduação em Letras, Jozaías, pela desburocratização e apoio, à Diva e ao atual coordenador Alberto Poza.

À FACEPE, pelo auxílio financeiro.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Roland Walter, pela paciência, carinho, atenção e apoio; e por ser uma pessoa incrível, inspiradora, serena, principalmente pela simplicidade que traz no coração.

Ao Prof. Dr. Alfredo Cordiviola, por ter me acolhido e me orientado.

À Professora Rita Chaves, pelo afeto contínuo, ao Professor Nazir Can, pelo empréstimo de materiais e reflexões possíveis. À Ana Mafalda Leite, pelo incentivo e considerações teóricas. A Lourenço do Rosário, a Francisco Noa, pela troca de conhecimentos. À Elisalva Madruga Dantas, pela disponibilidade e por sempre ter acreditado em mim.

Aos professores queridos, fontes de inspiração, construtos do meu saber.

Às médicas que cuidaram de mim nos últimos dois anos, Fernanda e Cláudia Ferraz, e, sobretudo, ao Professor Armando Marsdsen, pela ajuda desmedida.

As minhas amigas fraternas: Ana Paula Assumpção, Joelma Santos, Kaline Raquel, Juliana Larissa, Danielly Castilho, Luciana Cristine, Luciany Aparecida, Georgiana Coelho, Marina Oliveira, Ane Montarroyos, entre tantos outros nomes que me acolheram nesta caminhada.

A Iaranda Barbosa, pelos conselhos e dicas preciosas.

Aos amigos que a academia me presenteou, Cassiana Grigoletto, Thiago Figueredo, Alisson da Hora, Rosana Teles, Ricardo Nonato, Vinicius Gomes, Ingrid Rodrigues, Antônio Aílton e Fabiana Campos.

Aos meus animais de estimação, integrantes da minha família, pedaços de mim.

Aos meus ancestrais, índios, negros e brancos, frutos deste Brasil, terreno de encruzilhadas culturais.

Aos vivos e aos mortos. Muito obrigada!

Eu quero conhecer-te melhor,
minha África profunda e imortal...
Quero descobrir-te para além
do mero e estafado azul
do teu céu transparente e tropical, para além dos lugares comuns
com que te disfarçam aqueles que não te amam
e em ti veem apenas um degrau a mais para escalar!
(Quero conhecer-te África - Noémia de Sousa)

RESUMO

Mia Couto é um dos escritores africanos de língua portuguesa que possui uma vasta fortuna crítica, sobretudo nas produções romanescas. No entanto, faz-se necessário um estudo mais ampliado do conjunto de suas narrativas, pois, até o presente momento, elas foram analisadas individualmente ou por separações temáticas que englobam as identidades, a guerra, a tradição, as oralidades e a memória. Tais pontos ratificam a inserção do ficcionista moçambicano na estética dos romances e contos africanos em língua portuguesa. Desse modo, esta tese tem o intuito de pensar como se dão as manifestações da memória na composição do gênero e na tessitura narrativa, partindo de *Terra Sonâmbula* (1992) até *Antes de Nascer o Mundo* (2009) ou *Jesusalém*, nome dado à publicação portuguesa. Utilizamos o recorte das guerras (de libertação e civil), para relacionar a memória com a história, as oralidades (a palavra) e o esquecimento. Para isso, recorremos à figura do *narrador-griot,* termo utilizado para caracterizar o contador de estórias dentro do espaço narrativo e aproximar o leitor das tradições orais, da memória e da ancestralidade. Pensando sobre o eixo principal deste trabalho – a memória –, optamos pelas reflexões de Walter Benjamin (1994), Henri Bergson (2006), Maurice Halbwachs (2006), Zilá Bernd (2013), Paul Ricœur (2007), Beatriz Sarlo (2007) e Aleida Assmann (2011). Para tanto, adentramos no universo dos estudos pós-coloniais, problematizando a utilização do termo, bem como realizamos um panorama dos principais estudiosos da área como, por exemplo, Gayatri Spivak (2010), Homi Bhabha (2007), Edward Said (2011), Stuart Hall (2009) e Édouard Glissant (2005). A fim de inserir o autor em seu contexto de produção, utilizamos as análises críticas de Ana Mafalda Leite (1998), de Manuel Ferreira (1985-1989) e de Lourenço do Rosário (1989). Portanto, defendemos que as produções romanescas do autor são perpassadas por memórias, contadas sob a ótica do narrador-*griot*, com o intuito de ressignificar as guerras, a história e os bens culturais de Moçambique. Desse modo, percebemos que o conjunto da obra do autor expõe, no espaço ficcional, as consequências das guerras e a importância da memória para a preservação das identidades e da ancestralidade.

Palavras-chave: Memória. Palavra. Mia Couto. Literatura Moçambicana. Narrativa.

RESUMEN

Mia Couto es uno de los escritores africanos de lengua portuguesa que posee una amplia bibliografía crítica, sobre todo en las producciones novelísticas. Sin embargo, se hace necesario un estudio más extenso del conjunto de sus narrativas, pues, hasta el momento, las obras no fueron analizadas en conjunto sino individualmente o por temas que engloban las identidades, la guerra, la tradición, las oralidades y la memoria. Tales puntos ratifican la inserción del escritor mozambiqueño en la estética de las novelas y cuentos africanos en lengua portuguesa. Asimismo, esta tesis se propone a pensar cómo se manifiesta la memoria en la composición del género y en la tesitura narrativa, desde *Terra Sonâmbula* (1992) hasta *Antes de Nascer o Mundo* (2009) o *Jesusalém*, título de la publicación portuguesa. Utilizamos el contexto histórico de las guerras (de liberación y civil), para relacionar la memoria con la historia, las oralidades (la palabra) y el olvido. Para esto, recurrimos a la figura del *narrador--griot*, término utilizado para caracterizar el cuentista dentro del espacio narrativo y acercar el lector a las tradiciones orales, de la memoria y de la ancestralidad. Pensando sobre el eje principal de la investigación – la memoria –, optamos por las teorías de Walter Benjamin (1994), Henri Bergson (2006), Maurice Halbwachs (2006), Zilá Bernd (2013), Paul Ricœur (2007), Beatriz Sarlo (2007) y Aleida Assmann (2011). Para ello, nos adentramos en el universo de los estudios postcoloniales, problematizando la utilización del término, al mismo tiempo que ofrecemos un panorama de los principales estudiosos del área como, por ejemplo, Gayatri Spivak (2010), Homi Bhabha (2007), Edward Said (2011), Stuart Hall (2009) y Édouard Glissant (2005). Con el objetivo de enmarcar al autor en su contexto de producción, utilizamos los análisis críticos de Ana Mafalda Leite (1998), de Manuel Ferreira (1985-1989) y de Lourenço do Rosário (1989). En este sentido, defendemos que las producciones novelísticas del autor son traspasadas por memorias, contadas bajo la mirada del narrador-*griot*, con el propósito de ofrecer nuevos significados para las guerras, la historia y los bienes culturales de Mozambique. Así, percibimos que el conjunto de la obra del autor expone, en el espacio ficcional, las consecuencias de las guerras y la importancia de la memoria para la preservación de las identidades y de la ancestralidad.

Palabras clave: Memoria. Palabra. Mia Couto. Literatura mozambiqueña. Narrativa.

ABSTRACT

Mia Couto is one of the Lusophone African writers whose literary works have been vastly studied, particularly his novel production. However, a broader study of his writings is necessary, for until the present day, they had only been analyzed separately or divided into thematic labels such as identity, war, tradition, orality, and memory. The aforementioned categories ratify Mia Couto's insertion in the aesthetics of Lusophone African novels and short stories. This study aims at reflecting on how memory is manifested in Couto's novels and their respective narratives, ranging from *Terra Sonâmbula* (1992) to *Antes de Nascer o Mundo* (2009, *Jesusalém* as published in Portugal). In this study, both Mozambique's War of Independence and Civil War served as a background setting in which to relate memory to history, orality, and the act of forgetting. In order to do so, Couto's *griot* narrator was considered. *Griot-narrator* is a storyteller responsible for bringing the reader closer to oral traditions, memory, and ancestry. Concerning memory the main theme of this study, we based our analysis on the publications of Walter Benjamin (1994), Henri Bergson (2006), Maurice Halbwachs (2006), Zilá Bernd (2013), Paul Ricœur (2007), Beatriz Sarlo (2007) and Aleida Assmann (2011). So, we entered into the postcolonial studies universe, problematizing its use. An overview of the most important scholars in the field, such as Gayatri Spivak (2010), Homi Bhabha (2007), Edward Said (2011), Stuart Hall (2009) and Édouard Glissant (2005) has been provided. In order to insert Mia Couto into this context of production, our studies are based on the theoretical analysis of Ana Mafalda Leite (1988), Manuel Ferreira (1988-1989), and Lourenço do Rosário (1989). Thus, we take the stand that Couto's novels are pervaded by memories and are told through the *griot* narrator's perspective in order to give new meaning to Mozambique's wars, history and cultural assets. In conclusion, Couto's works expose, within the fictional sphere, the consequences of the abovementioned wars and the importance of memory in preserving national identities and ancestry.

Keywords: Memory. Word. Mia Couto. Mozambican Literature. Narrative..

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **13**

2 A LITERATURA E A CRÍTICA PÓS-COLONIAL **23**
2.1 TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS E DESLOCAMENTOS 34
2.2 A MEMÓRIA E O NARRAR 41
2.2.1 Teorias da memória 43
2.3 MOÇAMBIQUE: UM PAÍS DE REVOLUÇÕES 50
2.3.1 Os percursos trilhados para a guerra de libertação 57
2.3.2 Vinte e Zinco: memória e história 61
2.3.3 O outro pé da sereia e os rastros da memória 72

3 AS NARRATIVAS DE TRADIÇÃO ORAL **87**
3.1 O SURGIMENTO DOS JORNAIS E A LITERATURA: SINÔNIMOS DA RESISTÊNCIA 89
3.2 ORALIDADES E CONFLUÊNCIAS ESCRITAS 104
3.3 CULTURA ORAL E TRADIÇÃO NOS ROMANCES *TERRA SONÂMBULA, A VARANDA DO FRANGIPANI E UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA* 112
3.3.1 A varanda do frangipani: sonhos, morte e memória 113
3.3.2 Quatro velhos e um emaranhado de estórias 120
3.3.3 Aforismos e o entrelaçamento da memória em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra 127
3.3.4 As cartas de Dito Mariano e a escrita da memória 134
3.3.5 Terra sonâmbula: cadernos e a reescrita da memória 143

4 MEMÓRIA, VESTÍGIOS E ESQUECIMENTO **154**
4.1 LOCAIS, TRAUMA E TESTEMUNHO 158
4.1.1 Jesusalém: um entrelaçamento entre o sagrado e o profano 164
4.1.2 A mulher a figura do mal 168
4.2 VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO: UM ENTRELAÇAMENTO DE ESTÓRIAS E MENTIRAS 173
4.2.1 O entre-lugar das identidades e da memória 177
4.2.2 Mulheres e memórias: vestígios e rastros do passado 179
4.2.3 Rastros de guerra: memórias presentes na contemporaneidade 181
4.3 O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO: UMA LEITURA BENJAMINIANA 183
4.3.1 A presença das Nações Unidas no pós-guerra de Moçambique 186
4.3.2 A tradução cultural: terreno de encruzilhadas 190

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS **195**

REFERÊNCIAS **201**

1 INTRODUÇÃO

O desejo de pesquisar a obra do escritor moçambicano Mia Couto deu-se há alguns anos, após o contato com o romance *A varanda do frangipani*. Assim, decidimos aprofundarmos o tema e conhecer um pouco mais das literaturas africanas em língua portuguesa.[2] O interesse pelo autor resultou em um pré-projeto de mestrado, *Tradição e oralidade no romance A varanda do frangipani, de Mia Couto,* posteriormente aprovado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 2009.

A vivência com os estudos africanos foi o que mais ampliou o nosso olhar sobre a questão africana e afro-brasileira. Passamos a colocar em ação os conhecimentos adquiridos no espaço acadêmico e realizamos várias oficinas tanto no sertão pernambucano quanto na Região Metropolitana do Recife acerca das literaturas africanas e afro-brasileiras.

Em sala de aula, dividimos os conhecimentos com os alunos e eles mantiveram contato com autores que sequer são mencionados na maioria dos livros didáticos, bem como nas ementas de graduação, com exceção de raras instituições. Trabalhamos com essas literaturas do ensino fundamental ao superior (nível este que proporcionou a elaboração de dois projetos de pesquisa na área citada).

Não demorou muito para percebermos que só o mestrado não seria suficiente para suprir a nossa sede de pesquisar as "Áfricas". Lemos outros autores e problematizamos temáticas variadas, mas nenhuma delas nos chamou mais a atenção do que a questão da memória, assunto trabalhado desde o mestrado e que trata de inquietações que mereciam ser investigadas. Assim, o interesse pela escrita miacoutiana crescia a cada leitura dos romances, dos contos, das crônicas e dos artigos de opinião.

Por ser um dos autores de literatura africana em língua portuguesa com uma vasta fortuna crítica, principalmente ao se tratar da obra romanesca, pensamos onde estaria a contribuição desta pesquisa. Partindo de tal premissa, refletimos sobre a importância de

[2] Ao utilizar o termo "Literatura(s) africana(s) de ou em língua portuguesa", mantemos consciência da problemática que envolve o seu uso, assim como se deu há alguns anos com a expressão "Literatura(s) africana(s) em expressão portuguesa. Os questionamentos sobre esse impasse são pautados nas indagações do Professor Lourenço do Rosário na obra *Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura* (2010). Ele advoga que embora compreenda a utilização no sentido acadêmico ou de politicamente correto, não enxerga a necessidade desta forma de denominação na atualidade. Para o autor, o simples uso de literatura moçambicana, angolana, guineense (e as dos demais países) já resolveria o desconfortável emblema de que as produções literárias estariam vinculadas, somente, ao emprego da língua portuguesa. Sabemos que apesar dos países terem o português como idioma oficial, ele não seria o único, tendo em vista o emaranhado de línguas locais. A concluir, faremos uso dessa expressão, mediante o reconhecimento que ela tem nas esferas acadêmicas, mas sabemos da porosidade que a envolve. Assim, propomos considerações sobre esse tema, tido como incômodo por intelectuais africanos, justamente, por envolver questões referentes à identidade de seus países.

trabalhar com os romances do autor, levando em consideração as manifestações da memória como recurso narrativo. É sabido que os romances africanos em língua portuguesa possuem características comuns, como: a presença da memória, das tradições orais e das discussões acerca da identidade, sobretudo as produções pós-guerra de libertação. Nesse sentido, Mia Couto se encaixa nessa perspectiva, pois utiliza a memória para escrever estórias,[3] ressignificando, reescrevendo, repensando, as tensões pós-coloniais em Moçambique. Por isso, destacamos um relevante traço do autor que utiliza recursos, como: a presença, as marcas, os resquícios das guerras perpassadas nas obras romanescas. Sob esse aspecto, defendemos a relevância de analisar as manifestações da memória, a partir do cenário de guerra, que refletem os avanços do colonialismo, do neocolonialismo, do imperialismo, das diásporas, das crises identitárias, das fronteiras nacionais, dos múltiplos centros de poder em África.[4] Diante desse contexto, surgem os seguintes questionamentos: quais são as estratégias empregadas pelo narrador-*griot* para difundir a memória coletiva no tecido narrativo? Podemos estabelecer, a partir de uma análise conjunta das obras, uma sistematização de problemáticas (referentes à memória) que são questionadas pelo autor ao longo das suas produções? Como o contexto extraliterário das guerras, de libertação e civil, do neocolonialismo é resignificado e dominante no discurso narrativo? Que relações são estabelecidas entre os rastros, os vestígios, o trauma, a palavra e o esquecimento?

Ao lermos o ensaio "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", do filósofo Walter Benjamin (1994), arquitetamos os *insights* principais para nossa investigação. O autor discorre sobre a figura do narrador contemporâneo, da importância da experiência e da memória para a tessitura narrativa. Benjamim (1994) alerta para a impossibilidade do contar histórias, pois a experiência é figura extinta em uma modernidade que saiu da sua segunda grande guerra. As coisas já não podem ser mais traduzidas, se o homem moderno é expropriado de experiência. Dentro de tal contexto bélico, encontramos a figura do narrador miacoutiano que vivencia as guerras de libertação africanas – bem como as de caráter civil – e

[3] O uso de **estórias** é considerado um arcaísmo e, atualmente, o termo **história**, grafado com "h", é utilizado tanto para indicar narrativas populares, inventadas, ficcionais como também para fatos verídicos. No entanto, optamos por essa forma para dar ênfase às narrativas de tradição oral, visto que a maioria dos críticos e autores de literaturas africanas de língua portuguesa faz uso, preferencialmente, de **estória**.

[4] Ao citarmos as expressões: "África", "universo africano", "continente africano", "cultura(s) africana(s)", não pretendemos generalizar os termos ou homogeneizar a África e suas produções literárias, porém visamos a evitar o uso excessivo das palavras "Moçambique", "moçambicana", "cultura moçambicana" e também de hibridizar o arcabouço linguístico. Sabemos da pluralidade étnica, linguística, literária, religiosa, cultural desse imenso continente e defendemos o emprego de vocábulos que indicam particularidades e identidades, assim como foi citado no uso de "literatura africana de ou em língua portuguesa" (discutido na nota de rodapé anterior). No entanto, isso não nos impede a excluí-los do nosso vocabulário, e sim a agregá-los ao que se faz comum e se entende sobre a África.

que é dotada das artes do contar e da experiência, recursos que, para Benjamin, estão à beira da extinção, mas que, nos romances de Mia Couto, reaparecem fortemente. Acreditamos que essas características estão presentes, pois mantêm relações com as tradições orais africanas, e não apenas com construto narrativo. Assim, a memória surge como o elemento chave dos romances do autor moçambicano, matéria-prima do tecido narrativo que se reinventa a cada "estória" enunciada. O narrador desses romances é uma espécie de *griot*, o contador de histórias tradicionais, responsável pela manutenção da sabedoria oral e detentor da palavra. A maneira como ele é representado no texto é o que pretendemos expor ao dialogarmos com a memória. Os resquícios das guerras, de libertação e civis, também estarão presentes na produção romanesca do autor e aparecerão reinventadas a partir do artifício da memória.

Nos romances de Mia Couto, há um emaranhado de memórias que tecem estórias provenientes de: um mundo moderno x tradicional; globalizado; fronteiriço; tenso (mediante as negociações de poder). Nesse contexto, perpassamos as intrigas narrativas, a partir da ótica do narrador-*griot*, que geralmente propaga o olhar do indivíduo subalternizado e marginalizado pelo sistema colonial e neocolonial, assim como de outras vozes narrativas que complementam ou contradizem o discurso do "contador". Inclusive, vale enfatizar que as personagens entrelaçam-se na estrutura narrativa através do discurso direto e por diversas vezes também fazem relatos sobre suas vidas. Muitas dessas experiências, por um lado, são ocultadas, esquecidas, apagadas e não ditas no decorrer do texto, por outro, são explicitadas, lembradas, enunciadas. Logo, cada capítulo desta tese transita por vários espaços ficcionais que recontam momentos históricos, estórias tradicionais orais (que correm o risco de desaparecer pela falta de valorização da sabedoria ancestral e também do avanço deturpado do conceito de modernidade) vivências, palavras, rastos, vestígios, memória coletiva e esquecimento.

O narrador *griot* é o principal responsável por perpassar a memória dentro do espaço ficcional e também alertar sobre a fragmentação dos indivíduos numa sociedade inconstante e mutável, ancorados pelo sentimento de pertença das comunidades. Por esse viés, o leitor toma conhecimento dos traços culturais, da situação política, das oralidades e, sobretudo, das memórias de guerra. Destarte, os narradores nos levam a caminhos que não habitam apenas esses espaços, mas também a história do povo moçambicano. A partir dessa ótica, procuramos compreender o destaque que se tem dado aos estudos da memória nos últimos anos e veiculamos ao fato de que a memória coletiva assume um ponto crucial, pois ela arquiteta um

“quadro de valores e crenças” que, geralmente, passam despercebidos devido aos conflitos e as tensões que envolvem a sistematização de um passado (BEZERRA, 2007).

Os países africanos de língua portuguesa (São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Angola e Moçambique) vivenciam o processo da independência colonial em períodos muito próximos. A partir da segunda metade do século XX, iniciou-se a tentativa de desmembramento da política econômica e cultural do governo português. Durante esse período, a literatura contribuiu, positivamente, como forma de resistência, e os jornais foram um importante veículo para a propagação de ideias libertárias e reivindicatórias. Inclusive o gênero poema emergiu, entre os intelectuais, não apenas pela estética, mas também pela facilidade de publicação e distribuição do gênero, não desconsiderando a existência de outras modalidades como o conto e a crônica. Nesse cenário, a literatura moçambicana, pesquisada nessa presente tese, é perpassada por aspectos culturais e sociais, com ênfase nas identidades, nos rastros, nos vestígios da memória, no esquecimento e no contar estórias.

Realizamos o estudo literário dos romances de Mia Couto e as suas relações com a memória, partindo do princípio intratextual, comparativo, transdisciplinar que dialoga com os Estudos Culturais e Pós-Coloniais. A presente investigação também levou em consideração os aspectos históricos, sobretudo, as guerras de libertação e civil.

No primeiro capítulo, traçamos a introdução do trabalho. No segundo, fizemos um breve percurso acerca da crítica pós-colonial e dos estudos culturais por considerá-la um aspecto relevante, pois o nosso *corpus* está inserido nessa perspectiva e dialoga com as questões discutidas por estudos referentes à memória, à oralidade e ao surgimento de vozes narrativas, antes excluídas, que dão forma a personagens marginalizados, silenciados pela visão colonialista e neocolonial. Refletimos sobre os estudos de Gayatri Spivak (2010), Homi Bhabha (2007), Edward Said (2011), de acordo com os estudos de Zilá Bernd (2003), bem como o olhar de outros críticos que elaboraram suas pesquisas a partir das propostas dos estudos culturais como, por exemplo, Thomas Bonnici (2000) e Roland Walter (2009).

Além do referido aporte teórico, indagamos também sobre o termo **pós-colonial**, problematizando os prós e contras da sua utilização. Stuart Hall (2009) desenvolve uma discussão pertinente sobre tais questões, pensando-as de maneira ampla, inclusive politicamente. Alfredo Bosi (1992) também corrobora a perspectiva problematizadora e aprofunda-se nas relações entre a etimologia lexical de “colônia, culto e cultura”.

Em seguida, tecemos considerações sobre os autores africanos Odete Semedo, Ngugi wa Thiongo e Tony Tcheka, que publicaram em línguas africanas, como sinônimo de resistências às imposições do mercado literário e ao sistema neocolonial, além do idioma oficial dos seus países. Tal atitude nos faz pensar o quão corrosivo foi o colonialismo, um sistema opressor que impôs os idiomas europeus às colônias, extinguindo uma parcela significativa das línguas dos colonizados.

As discussões que a literatura pós-colonial promove são de interesse universal e não diminuem o propósito literário de mimetizar o real, tanto de forma verossímil como inverossímil. Os espaços ficcionais trilhados pela literatura resgatam temáticas que em muitas ocasiões esquecemos na correria do dia a dia. Assim, deparamo-nos com textos que mexem com determinados assuntos e (re)significam temas e discussões importantes a respeito do pós--colonialismo. A crítica Inocência Mata (2013) acrescenta que a literatura pós-colonial contribui para o campo das Ciências Sociais, pois muitas vezes negligencia o que a própria literatura problematiza. Os autores inseridos em perspectiva mais dialógica, quase majoritariamente, demonstram visões ficcionais de um mundo cercado pelos problemas da colonização. Logo, a literatura africana em língua portuguesa abarca as tensões desenvolvidas pelo colonialismo, pelas guerrilhas de independência e, posteriormente, pelas guerras civis. Já os intelectuais oriundos do continente africano refletem no tocante ao papel de tais narrativas e também do lugar de autores e críticos dentro da estrutura europeizante. Por isso, a fim de demonstrar reflexões sobre a episteme cultural africana, utilizamos o filósofo Kwame Anthony Appiah (1997).

As (re)significações propostas pela arte tomaram uma ampla densidade a partir dos estudos culturais. Zilá Bernd (2003) faz um estudo em relação aos percursos reflexivos sobre o tema e apresenta ideias relevantes do cubano Fernando Ortiz (1963), principalmente ao tratar da "transculturação". A crítica também cita as importantes contribuições de autores, como: Ángel Rama, Cornejo Polar, Stuart Hall, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant, Édouard Glissant, Walter Mignolo, Alberto Moreiras e Jocelyn Létourneau ao problematizarem os deslocamentos, as intersecções e os trânsitos culturais.

Após trilhar nosso direcionamento, estudamos as teorias relacionadas à memória. O ponto de premissa foi uma observação biológica sobre o funcionamento dos neurônios e dos locais do cérebro responsáveis pelo arquivamento das informações. Posteriormente, abordamos os estudos fenomenológicos de Henri Bergson (2006), o desenvolvimento da

memória histórica de Maurice Halbwachs (2006), da memória de velhos de Ecléa Bosi (1987) e da memória na contemporaneidade de Aleida Assmann (2011).

O eixo principal da tese é a memória, portanto, contemplamos os teóricos através de uma abordagem dialógica que se estende desde o primeiro até o último capítulo. Bergson (2006) é o primeiro a pensar em relação ao tema e tratar das relações entre corpo e espírito; Halbwachs bebe nas fontes bergsonianas, mas acrescenta a particularidade da memória coletiva, ponto chave de seus estudos; finalmente, encontram-se Ecléa Bosi (1987) e Aleida Assmann (2011). A primeira analisa as teorias de Bergson e Halbwachs, destacando as efetivas contribuições de ambos os trabalhos para quem estuda a memória social; a segunda revisita os estudos de Halbwachs trazendo-os para a contemporaneidade, expõe as relações dicotômicas entre as memórias individual e coletiva, interpela acerca da memória histórica, entre outros pontos. Reafirmamos também sobre a importância das reflexões de Zilá Bernd (2013) que enfatiza as multifaces dos estudos sobre a memória e defende os laços mantidos com a literatura. Bem como o de Jacques Le Goff (1999) que fará um recorte histórico acerca da memória coletiva e suas representações em diferentes sociedades. O argumento utilizado pelo autor solidifica o nosso ponto de vista, ao considerar a memória como um construto social, presente em inúmeras culturas. Nesse sentido, Donald Schuler (2012) faz um alerta: que o passado é irrecuperável, porém a memória o reconstrói, cabendo à literatura executá-la.

Ainda no segundo capítulo, fizemos uma breve explanação sobre a história de Moçambique, que corresponde à chegada da tripulação portuguesa por volta de 1498 e dos conflitos oriundos do embate entre: colonizadores e colonizados. Posteriormente, trilhamos os percursos que antecederam a Revolução dos Cravos e as guerras de libertação e civil. Para isso, utilizamos os trabalhos de Lincoln Secco (2004) e Patrícia Villen (2013), pois, além de fazerem um panorama dos sucessivos eventos históricos, ambos problematizam as consequências do colonialismo na África de língua portuguesa.

Por fim, analisamos a obra *Vinte Zinco*, de Mia Couto, para observar quais relações há com a memória e, principalmente, com a história de Moçambique. Utilizamos como suporte teórico a obra *Moçambique* (2009), de José Luis Cabaço, de grande contribuição para uma visão política do processo "civilizatório" em África.

No terceiro capítulo, discorremos sobre as oralidades. Expusemos conceitos referentes ao tema e discutimos quais relações são mantidas com o continente africano. Nosso propósito é expor vários olhares simplistas e estereotipados relacionados à temática, tais como: a cultura

oral é intrínseco-inata aos povos africanos mesmo porque outros gêneros, como o romance não podem ser desenvolvidos com qualidade, por não serem oriundos da tradição europeia. Recorremos aos estudos da portuguesa Ana Mafalda Leite (1998), uma das pioneiras nos estudos de literaturas africanas em língua portuguesa e umas das principais críticas que tematizam as oralidades e a escrita nessas literaturas, bem como os trabalhos de Lourenço do Rosário (1989), professor e crítico moçambicano, que elabora um importante estudo sobre a oralidade africana e de Paul Zuhmthor (1997). Também desenvolvemos uma breve reflexão no que diz respeito ao romance moderno e como esse gênero dialoga com as literaturas africanas. Os trabalhos de George Lukácks (2009), Wolfgang Iser (1999) e Walter Benjamin (2010) foram utilizados no aporte teórico.

Ainda no terceiro capítulo, investigamos *A varanda do frangipani* (2007), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) e *Terra sonâmbula* (2007). O primeiro romance foi observado sob a ótica da oralidade, com o intuito de perceber como as adivinhas e os provérbios são elementos fundamentais para a construção narrativa do texto. Em *A varanda do frangipani* (2007), há um narrador defunto que conta o que se passa no tempo presente e passado no asilo de São Nicolau. Paralelamente, há os velhos que contam as suas estórias para o policial Izidine Naíta e distorcem o propósito da entrevista investigativa. Assim, a cultura tradicional ganha espaço na obra e configura-se como parte importante. Novamente, atrelamos à figura do(s) narrador(es) a memória. Consideramos, então, que o narrador-*griot* será responsável por contar as estórias que perpassam o romance, entrelaçadas pela cadeia da memória. A fim de contribuir com as nossas indagações, utilizamos as leituras críticas de Maria Nazareth Ferreira e Maria Zilda Ferreira Cury em *Mia Couto: espaços ficcionais* (2008), Fernanda Cavacas em *Mia Couto: brincriação vocabular* (1999) e a tese de Maria Auxiliadora Fontana Baseio, intitulada *Entre a magia da voz e a artesania da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto* (2007).

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, observamos mais um elemento da oralidade: o aforismo. Ele não possui um aspecto isolado no enunciado e mantém uma relação de sentido com o discurso, devido à intersecção entre texto e contexto. Será que o aforismo inicial sugere algo no tocante ao que será lido ou se desvincula do texto? Ademais, verificamos como a memória escrita, presente nas cartas do Avô Dito Mariano, é responsável pela propagação de elementos da memória na narrativa.

Finalizamos o terceiro capítulo com a análise do romance *Terra Sonâmbula*. O ponto de partida foi observar como a história escrita, registrada nos cadernos de Kindzu, está entrelaçada com a construção mnemônica da narrativa. A obra possui várias vozes narrativas que contam estórias passadas durante a guerra civil, momento em que a desilusão, a fome, a morte e o sofrimento estão bastante presentes na vida e no imaginário das personagens. A arte do contar estórias e o gosto para ouvi-las funcionam como um bálsamo diante dos problemas enfrentados por Muidinga (personagem principal). O romance apresenta uma estruturação narrativa baseada em histórias paralelas, mas que se revelam associadas. Sendo assim, visamos a analisá-las e demonstrar como a memória se reinventa a partir de múltiplas vozes narrativas.

No quarto capítulo, abordamos o trauma, o esquecimento e o "impedimento da memória" no romance *Antes de Nascer o Mundo* (2009). Nas outras obras, a memória esteve presente de forma mais clara. Já nesse livro, o esquecer se torna mais evidente. Logo, pretendemos compreender quais motivos levam a personagem Silvestre Vitalício a fugir da sua casa e refugiar-se em uma terra intitulada de *Jesusalém.* Para tanto, ele finge se esquecer do passado e evita compartilhá-lo com os filhos Mwanito e Ntunzi. O primeiro sempre procura desmembrar fragmentos de sua história, mas o pai sempre faz questão de não a referenciar; o segundo desconfia da veracidade dos fatos expostos. A narrativa, no primeiro plano possível de observação, embora não se paute em contar estórias a partir de cadernos ou da oralidade, resgata pontos que acabam por si só construindo a própria memória – a exemplo do papel ocupado pelas mulheres na África, a violência contra a mulher e a história pessoal das personagens. Utilizamos as contribuições de Paul Ricœur (2007) sobre a memória natural e o esquecimento para analisar a obra; de Aleida Assmann (2011), para ratificar nossa argumentação, de Beatriz Sarlo, para ampliar os olhares acerca do impedimento da memória, do testemunho, da experiência, estreitando relações com a subjetividade e a importância do relato. Em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, optamos por uma abordagem que destaque as múltiplas versões sobre o passado da personagem Deolinda, construindo assim uma espécie de teia de estórias que se fundem e se contradizem, ao desenvolver narrativo. Nessa obra, evidenciamos a pluralidade discursiva que está associada ao relato das próprias personagens. Do ponto de vista teórico, fizemos uso do trabalho de Carlo Ginzburg (2007) e para questionar o emprego dos termos "maravilhoso", "fantástico", "animismo", "insólito", associados à literatura de Mia Couto, utilizamos os trabalhos de: Irlemar Chiampi (1980),

Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury (2008) e Luciana Morais da Silva (2013).

Por fim, utilizamos o conceito de mônada, teorizado por Walter Benjamim (1994), para analisar *O último voo do flamingo*, obra que fecha o nosso estudo sobre a memória nos romances de Mia Couto. Essa narrativa retoma o espaço temporal do pós-guerra em Moçambique e a partir do recurso da rememoração do tradutor, que é o narrador personagem, denuncia a estagnação enfrentada pelo país, após o término da guerra civil. O autor faz uso da ironia para criticar um sistema que propunha mudanças, realizações benéficas para a população, no entanto, repete as atitudes abusivas do período colonial. Isso gera uma série de frustações em quem acreditou nas mudanças no pós-guerra. Assim, a obra dá ênfase ao apagamento das tradições em detrimento da modernidade, retomando uma temática que perpassa os romances de Couto.

As discussões principais desse trabalho, do segundo ao quarto, são unidas por um denominador comum: a memória, que ressignifica os efeitos do colonialismo e do imperialismo em países africanos de língua portuguesa. A partir de um tempo diegético das guerras de libertação e civil, os romances evidenciam os desdobramentos da violência, os fragmentos, os rastros, as memórias das guerras, dos homens, das mulheres, que transitam entre o tempo passado e o presente, reinventando as "realidades". Nesse sentido, optar pelos romances ao invés dos contos e poesias, também se dá pela vasta cadeia de memórias que se condensam no interior das obras, fulcrais para o entendimento do nosso trabalho, na medida em que abarcam as temáticas dos estudos pós-coloniais, espaços de encruzilhadas e trocas culturais. Por isso, dialogamos, teórica e criticamente, com pensamentos e teses de vários estudiosos dessa linha de pesquisa, a fim de vincular a literatura a outras dimensões críticas, como a história. Ao estabelecer essa relação, sugerimos a leitura da obra literária pelo viés da estética da crítica cultural, compreendendo a ficção com uma estreita via de mão dupla, móvel e constante. Portanto, o que mais nos interessa neste trabalho, além da memória, é como se dá o contar estórias de Couto, juntamente com a sua inserção no mundo pré e pós-guerra: questões cruciais para a leitura da sua ficção. Elas estão atreladas ao tempo, à memória, eixos da narração do ficcionista, que inserem a palavra num espaço importante, entre o lembrar e o esquecer, resistindo à incapacidade de narrar um universo fraturado, tecendo, assim, novas formas de narratividade.

Nas considerações finais da pesquisa, último capítulo, sugerimos uma versão possível para a análise conjunta dos romances de Couto, baseando-se em fragmentos da memória, partilhados ao longo da sua tessitura ficcional e que vai se construindo através da sua própria escrita.

2 A LITERATURA E A CRÍTICA PÓS- COLONIAL

Houve um tempo em que os brancos eram peixes que viviam dentro d'água. Um dia negro foi pescar e pescou um peixe que, ao sair da água, se transformou em homem branco. Ele foi criado e educado pelo negro, com quem aprendeu muita coisa. Mas quando se sentiu senhor de todos os conhecimentos e ofícios que o negro lhe havia ensinado, tomou o poder e desde então nunca mais deixou de maltratar seu benfeitor.[5]

Ao longo da produção da tese, procuramos investigar a relação entre a palavra e a memória, a literatura e a tradição oral, o *griot* e a memória e, por fim, a literatura e a sociedade. Por isso é necessário que, antes de adentrarmos na discussão, dialoguemos sobre a crítica pós-colonial, pois ela desenvolve uma série de pensamentos no que diz respeito a como as produções pós-coloniais e as literaturas africanas em língua portuguesa estão inseridas nessa perspectiva.

Ao pensar deste modo, refletimos sobre o lugar sociológico da literatura, incluindo abordagens interdisciplinares no âmbito das ciências humanas e distanciando-nos dos fundamentos da teoria literária. Embora essas áreas do saber não correspondam ao nosso *campus* de pesquisa, elas norteiam preocupações que, em uma análise exclusivamente textual, sairiam despercebidas. Nesse sentido, o crítico literário sente a necessidade de ampliar olhares a fim de contribuir, produtivamente, com novas tendências investigativas.

De acordo com a crítica Inocência Mata (2012), o objeto estético da literatura não pode secundarizar-se em detrimento do cultural, pois a lógica dos estudos culturais, quando analisa apenas os elementos externos a obra, provoca o ofuscamento da estética literária, reduzindo a literatura a uma simples representação da cultura ou como bem cita Alfredo Bosi (2002, p. 11) "a simplificar as relações entre literatura e sociedade". Concordamos com os autores, no entanto manteremos uma análise que dialoga com esses estudos, sem desconsiderar a construção estética do texto literário.

Conforme Eneida Maria de Souza (2007), há alguns preconceitos de ordem teórica que inviabilizam a inserção de um polo cultural vinculado ao literário, como se o estatuto da

[5] CORRÊA, Sônia; HOMEM, Eduardo. *Moçambique*: primeiras Machambas. Rio de Janeiro: Margem Editoria, 1977.

literatura fosse impenetrável, ao ponto de defendê-lo incansavelmente. No entanto, é preciso lembrar que as regras sociais circundam esses elementos, acrescentando valores que pluralizam os discursos, não se limitando a um único juízo de valor. Desse modo, ingressamos em uma análise crítica cultural, pois ela renegocia as relações entre a literatura e a história sociocultural. Em convergência a essas reflexões, há as produções literárias de Moçambique que carecem de estudos sob essa ótica, tendo em vista o contexto histórico que subsidia a luta anticolonialista, presente na formação dessa literatura.

Sendo assim, as investigações literárias serão permeadas por vários saberes, concedendo uma abordagem mais profunda do objeto literário enquanto manifestação de mundo. De acordo com Roland Walter (2015), a virada culturalista em teoria literária, que surge a partir da década de 1980, complementa a revolução linguística "algumas décadas anteriores".

Nesse processo, a abordagem cultural desconstruiu narrativas da primeira fase do pós-modernismo até a contemporaneidade, partindo de uma análise etnológica que corresponde à inserção de diversas culturas na teoria da literatura. Por isso, o enfoque da crítica cultural é a problematização das diferenças entre: os sujeitos, os grupos, as comunidades, os discursos e nações. O crítico Roland Walter (2015, p. 608) discorre, no excerto abaixo, sobre a importância desse tipo de abordagem na literatura:

> Os textos literários são especialmente elucidativos para este tipo de análise, porque demonstram como os símbolos são entrelaçados com ações, situações e atitudes caracterizadas por conflitos entre diferentes interesses. As refrações literárias fornecem um valioso contraponto subjetivo às empíricas configurações culturais dos cientistas sociais. Enquanto as ciências sociais examinam os fenômenos contemporâneos num nível abstrato, os escritores e os seus personagens, como agentes e sujeitos de transformação, introduzem a emoção e o sentimento nos dados científicos. [...] A escrita com seus tropos, alegorias e seu discurso retórico, delimita o espaço social como terreno no qual os seres humanos atuam. A realidade é constantemente recriada por um processo cíclico de articulação, desarticulação e rearticulação.

Diante do exposto, podemos afirmar que a literatura recria e ressignifica elementos discursivos que a historiografia oficial omite ou distorce, por ser perpassada de ideologias de poder. Dessa forma, a ficção amplia os saberes da episteme cultural, transitando entre o espaço do dito e do não dito, evidenciando lacunas que são ou foram silenciadas ao longo dos

séculos. Nesse sentido, Terry Eagleton em *Teoria da Literatura* (2006),[6] obra publicada em 1983, já nos alertava sobre a face política das teorias, em contrapartida, em *Depois da Teoria* (2005), apresenta-se desiludido com os caminhos traçados por ela. O lamento do crítico é voltado para os rumos que a teoria "tomou", como se a "idade de ouro" dos estudos culturais tivesse se esgotado pela ineficiência em solucionar problemas vinculados ao terrorismo e ao fundamentalismo religioso. Esses não são os temas centrais do texto e sim considerações teóricas que questionam os excessos do pós-modernismo, sugerindo reflexões sobre temas importantes, por exemplo, a guerra ao terror.

Desse modo, o livro converge para o seguinte pensamento: a teoria não consegue discutir assuntos mais prementes ou se apresenta como impotente em se tratando da ascensão do terrorismo? Conforme o autor, ambas as indagações refletem a debilidade do pós-modernismo, que por sinal não se enquadrará no nosso campo teórico, mas pode ser comparado ao que tratamos aqui, pois para nós os estudos culturais, juntamente com a literatura pós-colonial, consegue elucidar as dúvidas que surgem ao longo do nosso caminho.

A crítica pós-colonial é recente, comparada a outras linhas teóricas, e problematiza questões como identidade, memória, diáspora, tradição e oralidade. Ela é construída em espaços fronteiriços e dá voz a personagens marginalizados, antes silenciados e/ou tangenciados nas narrativas de cunho canônico/eurocêntrico. Segundo Bonnici (2000), isso se dá porque a crítica pós-colonial visa a compreender o imperialismo, bem como a sua dimensão. Tal linha envolve uma série de questionamentos que podem relacionar cultura e imperialismo, colonizado e colonizador, centro e margem.

O termo **pós-colonial** começa a ser usado a partir da década de 1960, quando há um início de valorização das "Novas Literaturas", fruto do ciclo colonial britânico (SANTOS, 2002). Autores como Gayatri Spivak, Homi Bhabha e Edward Said passaram a usar o termo na década de 1990 e formularam teorias centradas nos estudos pós-coloniais. Assim, somos induzidos à seguinte pergunta: como os próprios países, responsáveis pela disseminação do colonialismo, elaboram as teorias de análise dos efeitos da colonização? Ora, sabemos que a Europa é responsável pela colonização e por suas consequências e por isso é necessário questionar o monopólio do pensamento eurocêntrico.

[6] Umas das obras mais populares sobre Teoria da Literatura na América e na Europa.

A África e a América também são produtoras de reflexões teóricas acerca do tema e as utilizaremos na composição do nosso trabalho. Assim, incluímos uma série de locais e práticas sobre o pós-colonialismo, levando em consideração as diferenças que o perpassam.

Homi Bhabha, em *O Local da Cultura* (2007), esboça, por um viés epistemológico, que os estudos pós-coloniais não são oriundos de uma matriz teórica única, mas que podem se unir para desconstruir concepções essencialistas dominantes na modernidade. Sua crítica questiona os modelos impostos por uma cultura colonial e eurocêntrica.

Sendo assim, há a necessidade de relatar as experiências vividas pelas minorias sociais, excluídas da história e do eixo canônico literário. Bhabha (2007), baseando-se na crítica foucaultiana (entre outras), adota uma postura de análise nas ciências humanas e observa como o conhecimento da cultura ocidental é construído por uma relação dicotômica entre o Ocidente e o resto do mundo. Segundo seu pensamento, o Outro é visto como um sujeito inferior. O teórico analisa como os discursos são reproduzidos e quais significações eles possuem socialmente.

Bhabha não pretende reposicionar historicamente o pós-colonizado, mas almeja compreender as relações existentes entre discurso e poder, visando a encontrar um lugar que esteja imune às noções essencialistas, denominado de terceiro espaço, livre de um sistema de significações totalizantes. Gayatri Spivak (2010) também dialoga com questões similares e problematiza como o sujeito do Terceiro Mundo, dos países subdesenvolvidos, é representado pelo discurso ocidental, tencionando as relações de poder, a partir de teorias de Michel Foucault e Althusser. Destarte, Spivak faz um alerta sobre o modo transparente como os continentes asiático e africano são vistos pela crítica, ocupando o lugar de subalternizado.

Stuart Hall (2009), em convergência com os estudos culturais britânicos, considera as reflexões sobre os limites do termo em questão essenciais para a sua própria compreensão. O que está incluso ou não na utilização do pós-colonialismo? A ambivalência entre colonizadores e colonizados também é uma matéria de ordem política que nos leva a questionar a universalização do termo. A colonização branca em países como a Grã-Bretanha e o Canadá distingue-se da Jamaica, da Índia e da Nigéria, por exemplo. As distinções das formações sociais e raciais mostram uma verdadeira guerra cultural que coloca uma cultura sob a outra, no qual o modelo eurocêntrico é um tipo a ser seguido. Sendo assim, a expressão pode ajudar a diferenciar a transição entre a Era dos Impérios para o pós-independência e o pós-colonização.

É notável também o desconforto que o prefixo *pós*, utilizado para categorizar tais produções, causa. Ele é, muitas vezes, visto como incoerente, pois mesmo com o término da colonização, ainda há lacunas que não extinguem o laço entre colônia e colonizador. Embora haja independência diplomática das antigas colônias europeias, a subalternização cultural e econômica persiste. Se tomarmos como premissa a própria origem do termo *pós*, "'após, depois', que já se documentam [...]" (CUNHA, 2010, p. 513), observaremos o quanto ele é hodierno. Em contrapartida, não pretendemos especular o signo apenas linguisticamente, mas também como ele é observado pelos estudos culturais.

Alfredo Bosi, em *Dialética da Colonização* (1992), tece considerações sobre as palavras: 'Colônia', 'Culto' e 'Cultura' e inicia a exposição sobre suas origens etimológicas. É curioso notar que elas são oriundas do "mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*" (BOSI, 1992, p. 11). Já na língua de Roma, o significado era outro: aquele que mora, cultiva ou ocupa. A matriz linguística *colo* é comum aos exemplos citados, porém a significação é múltipla, bem como a mobilidade da língua. O *colo* origina: colono, colônia, colonização, colonizado, colonizador, colonialismo e até cultura. Será que a derivação desses verbetes mantém relação com o que compreendemos, hoje, sobre o pós-colonialismo? Se levarmos em consideração apenas a matriz linguística, tangenciaremos a contextualização histórica/social em volta do termo pós-colonial.

Segundo Thomas Bonnici (2002), o questionamento dos termos é de extrema importância, pois parecia, sobretudo nas décadas 1960 e 1970, que o colonialismo estava vinculado a um tempo passado, no qual os países recém-independentes não sofrem nenhum tipo de manipulação colonial. No entanto, sabemos que as raízes do imperialismo são mais extensas do que podemos imaginar. Citamos como exemplo o período de dominação europeia em que foi vivenciada uma corrente ideológica segregatória e racista que marginalizava a cultura dos colonizados. Partindo dessa premissa, fazemos a distinção entre a literatura colonial e a colonialista, oriunda desses debates.

> A literatura colonial abrange um espectro amplo e heterogêneo de textos, focalizando as percepções e as experiências coloniais, escritas por metropolitanos, crioulos, indígenas, durante o período colonial. Essa literatura inclui tanto textos escritos na Europa como no Império, com menções diretas ou indiretas às colônias, incluindo diários de viagens, relatos de aventureiros, de missões catequizadoras, bem como romances que consideram o imperialismo uma parte natural da ordem mundial. A literatura colonialista, por outro lado, é aquela, especificamente, voltada para a expansão colonial, em geral literatura escrita por europeus e de um ponto de

> vista europeu sobre terras e povos não-europeus por eles dominados. A literatura colonialista encarregava-se de propagar as teorias de superioridade européia e da missão civilizatória do império, usando linguagem estereotipada para mediar as relações entre colonizadores e colonizados (SANTOS, 2002, p. 346-347).

A literatura colonial surge como um grito de resistência em meio aos infortúnios proporcionados pela colonização. As sociedades, vítimas do sistema, sempre reagiram, ainda que silenciosamente. A extirpação das línguas, a marginalização dos povos, as diásporas, a intolerância, a negação do outro e a sobreposição de uma cultura sobre outra são apenas alguns dos aspectos vivenciados pelos povos colonizados. Resgatar tal passado torna-se uma luta ancestral, um grito de tambores que emergem em meio ao indizível.

A África de língua portuguesa, assim como o Brasil, teve a sua diversidade linguística tangenciada pelos colonizadores. Por isso, nas produções literárias, é notável o uso de verbetes africanos em textos escritos em língua portuguesa. Ainda há os escritores que escrevem em idiomas africanos a fim de se posicionarem contra o monopólio do colonizador e também como uma forma de divulgar seu próprio idioma.

A escritora guineense Odete Semedo é um desses exemplos. No livro de poemas *No fundo do Canto* (2007), ela divide a obra em duas escritas: a portuguesa e a crioula. Tony Tcheka, também oriundo de Guiné-Bissau, mantém a mesma prática, além de realizar um trabalho de cunho ativista que visa a incentivar novos leitores, algo bastante importante em um país com índice de analfabetismo elevado. Não é fácil publicar na Guiné- Bissau e, quando isso acontece, o artista ainda tem que se submeter ao fator da língua, ou seja, ao português. Mesmo assim, os autores citados optam por escrever em dois idiomas, a fim de resistirem ao monopólio das editoras e de propagar a língua crioula.

Outro escritor que discute a questão da língua é o queniano Ngugi Wa Thiong'o que em sua obra *Decolonising the Mind: The Politcs of Language in African Literature* (1987), publicado em 1981, propõe a escrita de textos em idiomas africanos, negando assim a língua do colonizador. Segundo Ana Mafalda Leite (1998), isso seria uma forma de resgatar, indiretamente, as tradições orais. Wa Thiong'o cresceu nas tradições britânicas e com orientação cristã. Em 1977, nega o catolicismo, a língua e a identidade inglesa, passando a escrever em *gikuyu*.[7]

[7] *Língua banto falada primariamente pela população do Quênia*. Disponível em: <http://aboutworldlanguages.com/kikuyu>. Acesso em: 30 jan. 2016.

> De uma forma geral, a posição dos escritores africanos francófonos admite a legitimidade e reivindica o uso de línguas africanas e européias. E a maioria dos escritores anglófonos admite também similar legitimidade. No entanto, nos últimos anos este tem sido um tema debatido, a partir da publicação da obra do importante escritor queniano que só considera legítimo o uso das línguas africanas. Esta posição fundamentalista recente mostra, uma vez mais, que o equilíbrio teórico necessário para o enquadramento da oralidade se encontra envolvido por uma complexa rede ideológica, resultante ainda dos resquícios coloniais (LEITE, 1998, p. 23).

A trajetória de Ngugi é marcada pelo ativismo político e também é relevante para repensarmos o processo colonial que tira dos nativos o direito de falar o seu próprio idioma e lhes impõe uma monopolização cultural, acarretando a extinção ou a anulação da língua de origem. Essas inquietações surgem a partir da leitura de *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon (1968). Desde então, o autor desencadeia uma série de críticas ao colonialismo/neocolonialismo e propõe uma desconstrução do processo de *des*colonização. Para Ngugi[8], é preciso descolonizar a mente para se opor ao sistema neocolonial, por isso a utilização do *gikuyu*, em algumas obras, como voz representativa de resistência em um sistema imposto pelo eixo eurocêntrico.

Embora tenha publicado ou publique em língua inglesa, as contribuições do seu ativismo no início de sua carreira, na década de 1960, são importantes a fim de questionarmos a monopolização política e cultural da Europa nas chamadas ex-colônias. Inclusive, o escritor guineense Tony Tcheka também se nega a escrever unicamente em língua portuguesa, em convergência com essa mesma ótica.

A literatura pós-colonial também subsidia outros campos das Ciências Sociais e Humanas, como cita a crítica Inocência Mata (2013). O olhar da teórica, vinculado ao extraliterário, relaciona-se com a emersão dos países diante do sistema colonial.

---

[8] Nesse sentido, Inocência Mata (2012) alerta que o autor sugere uma mudança de centro, mas não de forma acrítica. É preciso desconstruir as visões eurocêntricas acerca da literatura e das estruturas sociais. "Nesse processo, o Ocidente e seus avatares (lugares, locais e sujeitos) continuam a ser o modelo, não se tendo em conta que se o cânone literário é o reflexo e o instrumento de um determinado paradigma, também pode ser lugar onde se enceta a desconstrução desse mesmo paradigma, através da descolonização da mente (Ngugi wa Thiong'o). Nessa linha de "validação" estética encontram-se outros conolários que são seus duplos no processo de memorização: a generalização e a estereotopia. Com efeito, a convencional designação globalizante de literaturas africanas em português encerra o germe da sua condição periférica, não obstante a generosa intenção subjacente, que é a sua visibilização (já não falando na completa omissão que uma tal designação encerra em relação aos *corpora* literários que se inscrevem em outras línguas desses países, como é o caso do significativo *corpus* em crioulo da literatura cabo-verdiana- e os corpora dos textos de tradição oral). Embora em muitas academias se pugne por "mover o centro" (wa Thiong'o), as periferias continuam bem demarcadas e naturalizadas (MATA, 2012, p. 52)." Para a autora, os blocos transnacionais são exemplo disso, ao revelarem que os espaços dos ex-colonizados continuam a ser destacados pelos signos linguísticos do ex-colonizador. O que se pretende questionar com essas indagações, não é o fato de propor o nacionalismo extremista, que negue a presença do Outro, mas de repensar formas que agreguem a individualidade dessas literaturas, sem distanciá-las de alianças com outros países, que compartilham de várias razões: ideológicas, identitárias, culturais.

Observando por esse contexto, a literatura, dotada de aspectos ficcionais, dialoga com questões sociais, políticas, étnicas, morais e econômicas que deveriam constituir o discurso científico. No entanto, por ser negligenciado na maioria das vezes, cabe a ela explorar sobre outros campos, além do estético e do seu princípio base, a ficção. Mia Couto, além de outros como Luandino Vieira, Pepetela, Agualusa, Francisco José Tenreiro, Noémia de Sousa, José Craveirinha, Rui Knopfli, Paulina Chiziane e Ondjaki trazem-nos uma literatura permeada por questionamentos identitários, transculturais, de gênero, memória, centro, periferia, entre outros.

A concepção proposta por Inocência Mata acende discussões antigas sobre a literatura pós-colonial e, principalmente, aos estudos culturais (que sofrem severas críticas da academia por dialogar com temas externos ao texto literário). Sabemos que, por muitas vezes, alguns críticos esquecem da literatura e desvinculam-se por completo do objeto literário, dando ênfase, apenas, a temas externos ao texto. Temos consciência de tais problemáticas e sabemos que o tangenciamento da literatura nas pesquisas críticas abre brechas para determinadas discussões. Não obstante, Ana Mafalda Leite (2012) advoga que o crescimento da popularidade dos estudos pós-coloniais contribui também para a diversificação das áreas, incluindo pesquisas sobre os subalternos, as diásporas, as migrações, a globalização, entre outros. Isso revela a importância teórica, bem como a multiplicação das vertentes. Desse modo, observamos que os estudos pós-coloniais não são iguais os de vinte anos atrás, há uma pluralidade em todos os setores das ciências sociais, deixando, assim, a homogeneidade do projeto teórico-crítico.

Nessa medida, o que vai nos interessar, além da literatura, do papel da memória, da história, do esquecimento e da oralidade, são as novas relações de poder que emergem com a globalização. Inclusive, a condição enunciativa, pós-colonial, tende a desconstruir estereótipos oriundos desse momento. Sobre isso, o crítico cumpre uma função importantíssima no quesito literário, pois refaz as memórias, os textos históricos, a narração, confrontando-as com a condição de subalternizado.

Para contribuir com a nossa discussão, citamos o caso dos escritores que se posicionam em entrevistas, expondo a necessidade de se discutir o pós-colonialismo e os seus reflexos na literatura contemporânea. Mia Couto é um dos exemplos, pois, sempre que é indagado sobre temas culturais, reafirma o pensamento que acabamos de expor e como ele se relaciona com a sua produção literária:

> Porque o compromisso maior do escritor é com a verdade e com a liberdade. Para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente.
> O escritor, porém, tem outros compromissos. Uma das obrigações do escritor africano é estar disponível para, em certas circunstâncias, deixar de ser escritor e não se pensar africano.
> Explico-me: o escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades, um contrabandista de almas. Não há escritor que não partilhe dessa condição: uma criatura de fronteira, alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade.
> O nosso papel é o de criarmos os pressupostos de um pensamento mais nosso, para que a avaliação do nosso lugar e do nosso tempo deixe de ser feita a partir de categorias criadas pelos outros. E passarmos a interrogar aquilo que nos parece natural e inquestionável: conceitos como os direitos humanos, a democracia, a africanidade (COUTO, 2005, p. 59-60).

Na passagem acima, o autor reflete sobre o papel do escritor africano, expandindo olhares, que vão além das fronteiras entre a ficção e a realidade. Permear esses espaços é dar voz a personagens que foram silenciados pela exclusão e "alimentados" pelos horrores da colonização.

Como já citamos anteriormente, o termo pós-colonial gira em torno de uma ambiguidade quase sempre voltada para uma temporalidade histórica. De acordo com Mata:

> O pós-colonial pressupõe, por conseguinte, uma nova visão da sociedade que reflete sobre a sua condição periférica, tanto em nível estrutural como conjuntural. Não tendo o termo necessariamente a ver com a linearidade do tempo cronológico, embora dele decorra, pode atender-se o pós-colonial no sentido de uma temporalidade que agencia a sua existência após um processo de descolonização e independência política – o que não quer dizer, a *priori*, tempo de independência real e de liberdade, como prova a literatura que tem revelado e denunciado a internalização do *outro* no pós-independência. [...]
> E nisso reside outra das ambiguidades do alcance do termo: se o pós-colonial remete, à partida, para o fim de um ciclo de dominação geopolítica, nem por isso aponta a neutralização dos seus corolários, permitindo até a internalização de antigas relações de poder opressivas – e caberia, aqui, recuperar o substantivo plural "pós-coloniais", proposto por Ella Shohat: "pós-coloniais" que são agora as mulheres, as minorias étnicas, as minorias sociológicas, os camponeses, os dissidentes ideológicos, os críticos do sistema político, enfim, os marginalizados do processo de globalização econômica, geradora de periferias culturais. O que importa hoje estudar são os efeitos das relações de poder, seja entre entidades externas diferentes, seja entre entidades que participam do mesmo espaço interno. Isto é, a teoria pós-colonial tem de se deter na dinâmica das relações entre centro e periferia, mesmo se forem internalizadas (MATA, 2013, p. 31-32).

A nomenclatura "pós-colonial", quando discutida pela crítica Inocência Mata (2013), engloba justamente a nossa visão acerca do assunto e nos incita alguns questionamentos

como: Quem a produz? Qual é a voz dissipada na construção literária? O filósofo Kwame Anthony Appiah (1997) problematiza essas questões e reflete sobre os intelectuais africanos que [...] "são quase totalmente dependentes de duas instituições para obter apoio: a universidade africana [...] e os editores e leitores euro-americanos" (APPIAH, 1997, p. 209).

De fato, há interferência da cultura ocidental europeia nas produções africanas, visto que as marcas da colonização ultrapassam as fronteiras geográficas/territoriais e perpassam os traços culturais dos países colonizados. A crítica feita pelo filósofo Appiah (1997) transcende essa colocação e questiona o porquê de determinados intelectuais absorverem o centro, a Europa. Será que há como extingui-la dessa proposição? O crítico acrescenta:

> O pós-colonialismo é a condição do que poderíamos chamar, de maneira pouco generosa, uma intelectualidade *comprista*: a de um grupo de escritores e pensadores relativamente pequeno, de estilo ocidental e formação ocidental, que intermedeia, na periferia, o comércio de bens culturais do capitalismo mundial (APPIAH, 1997, p. 208).

Appiah (1997) defende um ponto de vista compartilhado com outros teóricos e autores africanos que criticam o modo como a África é mostrada para o mundo, beneficiando-se do mercado intelectual. Sabemos que a visão primitiva e exótica do continente é propagada, sobretudo, pela mídia globalizada. Comumente assistimos a documentários e reportagens que mostram os safáris e os animais "exóticos" que se viram cenários de filmes, estreados por atores de Hollywood e/ou desenhos animados.

O espaço africano é reduzido a uma preconceituosa retratação e cultuado por um mercado capitalista que se beneficia através de proposições estereotipadas. A crítica do filósofo é bastante contundente, sobretudo, quando grupos de estudiosos de tradição europeia se dispõem a estudar e escrever sobre o continente, mas alimentam em seus discursos estereótipos. O posicionamento de Appiah é válido, pois há críticos que constroem pesquisas edificadas por uma falsa tolerância e respeito, porém são adeptos de um modismo intelectual e acabam distorcendo a imagem da África.

Entretanto, precisamos ser cautelosos diante de determinadas afirmações para não generalizarmos os casos. Por exemplo, o autor que analisamos nesta tese, Mia Couto, é fruto de uma cultura europeia, mas que constrói a sua identidade em África, defendendo posicionamentos políticos, sociais e culturais sobre Moçambique.

Por isso, precisamos compreender o local de pertença dos sujeitos e, em se tratando de literatura, essa proposição nem caberia como contestável, pois estamos trabalhando com o objeto estético da arte, assim, a voz enunciativa poderá surgir e falar de diferentes locais sem que se tenha vivido ou passado por eles, afinal estamos tratando de invenção. É interessante discutirmos essas questões, pois, continuamente, elas surgem em debates acerca da africanidade e descredenciam o trabalho de autores contemporâneos.

Contrapondo-se a uma estrutura massificada e permeada pelo capitalismo, Appiah (1997) nos leva a uma reflexão: há como o intelectual pós-colonial se libertar das influências ocidentais? Partindo da premissa filosófica, defendida pelo próprio teórico, não seria possível dissociar-se dessas relações, no entanto, é preciso ter prudência quanto à reprodução das ideias. A grande maioria dos escritores africanos possui uma formação ocidental e depara-se com uma constante relação dicotômica entre ela e o pensamento tradicional, se apropriando de determinados saberes que se interligam com África, defendendo, assim, uma filosofia africana que contemple os elementos culturais: tradicional e ocidental.

Portanto, o que pretendemos questionar é o modo como investigamos as literaturas africanas escritas em língua portuguesa e se os recortes críticos e epistemológicos são suficientes e dissociados de visões imperialistas, neocoloniais e repressoras. Para isso, é preciso ter cautela para não difundirmos visões estereotipadas acerca de países que não possuem o contexto cultural do Ocidente. Não obstante, esse caminho pode nos levar a labirintos extremistas, por exemplo, somente autores africanos (com ancestralidade) podem falar da África. Essa afirmação anularia o propósito desse trabalho e de tantos outros que são pesquisados nos núcleos de pós-graduação do Brasil, de Portugal e dos países que adotam a língua portuguesa como idioma oficial.

Ora, o que devemos fazer é *des*colonizar as nossas mentes de arcabouços teóricos que, ao invés de relativizar pontos de vistas, servem de amarras para a crítica literária. Assim, sugerimos uma simbiose teórica que garanta a desconstrução de olhares deturpados sobre o continente africano, movidos por parâmetros ideológicos que, na maioria das vezes, são convencionais nas academias e correspondem às percepções do imaginário estético-literário. Por isso, partimos de uma reflexão estruturada nos estudos pós-coloniais e culturais, pois eles agregam múltiplos pontos de vista ao que procuramos defender e problematizar.

2.1 TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS E DESLOCAMENTOS

Um barco a ir
para onde não vai
leva-me
na viagem que não faço.
Entre mim
e o momento de ser eu
nada está escrito. [9]

Vivemos em um mundo marcado pelos efeitos da globalização, das diásporas e das grandes guerras, que, lamentavelmente, continuam a se alastrar pelo século XXI. Esses deslocamentos são responsáveis por perpetuar identidades fraturadas, imersas em realidades diversas, quase sempre subjugadas pela intolerância da sociedade capitalista. Diante disso, surgem novas intersecções culturais que precisam ser pensadas de maneira crítica, por isso utilizamos o prisma dos estudos pós-coloniais para sugerir possibilidades de cunho reflexivo sobre a permanência e movimentação desses processos. A partir desse emaranhado teórico, podemos fazer um recorte investigativo do nosso objeto, considerando as transferências culturais. Na medida em que a literatura tenciona as dinâmicas de poder e dá voz a personagens silenciadas pela herança colonial ou imperialista, faz-se necessário perceber quais críticos corroboram essa perspectiva analítica.

De acordo com Zilá Bernd (2003), o termo transculturação é proposto por Fernando Ortiz no livro *Contrapuenteo cubano del tabaco y el azúcar* (1963) e, segundo Roland Walter (2015), reinterpretado por outros estudiosos como Nancy Morejón, Ángel Rama e Antonio Benítez-Rojo. No entanto, anos antes, intelectuais brasileiros já propunham, na década de 1920, um manifesto focado na antropofagia. Ainda que não houvesse uma definição conceitual do termo, os artistas já inseriam a discussão sobre as transferências culturais. O manifesto foi idealizado por Oswald de Andrade e teve adesão de artistas como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Anita Mafaltti. O Movimento Antropófago sugere uma devoração cultural, mas não de qualquer parte, e sim daquilo que o sujeito estava interessado em consumir. Desse modo, a absorção da cultura europeia, bem como a indígena e a africana, transformava-se em elementos brasileiros e relidos como objeto de identidade nacional. Por

[9] COUTO, Mia. Poema inédito escrito em set. de 1982. In: ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra:* estudo, selecção de textos inéditos e bibliografia anotada de um escritor moçambicano. Praia/Mindelo: Centro Cultural Português/Embaixada de Portugal, 1998. p. 25.

isso, a antropofagia concebe as trocas culturais da América como algo inacabado, perpassado de lacunas. Assim, o Brasil dá uma ressignificação da arte, consome o produto europeu e mescla-o com o que temos de mais íntimo da cultura nacional. Esse momento contém, na essência, o que categorizamos como transcultural.

O cubano Fernando Ortiz (1963) utiliza o neologismo transculturação para expressar as trocas culturais. Várias expressões, anteriormente usadas como aculturação, hibridização e mestiçagem já não abarcam a imensidão de problemáticas que as categorizações pretendem tratar. Por mais que a colonização seja violenta, é inegável a permanência da cultura, mesmo que uma se sobreponha a outra. As trocas acontecerão, pois haverá o contato entre ambas as partes. Bronislaw Malinowski fala sobre isso na introdução de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1963). Vejamos:

> *Todo cambio de cultura, o como diremos ahora en lo adelante, toda TRANSCULTURACIÓN, es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e Independiente. Para describir tal proceso el vocablo de latinas raíces transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización* (MALINOWSKI, 1963, p. 13).[10]

Segundo Ortiz (1963), é inoportuno pensar que não há recíprocas positivas no processo de colonização. Ele cita a chegada dos espanhóis a Cuba e como os "aculturados/assimilados", os cubanos, foram os principais responsáveis pela fase épica do tabaco e do açúcar, pois transmitiram aos espanhóis elementos da "nova civilização", que se desenvolvem em Cuba nos quatros primeiros séculos de sua dominação, sendo, inclusive importado para outros países da América e do mundo devido à qualidade e reconhecimento dos produtos. Vale enfatizar que Ortiz demonstra as contribuições que os colonizados desempenharam na colonização, mostrando o lado reverso da situação, pois, para os dominantes, é difícil enxergar a valoração dos colonizados. Embora haja esse

[10] Toda mudança de cultura, ou como diremos daqui por diante, toda TRANSCULTURAÇÃO, é um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade, composta e complexa; uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de características, nem sequer um mosaico, mas sim um fenômeno novo, original e Independente. Para descobrir tal processo, o vocábulo de raízes latinas transculturação proporciona um termo que não implica que certa cultura tem que ser tendenciosa a outra, mas sim uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuintes, cada uma com seus aportes, e ambas cooperantes ao advento de uma nova realidade de civilização (tradução nossa).

reconhecimento, deixa-se claro que a troca acontece reciprocamente. A transculturação é um fenômeno ao qual um novo elemento se funde, a partir do contato cultural. Isso não acontece de forma mecânica, surge através de novas realidades culturais.

Decerto tais fenômenos dependem das intenções e dos impactos que irão causar. Os processos transculturais ainda não são claramente reconhecidos, pois cada caso deve ser avaliado, levando em consideração os novos componentes que se fundem através de um terreno de troca flexível cujos fenômenos sociais são determinantes para o andamento das realidades culturais. Segundo Walter (2015, p. 617), "Ortiz estava bem consciente do fato de que as relações transculturais são inscritas nas estruturas geopolíticas e econômicas e que os seus elementos são ligados, separados e justapostos de forma contraditória e complementar.".

Ángel Rama, nos anos 1970, de acordo com Bernd (2003), resgata a noção de transculturação, desenvolvida por Ortiz e a liga às narrativas latino-americanas. O autor analisa vários escritores latinos e descobre que na produção ficcional não há traços majoritários da cultura colonizada, nem da colonizadora. O que existe é uma terceira margem, um entre-lugar como bem cita Bhabha (2007), ao reconhecer que mediante as interações culturais já não se pode ser A, puramente, nem B, mas uma intersecção de ambas, resultando em C. Os narradores transculturais das obras latino-americanas resgatam o passado, projetam o futuro e provocam a disseminação de uma nova cultura. Nesse caso, eles seriam os mediadores culturais. O que mais é valoroso do estudo de Rama, de acordo com Zilá Bernd (2003, p. 19), é: "a transculturação é um processo, e seu resultado é forçosamente heterogêneo. Trabalhar as questões das transferências culturais se confunde, [...] desde os estudos de Cornejo Polar, chama-se heterogeneidade [...]". Segundo Roland Walter (2009), o que liga Ortiz a críticos como o citado acima são as diferenciações entre texto e subtexto: o primeiro é homogêneo e constituído pelo segundo, heterogêneo (da diferença cultural).

As características dos narradores observados por Rama não são restritas apenas às obras latino-americanas, elas se dissipam pelas narrativas pós-coloniais. As literaturas africanas em língua portuguesa desenvolvem também questionamentos e as identidades caminham em espaços movediços que dialogam com a perspectiva da transculturalidade. Os romances do escritor Mia Couto trazem vários personagens que problematizam a liquidez do lugar ocupado pelos sujeitos ao entrar em confluências culturais. Indivíduos que durante a infância mantiveram contato com as tradições africanas e ao chegarem à adolescência ou à idade adulta deslocaram-se da cidade de origem para trabalhar/estudar, ou por motivos

diaspóricos, ocasionaram o diálogo com outras culturas, principalmente as europeias. O sujeito não se vê mais como um representante nato da sua cultura, ele passa a assimilar traços do outro também, conscientemente ou não, até chegar ao momento de não se enxergar, nem como europeu, nem como africano, pois ele é um estrangeiro em terra europeia. Caso retorne à terra natal, sentirá a mesma sensação. Voltou ao chão de origem, mas agora com outro olhar acerca do todo. Muitas vezes, como acontece nos próprios romances, os entes queridos também não o veem como africano, já que houve uma assimilação de outra cultura, expressão utilizada pelos próprios personagens.

As crises de identidade sinalizam que o homem moderno não é um todo unificado, mas pluralizado e/ou multifacetado. De acordo com Hall (2006), essas transformações pessoais desconstroem a ideia de que os sujeitos são integrados. Há uma fratura de si próprio, ocasionando os deslocamentos e/ou a descentralização dos indivíduos sociais e culturais.

A discussão fomentada por Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), classifica dois conceitos de identidade: a iluminista e a social. A primeira se baseia na concepção de pessoa humana totalmente centrada, racional e com uma essência que se mantém permanente ao longo da vida; a segunda anuncia a grande complexidade do mundo e enxerga o indivíduo como o interior dele, as relações e os símbolos são importantes na composição do eu.

> A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o "interior e o exterior" – entre o mundo pessoal e o público. O fato de que projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 2006, p. 17).

Os dois conceitos de identidade acima vão de encontro à terceira consideração exposta por Hall, a de pós-modernidade. Compreender o sujeito na sua "essência", na troca de culturas e experiências não é suficiente para preencher as lacunas do homem pós-moderno. Por mais que consideremos importantes esses conceitos, sabemos que eles não definem o indivíduo pós-moderno. A fragmentação se mistura com a liquidez das relações e da rapidez da globalização. Pensar propriamente no uno, desconfigura o plural. Essas identidades líquidas, plurais e fragmentadas são observadas nas narrativas contemporâneas, marcadas por

personagens oriundos de grandes centros, vítimas de violência, seres diaspóricos, marginalizados ou até mesmo confusos com as questões de gênero e do lugar no mundo.

As identidades pluralizadas estão presentes nos ideologemas classificatórios das transferências culturais. Sobre tal pensamento, Zilá Bernd (2003) afirma que a crioulidade é um termo oriundo dessa discussão. Nesse sentido, para ela, os autores francófonos como Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant desenvolvem esse raciocínio e o empregam nas interseções culturais de países asiáticos, europeus, caribenhos e africanos.

Entretanto, diante desse pensamento, não se inclui o martinicano Édouard Glissant que, em *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), discorre sobre a noção de crioulização no Caribe e nas Américas. Glissant não tem a intenção de sistematizar elementos culturais, mas de observar as relações que há entre as culturas e a humanidade. A criação de termos como "irrué", (neologismo que contém a ideia de irrupção e erupção, um ímpeto entre realidade e irrealidade) atrelando-se ao fato de ele se manter tão próximo à paisagem – constituída de vida e alimentada pelos povos que a habitam.

Apesar de analisar o fenômeno da crioulização no Caribe e nas Américas, o autor afirma que o mundo se criouliza:

> Isto é: hoje, as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança que nos permite dizer – sem ser utópico e mesmo sendo-o-que as humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que se obstinavam há muito tempo- a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecível se for exclusiva, diferente da identidade de todos os outros seres possíveis (GLISSANT, 2005, p. 18).

Essa mutação acontece de forma dolorosa, sobretudo nos povoamentos que se realizavam a partir do tráfico de escravos e da extinção dos povos dominados. Glissant (2005) dá como exemplo os navios negreiros, juntamente com o seu processo destrutivo das línguas africanas. Para o autor, as línguas desapareciam dentro desses locais e das plantações, por ser proibida a menção. O sujeito teria que as recompor a partir dos rastros e resíduos da memória. Quando há essa recuperação mnemônica, supõe-se que os elementos culturais sejam colocados de forma equivalentes, porém o sistema não funciona dessa maneira. Ocorre um desequilíbrio, uma cultura é superior a outra. É o que acontece, por exemplo, no Brasil.

Vivemos em uma pseudodemocracia racial que finge aceitar a etnia negra e a indígena, mas as marcas da exclusão são bem evidentes e colocam o país bem no eixo da segregação racial.

Diariamente assistimos, pelos noticiários ou redes sociais, a casos de pessoas que sofreram ataques racistas ou foram vítimas de intolerância religiosa. Os casos são inúmeros e possuem uma ligação: as heranças africanas no Brasil. Se não estivermos conectados a nenhum meio de comunicação, basta fazer um simples passeio pelas ruas e avenidas para termos um arcabouço desolador. Um verdadeiro desrespeito com o outro, pelo simples fato de reconhecer-se negro. Há a negação das transferências culturais, das intersecções, dos deslocamentos. Atitudes assim não se restringem ao Brasil, mas são uma constante na maioria dos povos colonizados.

Voltando para a crioulidade, não podemos deixar de mencionar Walter Mignolo. Segundo Bernd (2003, p. 19), [...] "ele considera como um caso especial de pensamento de margem (*border thinking*), onde as diferentes populações em presença no espaço do Caribe são chamadas a inventar novos projetos culturais" [...]. Isso seria uma resposta à lógica da diversidade e da transculturação. Apesar de reconhecer a importância do termo, ainda se enxergam as sombras da mestiçagem. O autor sugere uma substituição do léxico de margem à transculturação.

De acordo com Bernd (2003), outro olhar que repensa as transferências culturais é o de Jocelyn Létourneau, a partir do conceito de reatualização. Ele afirma que embora o Québec (foco das suas problematizações), no plano cultural, esteja aberto as influências do mundo, isso não quer dizer que haja um desmembramento das especificidades dos grupos. Essa fissura provocaria uma reatualização das referências grupais, provocando aparições lentas, mas transformadoras das migrações culturais (que não seriam desenraizamentos, porém encaminhamentos dos percursos trilhados pelos grupos de referências), direcionando-os a outros "estados de ser" culturais. A ideia de transformação lenta, o agrada muito mais que a insistente transfiguração global e total por uma subordinação a um tipo de alteridade integral e generalizada.

> *Il est commun de nos jours d'utiliser des termes - je pense à ceux de trans-culturalisme, de métissages identitaries, de créolité, de nomadisme ou d'hybridité culturelle par exemple - qui font chic dans les salons et constituent autant de passeports permettant à leurs branches du globe. Mon intention n'est évidemment pas de dire que ces concepts ne renvoient pas à des réalités concrètes d' interactions et de mutations culturelles observables ici ou là sur la planète. Mais je me demande si ces concepts, dont on conteste ou limite rarement la validité*

> *empirique, sont appropriés pour saisir la mouvance fort complexe nuancée et paradoxale des collectivités et des individus sur le plan culturel en ce début de III millénaire* (LÉTOURNEAU, 2002, p. 44).[11]

A noção de reatualização proposta pelo autor liga-se ao raciocínio de transferências culturais, mostrando-se de forma mais funcional do que os conceitos de transculturação, de hibridização, de crioulidade ou de mestiçagem, classificados por ele como modismo do mundo pós-moderno. Létourneau (2002) indaga que o termo alteridade é mal utilizado, pois as pessoas empregam-no em qualquer situação, para que não ocorrer equívocos é necessário atentar-se para o seu uso. Desse modo, na era da mundialização e da interação, os sujeitos, supostamente, não querem incorporar um pluralismo, resultando no fingimento da alteridade. Na realidade, o desejo desses indivíduos é voltado para as culturas de que eles são herdeiros, assim há como redefini-las e refleti-las numa alteridade empática, ou seja, o reconhecimento do *Outro* em Si, sem ter que fazer de Si mesmo um *Outro*. Em contrapartida, para o quebequense Jocelyn Létourneau (2002), a alteridade cultural, no contexto da mundialização, deveria ser pensada da seguinte maneira: reconhecer o *Outro* em Si ao invés de fazer de Si mesmo um *Outro.* Portanto, o autor não simpatiza com as classificações modernas de crioulidade, transculturalismo, entre os outros citados e insiste na defesa da reatualização cultural, visto que há a transformação de um patrimônio sem, necessariamente, extinguir a sua herança, pois ocorrerá uma conversão de uma identidade sem negar a personalidade; e a emancipação de um "eu" sem sua alienação.

Para Bernd (2003), esse conceito é contraditório, porque haverá perdas, ganhos, trocas no contanto de uma cultura à outra. Por isso o termo transculturação será o que melhor se adequa ao perfil pós-moderno. Concordamos com Bernd (2003) e preferimos o emprego do vocábulo cunhado por Ortiz, uma vez que ele é operacional e elimina possíveis binarismos, além de respeitar a multiplicidade das formações culturais.

[11] É comum, nos dias atuais, utilizarem-se termos – eu me refiro a aqueles como transculturalismo, mestiçagens identitárias, crioulidade, nomadismo ou hibridação cultural, por exemplo – que dão uma conotação chique nos salões e se constituem também em passaportes permitindo assim a seus utilizadores de circular nos meios acadêmicos mais em voga do mundo. Minha intenção não é evidentemente dizer que esses conceitos não nos levam a realidades concretas de interação e de mutações culturais observáveis aqui ou ali no planeta. Mas eu me pergunto se esses conceitos, cuja validade empírica raramente se contesta e se limita, são apropriados para entender o movimento extremamente complexo, matizado e paradoxal das coletividades e dos indivíduos no plano cultural neste início do IIIº milênio (tradução nossa).

2.2 A MEMÓRIA E O NARRAR

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo,
e ela se perde quando as histórias não são conservadas.[12]

Os estudos sobre a memória são pluralizados, dividindo-se em diferentes abordagens que abarcam as áreas sociológicas, antropológicas, biológicas e psicológicas. Esta tese pretende abordar teorias que nos conduzam aos diálogos com o texto literário e, para alcançar nosso objetivo, utilizamos autores que procuram problematizá-los, bem como compreender quais laços são mantidos entre a memória e a construção literária. Nesse sentido, elaboramos uma sistematização do campo investigativo que pretendemos nos aprofundar.

Conforme Bernd (2013), a memória é essencial para o indivíduo se reconhecer como cidadão à medida que ele compreende a trajetória dos seus ancestrais. Sabe-se que a linguagem oral ou escrita contribui para a permanência da memória, cada uma com sua particularidade e grau de importância. Nas sociedades sem escrita, no período pré-histórico, conforme Jacques Le Goff (1999), a memória coletiva ordena-se em: idade do grupo, prestígio das famílias e transmissão de práticas, ligadas à magia. Com o aparecimento da escrita, há uma mudança de perspectiva, pois ela ganhará outras formas, como a construção de monumentos que representam uma memória coletiva. Os documentos, as bibliotecas, o surgimento da imprensa também são maneiras de preservar a memória social, tais instrumentos auxiliam na reconstrução da histórica.

Le Goff, em *História e Memória* (1999), orienta-nos a perceber a memória da Pré-História até o século XX e destaca pontos importantes, como os citados no parágrafo anterior. Embora o seu recorte esteja voltado para a cultura ocidental, consideramos que suas reflexões são necessárias para compreendermos as formas que a memória se manifesta em diferentes culturas. Na verdade, percebemos que ela sempre se fez presente como um construto social. Le Goff (1999) também analisa a oralidade na literatura medieval e que ela, juntamente com a memória, é um dos elementos constitutivos de produções, utilizando técnicas de memorização com a utilização de dois elementos: o trovador e o jogral. Assim, partimos da premissa de que a memória é um processo de construção e desconstrução. Segundo Bernd (2013), ela não é um objetivo a ser atingindo, mas é algo que se alcança de forma fragmentada, permeada por

[12] BENJAMIN, 1994, p. 205

espaços intervalares do esquecimento e, por isso há necessidade operacional do bom funcionamento da memória através do esquecimento. Em contrapartida, observamos que o homem contemporâneo carece desse contato com o passado e a comprovação disso está na permanência dos museus, que tentam, ilusoriamente, recuperar o que não pode ser mais vivido.

De acordo com a crítica Maria Nazareth Soares Fonseca (2008), há uma multiplicidade de sentidos ao observar o conceito de "lugares da memória", termo cunhado por Pierre Nora. A autora faz um alerta que uma das mais importantes preocupações atuais é a obsessão pelo passado, diferentemente da que era com o futuro, no início do século XX. Nora (1997) atrela a exacerbação da tendência arquivística à memória porque ela está extinta. Nesse sentido, focaliza a ideia de museus empreendida pela cultura moderna e paralelamente exibe as transformações desses acervos e o surgimento da museumania de 1980.

> A vertigem das transformações que redimensionam o mundo atual reconfigurou os olhares dirigidos aos museus, às coleções, aos acervos; incentiva novos olhares que vasculham essas edificações, levados por impulsos que nascem da obsessão pela memória e do avanço acelerado dos novos arranjos que fazem dos museus e galerias espaços híbridos, nos quais várias tendências se cruzam: a celebração e o espetáculo, a busca de conhecimento do passado e a certeza da passagem rápida do tempo. Esses espaços expõem-se em várias linguagens e os objetos e as coleções neles guardados são produtores de lembranças e não apenas de esquecimento (FONSECA, 2008, p.73).

O fato é que esses lugares passam a ter outros sentidos, já que o conceito de espaços elitizados e conservadores são modificados em detrimento de locais híbridos que contemplem a pluralidade histórica e cultural. Desse modo, vários objetos passam a ilustrar o conceito de memória, tais como: camisetas, vídeos, postais, dentre outros, e os sujeitos adquirem esses produtos como se eles representassem arquivos memoriais. No entanto, o que está em xeque é a motivação capitalista e não apenas simbólica. Para Nora, à medida que a história busca a representação do passado, ela se distancia das tradições, porque passam a ser registradas de uma maneira crítica que não corresponde aos rituais preservados no passado. Sendo assim, a recomposição da memória enfatiza os moldes modernos propostos pela nossa sociedade: locais bonitos, arquivos raros que representam o que não pode ser mais vivenciado. Por fim, os rastros e os vestígios do passado impulsionam a construção literária como algo indispensável. Desse modo, a literatura, por si só, cumpre o papel de atender os rituais tradicionais, pois ela os recria no espaço ficcional.

Para compreender melhor as teorias que circundam os estudos referentes à memória, fizemos um recorte contemplando filósofos e estudiosos que desenvolveram maneiras de pensá-la na sociedade moderna e contemporânea, visto que refletir sobre a temática é crucial para compreender o contexto das produções pós-coloniais e vinculá-las a uma perspectiva cultural e diversa.

2.2.1 Teorias da memória

> *Nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiência, no dia-a-dia. A seleção drena assim, duplamente o que ela criva.*[13]

Alguns filósofos, como Henri Bergson (2006), propuseram-se a estudar a memória, relacionando-a com o corpo e o espírito. A obra *Matéria e Memória*, publicada em 1939, é uma das primeiras, no campo das ciências humanas a trabalhar com essa temática, abrindo espaço para uma abordagem no âmbito fenomenológico. Portanto, cabe-nos refletir sobre a importância do trabalho de Bergson e também das contribuições das suas proposições intelectuais.

Matéria e memória é uma obra de caráter reflexivo e está constituída por indagações complexas. Sabe-se que para abarcá-la em sua completude, seria necessário um estudo mais extenso, levando em consideração o pensamento referente à natureza e às funções da memória. Não obstante, adentraremos na fenomenologia da lembrança, diluída no texto citado. Ele lê o mundo a partir das imagens e o apreende através do corpo. Para o teórico, o mundo não pode ser completamente decifrado, pois o próprio instrumento de raciocínio, o cérebro, faz parte do indivíduo.

> Os nervos aferentes são imagens, o cérebro é uma imagem, os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e propagados no cérebro são imagens também. Para que essa imagem que chamo de estímulo cerebral engendrasse as imagens exteriores, seria preciso que elas a contivesse de uma maneira ou outra, e que a representação do universo material inteiro estivesse implicada na deste movimento molecular. [...] É o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro (BERGSON, 2006, p. 13).

[13] ZUMTHOR, 1997, p. 15.

Notamos o quanto o autor era inovador em seus estudos. Bergson, ao desenvolver considerações sobre espírito e matéria, foi contra algumas correntes científicas da época que acreditavam no homem como conhecedor de tudo, pois o cérebro era uma parte do mundo material, logo, o sujeito poderia apreender, por completo, o que havia a sua volta.

A introspecção de Bergson leva-o a fazer a autoanálise e a utilizar a percepção como instrumento de indagação filosófica. De acordo com Bosi (1987, p. 44), a premissa inicial é "o que percebo em mim quando vejo as imagens do presente ou evoco as do passado?". Essa reflexão coloca a imagem como componente do corpo e do presente, a corporeidade é constante no íntimo psicológico e a percepção contribui para a compreensão do meio ao qual o indivíduo está inserido. Bergson observa também que esse presente contínuo se manifesta, na maioria das vezes, por movimentos que definem ações e reações do corpo sobre o seu ambiente. Sendo assim, está estabelecida a ligação entre imagem do corpo e ação.

No entanto, nem todas as sensações levadas ao cérebro são percebidas por nervos e músculos, porque algumas informações são somente de ida, as denominadas *imagem-cérebro--representação*. As que mantêm o percurso completo, ida e a volta, chamam-se *imagem/cérebro/ação*, sendo o primeiro perceptivo e o segundo motor. A percepção se origina de uma inibição no meio do sistema nervoso, o que acarreta a inibição da ação. Apesar das diferenças entre as informações, ambas dependem do esquema corporal que se mantém no presente, relacionando-se com o que o circunda. Observamos os estudos de Bergson de extrema importância para o desenvolvimento de uma reflexão crítica e filosófica acerca da memória. Um dos seus alunos, Maurice Halbwachs, utilizou o seu pensamento teórico para compor um novo olhar a respeito da temática. Ele desenvolveu, em [14]*A Memória Coletiva* (2006), uma série de questionamentos que antes não eram problematizados. Apesar de reconhecer o arcabouço da memória individual, proposto por Bergson, Halbwachs não se atém a ela, constrói o seu trabalho calcado na memória coletiva.

Ao analisar o século XX, convém trazer para essa discussão as ideias de Maurice Halbwachs, considerado o principal estudioso das relações entre memória e história e que está situado como herdeiro da tradição da sociologia francesa. Halbwachs tece considerações importantes que nos orienta a problematizar a memória coletiva. Segundo Bosi (1987), ele amplia os estudos de Durkheim e observa questões do sistema social. Sendo o último

[14] A primeira edição é de 1896.

predominante, fato que altera a visão que se tinha acerca dos estudos psicológicos com enfoque na memória, na percepção e na consciência, cunhado anteriormente por Bergson. Para ele, a introspecção e a subjetividade são elementos condicionantes da memória. Logo, o social é excluído desta teoria. "A matéria seria, na verdade, a única fronteira que o espírito pode conhecer. A matéria levaria ao esquecimento" (BOSI, 1987, p. 54).

Para Aleida Assmann (2011), crítica e estudiosa alemã, Halbwachs trilhou caminhos diferenciados até chegar às distinções entre memória e história. O interesse em decifrar o que condicionava as pessoas unidas em grupos, desencadeou uma série de questionamentos que resultam na presença da lembrança como elemento comum entre os sujeitos. A manutenção da vida grupal é proveniente da presença da "memória coletiva", ativada pela lembrança. Caso o grupo se desfaça, as lembranças grupais são perdidas, bem como uma alteração no contexto político e, para o autor, o último caso carece de afirmação social. Devido a essas questões, a autora diferencia detalhadamente memória coletiva e memória da ciência histórica.

> [...] a memória coletiva assegura a singularidade e a continuidade de um grupo, ao passo que a memória histórica não tem função de asseguração identitária [...]
> [...] as memórias coletivas, assim como os grupos aos quais estão vinculadas, existem sempre no plural; a memória histórica, por sua vez, constrói uma moldura integradora para muitas narrativas e existe no singular [...]
> [...] a memória coletiva obscurece ostensivamente as mudanças, ao passo que a memória histórica é nelas que se especializa (ASSMANN, 2011, p. 144-145).

O que Halbwachs constata é que não existe uma memória universalizante, já que cada grupo possui uma situada no tempo e no espaço, mantida pela existência do próprio grupo. Se o sujeito se dissociar desse meio, poderá ser incluso em uma perspectiva de totalidade. Sendo assim, a memória coletiva se liga aos grupos e a histórica aos indivíduos dissociados desse núcleo. É interessante observarmos a colocação de Assmann, que vai de encontro ao que seria a memória individual. São configurações totalmente distintas, mas que corroboram, plausivelmente, os estudos da memória. Henri Bergson (2006) acredita que o reconhecimento dos lugares e das coisas, por parte do indivíduo, esteja relacionado à identificação das imagens, imersas na própria lembrança. Tal feito se dá através de uma ligação das imagens, que ao final formam uma espécie de quadro. A lembrança é simplesmente um acontecimento ocorrido no passado e acompanhado, algumas vezes, pela sensação do *déjà vu*. Halbwachs (2006) dialoga com esse ponto de vista, na verdade, é uma afirmação da supremacia da

memória individual, ligada ao corpo e ao espírito. No entanto, para o crítico, ela não se esgota nesta concepção, teria algo mais, deixado de lado e de extrema importância para a compreensão do sujeito, histórico e social. De acordo com Bosi (1987), se lembramos é porque os outros nos fazem lembrar, há uma relação de troca, entre presente e passado:

> Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens as idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria inconsciente em cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (BOSI, 1987, p. 55).

O presente modifica a lembrança, pois ela não está sozinha no passado. Ao trazê-la para o tempo presente, fazemos alterações do próprio ato de lembrar. Já para Bergson (2006), o passado pode manter-se conservado, desde que o indivíduo mantenha inviolável o sistema de hábitos e relações sociais. Será que isso seria possível? Bem, Halbwachs acredita que não, que a nossa memória não nos pertence unicamente, fazemos parte de um ou de vários grupos e, devido a isso, compartilhamos as memórias, ou seja, a memória coletiva. Conforme Bernd (2013), Halbwachs será o iniciador da sociologia da memória e nos chama a atenção para a importância do espaço na estimulação dela, assim, os lugares que visitamos, as fotografias que vemos, desencadeiam estímulos que serão ativados nas nossas lembranças, classificada pelo autor de "intuição sensível". A relação entre memória individual e coletiva é desafiadora, pois quando fazemos parte de um grupo lembramos as vivências compartilhadas, mas de maneiras diferentes. Ademais, mesmo as memórias mais pessoais estão vinculadas aos ambientes coletivos, porque são neles que as lembranças se originam.

É possível observar no convívio cotidiano e até mesmo na arte, em particular a literatura, o quanto dividimos as memórias. Ao se tratar do texto literário, o narrador geralmente é responsável por nos mostrar as memórias que não são nossas, mas de outrem e, à medida que a conhecemos, podemos até nos apropriar daquilo que é contado. Nesse sentido, as memórias que o leitor mantém contato durante a leitura do texto acabam tornando-se coletivas, pois elas demonstram histórias, costumes, tradições do povo africano. Memórias estas que ganham vida nas vozes narrativas. De acordo com Walter Benjamim (1994), há uma dicotomia na figura do narrador no romance contemporâneo: por mais que ele se faça

presente, a distância nos separa dele. Benjamim reflete também sobre essa problemática e considera que isso ocorre porque a arte de narrar está prestes a ser extinta.

> Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade do intercâmbio de experiências.
> Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis (BENJAMIM, 1994, p. 197-198).

As transformações citadas pelo filósofo se referem aos malefícios causados pelas duas grandes guerras mundiais, sobretudo a segunda. O que é o narrar sem a experiência? Os indivíduos que sobreviveram a esses acontecimentos foram silenciados pelo trauma e consequentemente são impedidos da arte do contar. Conforme Benjamim (1994), o narrar é comprometido pela ausência da experiência, sem ela a proliferação de histórias não acontece. Para o autor, as melhores narrativas escritas são aquelas que mais se aproximam da oralidade, reproduzidas pelos narradores anônimos. Inseridos nesta perspectiva, há dois grupos: o narrador que viaja e, quando regressa, tem muito que contar; e aquele que fica em sua terra natal, mantém contato com as tradições e torna-se um conhecedor do seu próprio povo. Esse modelo de narrador perpetua-se por muitos séculos até a contemporaneidade. Nos romances de Mia Couto, observamos a permanência do segundo exemplo, geralmente o narrador é conhecedor da sabedoria ancestral e perpetua no texto a manutenção das tradições. Notamos um forte diálogo entre o narrador e o *griot*, os contadores de estórias africanas. Por isso consideramos que Couto produz o narrador-*griot* para narrar os seus romances. O recurso utilizado pelo autor é uma maneira de disseminar a cultura moçambicana na produção romanesca de Moçambique.

Ora, se estamos procurando compreender como a memória se manifesta nos romances do moçambicano, já encontramos um ponto pertinente: o da narração. Inclusive, a presença da memória em textos africanos não é uma característica exclusiva de Mia Couto, pois ela perpassa outras obras, caracterizando uma parte da literatura pós-colonial. Diante disso, sabemos que Mia Couto está inserido em um contexto de produção que o leva a refletir dentro do texto literário problemáticas como: identidades, memória, tradição e oralidade. Sendo assim, estabelecemos a seguinte reflexão: de que maneira os pensamentos de Walter

Benjamim (1994), que discute o narrador no contexto europeu nos gêneros orais e no romance, aproximam-se das narrativas africanas em língua portuguesa? A primeira convergência é notar que há um comprometimento na narração contemporânea, advindo de tragédias vividas pela humanidade como a Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, os romances desse autor são escritos após a Guerra de Libertação do país ou durante e pós a Guerra Civil que durou décadas em Moçambique. O horror, fruto desses conflitos, interfere no ato de narrar, como o próprio filósofo menciona. No entanto, acreditamos que as produções romanescas não são comprometidas, os narradores, na maioria das vezes, contam-nos muitas estórias oriundas da sabedoria ancestral. Benjamim (1994) observa que a natureza das narrativas que antecedem o romance, geralmente, possui uma dimensão utilitária. Assim: "Essa utilidade pode consistir em um ensinamento moral, seja uma questão prática, seja um provérbio, ou uma norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que dá conselhos" (BENJAMIM, 1994, p. 200). A obra romanesca de Mia Couto é permeada de provérbios, aforismos que tecem significados dentro do texto narrativo. Eles alertam o leitor sobre a importância de preservar a memória cultural e as tradições.

Embora o romance, em sua origem, não proceda das formas orais, é notória em sua tessitura a permanência da oralidade, principalmente, nos textos africanos em língua portuguesa. De fato, as formas simples de narrar não contribuem para o surgimento desse gênero, mas isso não as impede de serem resignificadas na produção romanesca. Sobre a arte de contar histórias, citamos:

> Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardando o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIM, 1994, p. 205).

A sociedade moderna e contemporânea não vive mais assim e há alguns séculos adota o romance para suprir a necessidade do indivíduo em um novo mundo. Com o surgimento da imprensa, o romance se solidifica, demonstrando o lado multifacetado da literatura e como ela mesma acompanha as evoluções sociais. É nesse sentido que analisamos como os romances de Couto abordam diferentes memórias na tessitura textual. É preciso observar como eles resgatam elementos da oralidade, das tradições que, segundo Benjamim (1994), estariam

ausentes nas produções modernas. Por quais motivos o autor os retoma? Acreditamos que isso ocorra, justamente, para preservar memórias, que correm o risco de serem esquecidas. O apagamento da memória ou até mesmo a reivindicação dela são temas que perpassam as literaturas de viés pós-coloniais. De acordo com Francisco Noa (2015), as vozes do romance têm uma ampla representação simbólica, pois perpassam a ideia de autonomia. Em contrapartida, o autor demonstra a dependência dessas vozes da figura única do narrador, pois ele se encontra no centro audível do discurso. No entanto, isso não implica dizer que as outras vozes não sejam ouvidas e representadas dentro do texto, pelo contrário, essa diversidade agrada ao leitor e dá uma dinâmica ao romance.

Inclusive, o século XX é regado por políticas da memória que incluem o testemunho como uma das suas modalidades. Isso ocorre no sentido de se ler nas culturas as marcas das catástrofes históricas do último século, a partir da virada culturalista, conforme Márcio Seligmann Silva (2008). O autor adverte que a memória passou a ocupar um lugar de destaque, submetendo-se a historiografia como reduto de escritura do passado. Em paralelo, os estudos historiográficos também se deixam permear pelos discursos da memória, como os da história oral. No entanto, a historiografia tradicional se torna avessa a esse recorte, as imagens e a própria imaginação. Em contrapartida, o viés aristotélico já considerava que a memória continha elementos da imaginação, em virtude do seu caráter arquivista de imagens. Walter Benjamin (1994), apesar de ter pouco explorado a historiografia sob a ótica testemunhal, também a agrega aos seus estudos epistemológicos. Já Beatriz Sarlo em *Tempo Passado* (2007) advoga sobre a relevância do testemunho para a reconstrução da história, considerando a "guinada subjetiva" um elemento importantíssimo para os estudos literários e históricos. *Os fios e os rastros* (2007), de Carlo Ginzburg, dialoga com essa perspectiva, aprofundando-se no recorte histórico e nas produções literárias do século XIX. Nesse sentido, utilizaremos as teorias desses críticos para investigar a relação que os romances de Mia Couto mantém com o testemunho, visto que as vozes que emergem do seu tecido literário, quase sempre, estão envolvidas com a Guerra de Libertação ou se encontram no período posterior a este, advogando acerca do lado mais frágil dessas tensões, ou seja, o da população. Devido a isso, tal literatura é dotada de uma extensa carga de memórias que necessita de um narrador conhecedor dessa realidade e que se proponha a contá-la. Em algumas situações, ele adotará um discurso polifônico, a partir da contribuição de outras personagens para fomentar o que defende, além de compartilhar as vivências de um tempo vinculado à guerra.

Assim, as nossas primeiras análises propõem um recorte entre a memória histórica e os romances: *Vinte e Zinco* (2004) e *O outro pé da sereia* (2006), demonstrando como o texto ficcional ressignifica acontecimentos históricos. Para tanto, iniciaremos com uma sistematização da história de Moçambique que vai desde o período da pré-revolução até o término da Guerra Civil.

2.3 MOÇAMBIQUE: UM PAÍS DE REVOLUÇÕES

História de um homem é sempre mal contada.
Porque a pessoa é, em todo o tempo, ainda nascente.
Ninguém segue uma única vida, pois todos se multiplicam em
Diversos e transmutáveis homens. [15]

Decidimos contextualizar, neste subcapítulo, um pouco da história de Moçambique a fim de dialogar com a obra que analisaremos posteriormente, *Vinte e zinco*. Desse modo, faz-se pertinente situar o leitor em algumas situações que correspondem ao espaço narrativo, já que iremos contemplar as relações entre memória e história. *Vinte e zinco* é o terceiro romance de Mia Couto cujo título enfatiza a pobreza da periferia de Moçambique, lugar onde o zinco serve de teto para as moradias, ele se passa de 19 a 30 de abril de 1974, período pré, durante e pós Revolução dos Cravos. Sabe-se que a obra resulta de uma encomenda da editora Caminho, em virtude da comemoração dos 25 anos do 25 de Abril Português, resultando no: "cumprimento de um dos célebres D do Manifesto do MFA, descolonizar, e, portanto, a ascensão de Moçambique, e de todos os territórios africanos de língua portuguesa, à independência" (ROTHWELL, 2013, p. 143). Esse momento histórico é carregado de uma série de mudanças na vida da população, que caminha para a independência. De acordo com José Luis Cabaço (2009, p. 151):

> Aos primeiros minutos do dia 25 de abril de 1974, Leite de Vasconcelos, um jornalista moçambicano trabalhando então na Rádio Renascença em Lisboa, colocou no ar *Grândola, vila morena*, uma das canções de Zeca Afonso proibidas pela censura do Estado Novo. Era a senha de confirmação para o golpe militar que derrubaria um regime instaurado em Portugal há quase meio século.

[15] COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 18.

A revolução resulta de um movimento social que depõe o regime ditatorial fascista português, instituído desde 1926, contemplando um novo momento, principalmente, para as colônias africanas. Mas para chegar até ele há um longo caminho que carece de ser explicitado para compreendermos as relações existentes entre Portugal e as colônias.

De acordo com Lincoln Secco (2004, p. 88-89), "Portugal era um Império Periférico. Oxímoro que quer dizer que o país se alimentava das bases coloniais". Isto é, necessitava dos lucros financeiros, oriundos das colônias e de investimentos estrangeiros para a manutenção econômica, e mesmo assim não conseguia ter um equilíbrio financeiro. A crise de 1960-1970 não envolve apenas as questões com as colônias, mas também as relações internacionais de um modo geral. Secco (2004) informa-nos que mesmo nesse período de crise, Portugal recebe um número considerável de turistas europeus e junto com eles, consequentemente, as críticas e comparações negativas com os demais países da Europa. O regime fascista não deixava transparecer essa insatisfação e sufocava os que iam de encontro ao modelo imposto, controlava as Universidades e punia os intelectuais que se manifestavam contra o Governo.

> A lista de autores proscritos, divulgada depois do 25 de Abril, mostrou que o governo impedira a publicação de Bocaccio, Casanova, Sade e Henry Miller, talvez por serem contrários à boa moral. Mas também Schopenhauer, talvez por seu ceticismo. E certamente tinha mais motivos para impedir Mao Tse-Tung, Gramsci e Althusser, entre tantos outros (SECCO, 2004, p. 95).

A censura, assim como os demais países que têm como base um sistema opressor, limitava os avanços científicos e, sobretudo, o conhecimento crítico acerca das ciências humanas. Apesar desta realidade, o país lia bastantes livros de literatura e assistia a filmes estrangeiros, mas só os de interesse do Estado. A negação de direitos e o regime antidemocrático ocasionaram o surgimento de partidos de oposição como o Partido Comunista Português (PCP). A grande maioria desses grupos se organizava clandestinamente e difundia seus ideais de cunho socialista e comunista pouco a pouco. De acordo com Secco (2004), em 1968, os grupos oposicionistas acreditaram em uma remota alteração de regime devido ao derrame cerebral sofrido pelo líder Salazar, ideia frustrada, pois, logo após, o militar Marcello Caetano assume o cargo de Primeiro-Ministro e as esperanças de um governo liberal são tangenciadas. Os grupos de esquerda cresciam juntamente com a insatisfação do atual regime e difundiam-se, principalmente, nos meios estudantis. O PCP era hegemônico entre os operários, ainda que contasse com a presença de outros grupos revolucionários.

A década de 1960 é marcada pela crise do Império Português juntamente com a insatisfação de militares, que eram a favor da colonização africana, devido ao agravamento dos problemas sociais e políticos. Conforme Secco (2004, p. 100-101), “as forças armadas portuguesas se encontravam às voltas com uma encarniçada guerra colonial sem perspectivas de vitória”. Ademais, o surgimento de movimentos de libertação nacional nas colônias, como em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, piorava a situação dos militares. Os grupos africanos mais importantes foram o Movimento pela Libertação de Angola (MPLA), a União para a Independência Total de Angola (UNITA), a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e o Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), liderado por Amílcar Cabral. Esses conflitos resultaram em uma perda razoável de militares e, mesmo assim, o governo português mantinha-se insensível as suas reivindicações. Desse modo, ao passar dos anos, a partir da década de 1960, os portugueses foram perdendo o interesse em fazer parte das forças armadas. O número de inscritos decaía anualmente e pela ausência desses profissionais, foram abertas vagas para oficiais milicianos e recrutas africanos. Essa postura ia de encontro ao que propunha o Estado Nacional, porém não havia outro caminho, senão a democratização do exército para permanência na guerra colonial. Em busca de estratégias militares e principalmente da sobrevivência, em meio às florestas africanas, vários oficiais portugueses se deparavam com leituras de grandes líderes, como Samora Machel, Che Guevara e Mao Tse-Tung (SECCO, 2004).

Apesar de os portugueses manterem o domínio dos céus, era em solo que eles permaneciam em desvantagem, pois tanto os armamentos como as estratégias utilizadas pelos africanos eram superiores e eficientes. As ações anticolonialistas cresciam na África de língua portuguesa e, em 1973, a Guiné-Bissau proclama a sua independência e obtém o reconhecimento diplomático.

> A condenação geral da Organização Das Nações Unidas (ONU) e dos países democráticos ao colonialismo lusitano, a insatisfação dos militares com os combatentes na África, a desmoralização progressiva das Forças Armadas, que recebiam a culpa pelos insucessos do regime, a insatisfação popular e as demandas corporativas dos militares se somaram. O império ruía. E ao se desmanchar dava seus últimos e mais pungentes golpes. Não o sabia. Mas o fazia. Em 20 de janeiro de 1973 tombava, assassinado, o líder maior, Amílcar Cabral. Mas não a Revolução Africana. E menos ainda a Revolução Portuguesa em silenciosa marcha (SECCO, 2004, p. 106).

O cenário contribuiu para várias articulações políticas, principalmente dos militares, como o general Spínola e os majores Otelo Saraiva de Carvalho e José Eduardo Sanches Osório, que tramavam o golpe contra o Primeiro-Ministro Marcello Caetano. O vinte e cinco de abril de 1974 revelava um exército que não era mais submisso ao governo fascista português e, dessa forma, deu oportunidade para o país libertar-se da política imperial e para que a sociedade civil trilhasse caminhos após o fim do Império.

Patrícia Villen (2013) explica-nos que esse cenário de crise portuguesa é bem diferente do "período de ouro", inaugurado com o Estado Novo, em 1930, momento marcado por uma forte política de valorização das ideologias coloniais, assim como as de igualdade racial. O *marketing* apresentava Portugal como um país antirracista e de convivência pacífica com as diferenças étnicas. A pseudodemocracia racial portuguesa desse período tenta mascarar a real postura imperialista que ela mantinha com os povos colonizados. Do final do século XIX até 1930, há uma supervalorização do preconceito racial nas práticas coloniais. Os estudos sobre raças e a frequente inferiorização do negro, como indivíduo subalternizado, estabelecem uma hierarquização entre a classe dos senhores e a dos escravos.

> A constante referência *à inferioridade da civilização africana* à *incapacidade de autogoverno*, é o principal argumento de justificação do *regime administrativo unitário* adotado pelo sistema colonial português da época. Segundo esse modelo de *subordinação política*, era incontestável a necessidade de um regime de total concentração de poderes nas mãos das autoridades coloniais. O destino das populações das colônias africanas – no que concerne à totalidade dos aspectos econômicos, políticos e sociais – vinham assim, por força e por direito, decidido pela metrópole e exclusivamente ao seu interesse. As bases ideológicas que justificam esse regime autoritário emergem nas palavras de Eduardo Costa, em seu ensaio *Princípios da administração colonial*, apresentado no Congresso Colonial Nacional de 1901 (VILLEN, 2013, p. 56, grifo do autor).

Já que os povos africanos eram vistos como incivilizados, Portugal desempenhava ativamente a "missão civilizatória" no continente. O suposto atraso cultural da raça negra servia como justificativa para as ações de exploração nas colônias e também para a criação de uma legislação específica para as populações nativas. De acordo com Cabaço (2009), em 1928 é criado o Código do Trabalho dos Indígenas – indígena se refere aos indivíduos de raça negra e seus descendentes – que contribui para medidas como a do Acto Colonial, em 1930. Posteriormente, essa medida vira lei e submete o indígena a um sistema cultural e político complicado, estabelecendo uma política racista que limitava o acesso aos bens comuns, à terra e aos direitos civis. Além disso, o controle dos indígenas, os nativos, a repressão das revoltas

e a imposição da obediência eram elementos cruciais da opressão, utilizados para sufocar qualquer manifestação popular. Conforme Patrícia Villen (2013), podemos observar a grande maioria desses discursos, das práticas racistas e da política imperialista portuguesa na *Antologia Colonial*, obra publicada em 1946 por Marcello Caetano, na época ministro das colônias.

As ações nocivas do governo português perante as colônias não se encerram com essas leis, visto que, em 1953, é publicado o *Estatuto dos Indígenas Portugueses* da Guiné, Angola e Moçambique, que regulamenta a política assimilacionista e segregatória. Os valores difundidos por ele eram de uma missão civilizatória, que visava, a longo prazo, a inserir os assimilados a uma cultura civilizada, desconsiderando os costumes tradicionais dos indígenas. O Estatuto "produzia portugueses" em Moçambique, conforme José Luís Cabaço (2013), e os disciplinava como "bons católicos", seguidores dos hábitos da metrópole. O colonialismo português pretendia "modernizar" os povos africanos e para a efetivação do projeto ocorreu um genocídio cultural, em detrimento da nova ordem imposta. O indígena só será reconhecido como sujeito, a partir do momento que ele "apaga" os valores da tribo e assimila a cultura portuguesa. Contraditoriamente, vários países do mundo discutiam a questão racial e a libertação das colônias, o anticolonialismo ganha força e aliados irão lutar, anos depois, nas guerras de revolução. De acordo com Cabaço (2013), em 1945, ocorre o V Congresso Pan-Africano que exigia a imediata libertação das colônias. Em Paris, o órgão *Présence Africaine* tornou-se um dos principais centros de debates culturais acerca do pensamento africano e contava com a colaboração de Mário Pinto de Andrade, um jovem escritor que se tornará um dos dirigentes do MPLA. Em Lisboa, a Casa dos Estudantes do Império, criada no governo salazarista, que deveria controlar os estudantes oriundos das colônias, serviu como um importante local para se discutir o colonialismo, unir forças contra o monopólio português e também arquitetar as lutas de independência. Embora o governo ultramarino mantivesse medidas impopulares e tentasse sufocar qualquer manifestação insatisfatória, as articulações contra o colonialismo cresciam ao redor das colônias e em países europeus que reprovavam essa medida. Com o passar dos anos, o sentimento de libertação toma conta dos colonizados e culmina nas guerras de libertação.

Durante as primeiras décadas do governo de Salazar, Portugal não hesitou em difundir o discurso de inferiorização racial, utilizado por diversas vezes em pronunciamentos públicos. Ironicamente, essas atitudes são negadas, anos depois, pelo próprio Salazar, que repudia as

posturas racistas e as vê como elemento exógeno da cultura cristã portuguesa. Essa mudança de pensamento é oriunda das ideologias pós Segunda Guerra que pregavam um princípio da igualdade racial. Há agora uma alteração do foco, ao invés da discriminação das raças, observa-se o caráter cultural do colonialismo português. O país propaga a ideia de universalidade da cultura portuguesa e a sua maneira diferenciada de se relacionar com a pluralidade étnica. De acordo com Villen (2013), seria um tipo de colonialismo missionário que reproduz um discurso de ética cristã e igualdade dos povos, excluindo qualquer tipo de dominação cultural. A relação da cordialidade portuguesa com os colonizados dialoga com os pensamentos de Gilberto Freyre na obra *A integração portuguesa nos trópicos* (1958). O sociólogo impele, no argumento central, que o homem português sabia conviver com os nativos e ainda controlava os conflitos existentes. O Brasil segue como exemplo de uma civilização luso-tropical, fruto da junção de portugueses e africanos.

> *Integração portuguesa nos trópicos* já é um resultado do entusiasmo do autor pela adopção, se bem que seletiva, do discurso "lusotropical" pelo salazarismo. O discurso gilbertiano passa a assumir um caráter explicitamente ideológico: nessa obra, ele defende a criação de um "corpus" político lusotropical que cubra o conjunto da acção portuguesa nas colônias, desde a cultura à economia, e a assumpção, por todos os colonos, de uma prática de "democracia racial" como afirmação do seu nacionalismo (CABAÇO, 2013, p. 184, grifo do autor).

A construção desse pensamento de Freyre dá-se ao longo da sua carreira acadêmica, fruto de teses e pesquisas que o sociólogo desenvolveu por décadas. O discurso propagado nesses trabalhos é utilizado com bastante eficácia durante o governo salazarista para justificar o imperialismo nas colônias. Anos antes, *Casa-Grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, publicado em 1933, busca as raízes da cultura brasileira a partir do relacionamento entre portugueses e escravizados. Nesse período, o Brasil buscava a afirmação identitária, iniciada no movimento modernista e solidificada na década de 1930. Conforme Cabaço (2013), Freyre faz um estudo da mistura racial, sustentando-se na própria história, e, para isso, descreve o cotidiano, a culinária, a linguagem, o comportamento, a casa-grande e a senzala. O pensamento de Freyre traduzia a capacidade de adaptação dos portugueses nos trópicos, como se eles possuíssem vocação para interagir com os negros e índios, supondo uma ausência de preconceito racial, visto que o povo mestiço era resultado deste contato. Após a publicação da obra, a conotação que se tinha sobre o mestiço muda de perspectiva, pois ele passa a ser visto positivamente, um elemento da

cultura nacional. De acordo com Villen (2013), a raça deixa de ser um problema e o negro é observado como parte da conjuntura social do país, diferente do que se estabelecia, de maneira negativa, no discurso científico do final do século XIX. Segundo o sociólogo Renato Ortiz (2006, p. 42):

> Ao retrabalhar a problemática da cultura brasileira, Gilberto Freyre oferece ao brasileiro uma carteira de identidade. A ambiguidade da identidade do Ser nacional forjada pelos intelectuais do século XIX não podia resistir mais tempo. Ele havia se tornado incompatível com o processo de desenvolvimento econômico e social do país. Basta lembrarmos nos anos 1930 procura-se transformar radicalmente o conceito de homem brasileiro. Qualidades como "preguiça", "indolência", consideradas como inerentes à raça mestiça, são substituídas por uma ideologia de trabalho.

É nesse sentido que chegamos à tese de Freyre, a mudança da carga negativa do mestiço o coloca em outro patamar, o da sociedade híbrida e equilibrada. Através da mistura racial, chegava-se a um novo território civilizacional, o luso-tropical. Ao se falar desse caráter específico do mulato, fruto da colonização portuguesa, afirma-se que o homem português mantinha um diferencial, era universalista e conciliava a dicotomia entre a Europa e os países tropicais.

Portanto, reconhecemos a importância do conjunto da obra de Gilberto Freyre, não apenas no contexto Brasil, mas de nível internacional. A partir da defesa das suas teses, há uma mudança de conjuntura, um "salto" ao se tratar de análises culturais e de reconhecimento acerca da importância das etnias negra e indígena na formação social brasileira. No entanto, afirmamos que as teorias apresentadas referem-se à cultura como um veículo de legitimação das práticas coloniais portuguesas e, conforme Villen (2013, p. 90):

> O colonialismo aparece aqui, sobretudo, como uma *necessidade cultural*, como algo muito diferente de uma prática de exploração exercitada tão somente a serviço de interesses econômicos. A alusão à tese de Gilberto Freyre revela claramente o esforço do discurso colonial desse período para definir um *ideal de cultura portuguesa*. É a cultura portuguesa e não a raça que definiria a identidade do *ser português*. Uma *cultura universalista* – porque essencialmente cristã e igualitária – e que se confirma, por meio da tese de Freyre, como aquela que menos se comprometia com o *etnocentrismo ocidental*.

É necessário refletir sobre estas práticas a fim de compreender as relações entre o Brasil e as colônias portuguesas na África. A guerra colonial, por exemplo, teve apoio da comunidade europeia e, principalmente, dos Estados Unidos e da Espanha. Aqui no Brasil, o

presidente Juscelino Kubitschek defendia-a e valorizava-a como uma missão portuguesa em solo africano. A obra com a qual iremos dialogar expõe minúcias da guerra, da desigualdade, da injustiça e da supremacia racial entre brancos e negros. O narrador ora nos mostra a face dos oprimidos pela guerra, ora a loucura de quem a comanda. São dicotomias que caminham no mesmo plano e que são desmembradas por vozes que "bebem" do mesmo cenário: a guerra colonial.

2.3.1 Os percursos trilhados para a guerra de libertação

Tudo começa antes do antigamente .Nós dizemos: ntumbulukul[16]

Enquanto a Revolução dos Cravos fervilhava em terras portuguesas, as articulações políticas em prol da independência ganhavam força em Moçambique. Foram longos anos de resistência ao racismo e às atrocidades cometidas pelos portugueses, até chegar a grupos de intelectuais que visavam a extinguir essas práticas. Conforme Cabaço (2009), em 1961, o professor de antropologia da Universidade de Syracusa e investigador do Departamento de Protetorados da ONU, Eduardo Mondlane, faz uma visita a Moçambique e encontra-se com grupos anticolonialistas. Após o encontro, apresenta um relatório ao Comité de Descolonização das Nações Unidas sobre a situação do país. Essa atitude eleva o seu prestígio entre os moçambicanos e, no ano seguinte, é eleito presidente da FRELIMO, organização que ele ajuda a montar.

Na gênese do movimento de libertação, há a intersecção de experiências entre os refugiados, a maioria de vivência rural, e os da modernidade urbana, constituídos por trabalhadores, estudantes e intelectuais (CABAÇO, 2009). Apesar de haver a união de forças para lutar em prol da independência, as dicotomias entre esses grupos são constantes devido a dois polos nacionalistas: a revolta rural e o protesto urbano.

> É com tais activistas políticos que os urbanizados revolucionários se integrarão nas primeiras organizações políticas. Inicialmente, sua presença e os papéis de revelo que desempenharam ou ameaçaram desempenhar tornaram esses elementos alvo de desconfiança, intrigas, acusações de cumplicidade com o colonialismo etc. Os que, em decorrência de sua militância e exemplo ganharão a confiança da maioria

[16] COUTO, 2007, p. 26. Ntumbuluku significa, nas línguas do Sul de Moçambique, a origem dos seres, os primórdios da Natureza e da Humanidade.

> adquirirem a legitimidade para negociar conteúdos e assumir posições dominantes no movimento (CABAÇO, 2009, p. 289).

Esse aglomerado de experiências fez parte do Movimento de Libertação constituído, principalmente, nos primeiros anos, período perpassado por inúmeros conflitos internos. Mesmo com tais percalços, surgem as primeiras convergências com os representantes tradicionais, que fazem os primeiros contatos com o interior de Moçambique. No entanto, os chefes de linhagens prestigiadas, integrantes desde o início da FRELIMO, gostariam que as formas tradicionais fossem adotadas durante e após a revolução, confrontando-se com a perspectiva de modernidade trilhada por outros membros do grupo. Assim, o poder tradicional acusava a FRELIMO de não respeitar as tradições e de manter uma estrutura de exploração semelhante a dos portugueses. Em contrapartida, a FRELIMO acusava-os de obstruir o combate ao colonialismo e à ciência. Em suma, as identidades polarizavam-se e surgiam duas vertentes nacionalistas. Para Cabaço (2009, p. 295), essas conjunturas contribuíram para a construção de uma identidade cultural, "a cultura se transformava com a mudança da sociedade e que o facto de tomar nas próprias mãos a libertação e a reorganização autónoma da vida." Essas reviravoltas são provocadas pelo desejo de liberdade, edificado na consolidação da luta armada.

Os indivíduos que se articulavam em prol da libertação do país resistiam culturalmente às opressões do sistema colonial. Isso não era uma forma de fazer renascer as estruturas culturais, mas de reforçar o conhecimento da população acerca da sua própria cultura. Portanto, era necessária uma unidade que agregasse a sociedade multiétnica e pluralizada do país visando a uma única causa: a liberdade. Esse era um dos principais desafios de Eduardo Mondlane e Samora Machel, barreira que foi enfrentada com os princípios de luta dos militantes e seus líderes. Inclusive, a fim de evitar a presença de infiltrados, a Frente de Libertação de Moçambique criou um ritual chamado "narração de sofrimentos", que consistia em um compartilhamento de vivências sobre os problemas e as consequências do colonialismo. Essa prática estimulava os recrutas a fazerem parte do grupo e, caso estivessem fingindo, seriam descobertos pelos demais. Essas narrações foram de suma importância, no sentido de proporcionar uma estabilidade ao projeto de unidade da FRELIMO e contribuir para o surgimento do "homem-novo". A proposta da Frente de Libertação Nacional ia de encontro ao colonialismo, ao tradicionalismo e ao projeto de "homem-novo" de Gilberto Freyre (o sujeito luso-tropical). Sendo assim, o indivíduo, fruto da revolução, afastava-se

desses modelos e consolidava o pensamento nacionalista. O "homem novo" possuía um diferencial e lutava por uma causa coletiva. Oriundos de diferentes pontos de Moçambique, eles se uniam para lutar contra as injustiças coloniais e eram responsáveis também pela construção de casas, de hospitais e de abrigos, de um modo geral. Esse sujeito era o "filho" da revolução.

Após anos de conflitos, em 1974, o governo português negocia com a FRELIMO a transferência de poder e, no prazo de um ano, 25 de junho de 1975, Moçambique se torna independente, conforme Paulo Medeiros (2005). De acordo com Medeiros (2005), as ideologias marxistas-leninistas da FRELIMO contribuíram para que a ZANU,[17] guerrilheiros nacionalistas que lutavam contra o regime branco da Rodésia do Sul, montasse base em Moçambique. A FRELIMO também era contra a política branca da África do Sul. Em virtude desses apoios, a Rodésia se aliou ao movimento de guerrilha chamado RENAMO,[18] financiado pela África do Sul. Uma boa parte da população, descontente com a atuação socialista, firmou acordo com RENAMO e isso resultou no conflito interno da Guerra Civil.

Conforme Rocha (2006), após a independência, inicia-se uma alteração das estruturas administrativas e sociais do país. Os conflitos ideológicos perduraram nas diferentes regiões e paralelamente se davam as tensões causadas pela Guerra Fria nas fronteiras de Moçambique. Em 1977, no terceiro congresso da FRELIMO, foram discutidas as bases da nova sociedade que surgia. A Frente de Libertação também se aliou aos países independentes do território da África Austral, criando o movimento: países da linha de frente. O intuito era contribuir com os que buscavam suas independências. Desse modo, Moçambique garantia apoio, logístico e militar, para os que iam de encontro ao sistema da Rodésia e da África do Sul.

> Nesse contexto, o grupo de dissidentes do regime que se implantara em Moçambique antes da independência, passa a receber, por sua vez, total apoio por parte dos portugueses que tinham sido despojados do poder, dos rodesianos e dos sul-africanos. Esse movimento, que se abrigara na Rodésia (até a independência daquele país, em 1980), e depois na África do Sul, iniciou as primeiras incursões armadas em 1976, tendo adotado o nome de Movimento nacional de Resistência (MNR), mais tarde, Resistência Nacional de Moçambique (RENAMO), designação que usa até hoje. Ao lado desse movimento, as forças da Rodésia e mais tarde, as da África do Sul, empreenderam vários ataques ao país, com a justificativa de que perseguiam os dissidentes dos seus países que estavam abrigados em Moçambique (ROCHA, 2006, p. 54-55).

[17] Zimbabwe African National Union.
[18] Resistência Nacional Moçambicana.

No decorrer da Guerra Civil, a FRELIMO, discute em Maputo as bases de um plano nacional de cultura, sob o olhar marxista-leninista, atrelando-a à pluralidade cultural do país. Na verdade, tratava-se da implantação da nova sociedade a partir da cultura. O foco dela é a reconstrução de Moçambique através de várias áreas, como: a economia, a saúde, a educação e a coletivização do campo. Inicialmente, ela conseguiu efetivar esse programa, inserindo as práticas culturais nas escolas e nas comunidades. Com isso, obteve o apoio da população e compreendia que desse modo a nação seria resultado de uma trajetória histórica, e que as etnias vivenciavam isso em todo o território. O objetivo principal sobre a construção da nação era, sobretudo, a diminuição da miséria. A base de sobrevivência do país era a agricultura, classificada como infraestrutura imprescindível para o desenvolvimento da nação. O projeto do governo se focava na transformação das fazendas (*as machambas*) em cooperativas que garantissem e ampliassem a produção de alimentos para os povos locais, bem como para a exportação. Inclusive, as propriedades que pertenciam aos colonos também seriam modificadas para a produção agrícola, transformando-se, assim, em órgãos estatais. A mão de obra utilizada foi a dos próprios camponeses e também de trabalhadores oriundos das minas da África do Sul.

Desse modo, a agricultura mecanizada torna-se acúmulo de capital do Estado, assim elas passam a abastecer o mercado, antes realizado pelos colonos. A agricultura de subsistência é incentivada e perpassada a partir da criação das aldeias coletivas que manteriam a população local, próxima de direitos como: a saúde, a alimentação e o saneamento.

Em 1984, o presidente Samora Machel inicia as negociações para o término da guerra, mas em 1986 morre em um acidente de avião. Anos depois, em 1989, a FRELIMO decide deixar o sistema marxista-leninista e um ano após o parlamento moçambicano decide alterar a constituição e garantir a presença do multipartidarismo, algo até então inexistente. No mesmo período, o presidente sul africano Frederick Deklerk extingue o financiamento ao grupo da RENAMO, atitude que contribui para o término do conflito em Moçambique. É preciso lembrar que esse presidente é responsável pela soltura de Nelson Mandela e da abertura democrática no país.

Em 1992, ambas as partes assinam um acordo de paz que significava o fim da guerra e a criação de um pluripartidarismo. Essa alteração se consolida com as eleições em 1994, que mantiveram o governo da FRELIMO no poder e a RENAMO como partido de oposição.

> Ficavam, assim, para trás longos e intermináveis anos de guerra civil, uma guerra que semeou muitas mortes e destruição no país: fábricas, unidades de produção de tipo familiar e cooperativo, fontes de abastecimento de água, dentre outros estavam destruídas. Quanto a seu povo, foram registrados cerca de 10.000 vítimas mortais, mais de 1 milhão de mutilados, 1,5 milhão de refugiados em países vizinhos e 4 milhões de deslocados internos. Nesse contexto dramático, ressalta-se o agravamento da pobreza, do analfabetismo e das doenças, a ruptura da estrutura social de base – a família, a orfandade das crianças e o desamparo dos idosos. Diante desse quadro, a sociedade moçambicana vem enfrentando nos últimos anos, a nível interno, os seguintes desafios: o desenvolvimento sócio-econômico, a consolidação da paz e da democracia, o desenvolvimento dos conhecimentos técnico-científico através do desenvolvimento da educação, a democratização das condições básicas de vida material e espiritual com a eliminação da miséria e da fome, o combate ao racismo e ao tribalismo que ameaçam a unidade nacional, dentre outros (ROCHA, 2006, p. 57).

Nesta breve explanação sobre a história de Moçambique, que se inicia com a Revolução dos Cravos e finaliza com o acordo de paz em 1992, notamos pontos pertinentes nas narrativas de Mia Couto, como a temática da guerra (elemento chave na produção romanesca). Queremos demonstrar que ela permeia os romances do autor e é revista através da memória, explorando, assim, diversas faces da tessitura narrativa. É claro que esses conflitos demandam uma discussão mais ampla, porém, como o nosso trabalho procura compreender o espaço ficcional e a memória nos romances, optamos por uma súmula desse período, logo, contextualizamos o leitor nos acontecimentos extraliterários da composição das obras, mas que classificamos como imprescindíveis para a nossa análise.

2.3.2 Vinte e Zinco: memória e história

> *A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder.*
> *Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma.* [19]

A narrativa se inicia com a dedicatória de uma das personagens, a vidente Jessumina – mulher temida pelos seus poderes sobrenaturais e o fazer das feitiçarias. O aforismo relata que o vinte cinco (data simbólica que representa o dia independência moçambicana) é dedicado aos pretos e pobres, viventes do solo pátrio, responsáveis pelas lutas contra o sistema opressor do colonialismo. Apesar de fazer alusão a um momento da história de Portugal, *Vinte e Zinco* (2004) entrelaça-se com a história de Moçambique, principalmente por tratar de embates entre colonizado x colonizador, brancos x negros e guerra de libertação. É nesse sentido que

[19] Dizer de Kindzu em Terra Sonâmbula p. 17

pretendemos aproximar o texto fictício à história. Para isso, utilizamos a memória coletiva das personagens para evidenciar as relações entre a narrativa e a história.

O primeiro vestígio da memória que podemos encontrar na obra são as dedicatórias, os provérbios, as adivinhas e os aforismos. Elas são marcas orais, deixadas ao longo da narrativa e que ganham sentido à medida que os capítulos são desenvolvidos, ou seja, entrelaçam-se com o tecido narrativo de forma cabível. A palavra, seja ela oral ou escrita, é a voz geralmente de desconhecidos, que inicia cada capítulo.

A narração relata o dia de um dos agentes da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa Do Estado), Lourenço de Castro – filho do falecido Joaquim de Castro – e também aponta os horrores que se passam em sua residência, bem como na prisão que ele comanda. Embora Lourenço tenha um comportamento infantil em casa, no local de trabalho é cruel e sem piedade. A mãe enxerga-o como um pobre homem que trabalha bastante e não perde nenhum tempo com diversão. A chegada dele vem acompanhada com desassossegos do trabalho de inspetor na savana africana:

> *O inspector Lourenço arrasta-se para a casa de banho e lava as mãos. A água corre como se não bastasse um rio para o limpar.*
> *— Por que não confessam? Custava alguma coisa...*
> *O sangue vai gotinhando na bacia, Ele estende os braços, ainda húmidos, A mãe enxuga-os, com terno vigor* (COUTO, 2004, p. 2).

Lourenço sempre chega do trabalho com as mãos sujas de sangue e responsabiliza os próprios prisioneiros, que são negros, por essa situação. As vítimas ocupam o lugar inverso e são responsáveis pelas agressões que ocorrem com eles mesmos na prisão. Lourenço é o perfil agressivo do processo colonial,[20] aquele que causa dor e pratica as mais terríveis formas de tortura. No colo maternal é infantilizado, volta a ser criança, só dorme se estiver com uma fralda e com um cavalinho que o acalenta. De acordo com Carmem Lúcia Tindó Secco (2008), ele não se via insano, pelo contrário, acreditava que suas ações eram "normais", em casa ou no trabalho. A loucura é um estado que se faz presente na residência de Lourenço, chamada de casa colonial, e também é observada em sua Tia Irene, já a tristeza e a melancolia

[20] Na verdade, cremos que a existência do processo colonial é por si só, abusiva e agressiva. Sobre esse aspecto, citamos a inferência de Anibal Quijano (2014) ao destacar que a população do mundo foi classificada por raças e dividida entre os superiores europeus (dominantes) e os inferiores não europeus (dominados). Quijano (2014) completa que a cor da pele foi definida como uma marca racial significativa, que é reproduzida pelos dominantes aos povos dominados. Nesse contexto, encaixa-se a personagem Lourenço, que expõe, claramente, o ódio que mantém pelos moçambicanos e pelos negros. Assim, observamos que esse acontecimento não se relaciona apenas com as tensões de poder, mas também pelas questões raciais.

são vistas em Dona Margarida, irmã de Irene e mãe de Lourenço. Os comportamentos desses personagens se agravam, justamente, pela existência do colonialismo e da guerra entre Portugal e Moçambique.

Lourenço de Castro é o que mais nos chama a atenção, ele mantém uma postura civilizatória em África, porque acredita que a missão dos portugueses seja "domesticar" povos pagãos. Esse pensamento é o grande alicerce do colonialismo e acompanha-o desde o século XVI, como discurso reproduzido para os povos colonizados. Portugal cumpria essa "missão", gradualmente, pois expandia estrategicamente seu monopólio aos países africanos de língua portuguesa. De acordo com Albert Memmi (2007), o colonizador cumpre muito bem a função de menosprezar o subalternizado, colocando-o em uma condição cultural e socialmente inferior aos padrões da "civilização".

> A desvalorização do colonizado se estende assim a tudo o que ele toca: inclusive ao seu país, que é feio, quente demais, espantosamente frio, malcheiroso, de clima viciado, com a geografia tão desesperada que o condena ao desprezo e à pobreza, à eterna dependência (MEMMI, 2007, p. 104).

Portanto, há a reprodução de um discurso opressor com o intuito de transformar-se em uma verdade para, assim, o próprio colonizado absolvê-la e ver-se em condição inferior. São essas as estratégias utilizadas pelo personagem Lourenço a fim de justificar a presença da polícia ditatorial portuguesa em Moçambique. O agente da PIDE faz lembrar, por suas ideias, vários líderes do salazarismo, como o primeiro-ministro português, Marcello Caetano, que pregava a postura paternalista sobre a África. Inclusive, segundo Cabaço (2009), o Brasil foi um dos refúgios que o abrigou após a Revolução de 1974. Marcello Caetano chegou até a publicar um livro intitulado *Testemunho* e nesse material fica claro o itinerário luso-tropical, que Portugal adotou após o término da Segunda Guerra.

Lourenço é quem comanda as ações da PIDE no país; a mãe é imparcial e encobre suas ações; e a tia, tida como louca, rejeita o modo europeu de ser e, desde a chegada a Moçambique, mantém contato fraternal e amoroso com os habitantes do lugar, para desgosto dos familiares. Eles são os únicos brancos do local e isso nos revela realidades dicotômicas: brancos colonizadores e negros colonizados. O ódio que Lourenço nutre contra os negros é outro reflexo da intolerância colonial. Conforme Cabaço (2009, p. 262):

> Os colonos viviam protegidos em seus privilégios pela legislação e pelo racismo reinante. As precárias condições de subsistência e os salários baixos, quando não a miséria, dos africanos estavam na origem da acumulação que permitia sua elevada qualidade de vida e de sua acumulação. Como Romeu Ferraz de Freitas menciona em seu relatório, não era a competência o critério predominante, pois mesmo quando a capacidade do colonizado "por vezes superava" a do colono, este permanecia em posição de superioridade social graças à cor da pele. Exploração e discriminação eram indissociáveis da vida dos detentores do privilégio, de suas motivações e anseios.

Albert Memmi (2007) também problematiza essas questões e conclui que, apesar da colônia ser vista como um lugar desimportante, é nela que os direitos e as regalias são assegurados, o salto na carreira profissional, o avanço nos negócios e para os bem formados têm-se as melhores promoções. Notamos que a cor da pele é outro fator importantíssimo para a permanência desses privilégios. Sendo assim, a colônia se tornar o lugar ideal para os lucros e a satisfação pessoal do homem branco europeu.

Lourenço e sua família desfrutavam de muitas regalias: moravam na casa-grande e tinham ao redor várias pessoas que não ganhavam absolutamente nada para servi-los. A maneira racista e hostil com a qual ele enxergava os moçambicanos foi a força motriz para alimentar cotidianamente as torturas na cadeia.

As ações realizadas por essa personagem, e que chegam através de uma voz preocupada com tensões referentes à intolerância racial e ao monopólio cultural europeu (é como se o narrador cumprisse a "missão" de denunciar a subalternização dos moçambicanos perante o Estado português), fazem lembrar passagens da ocupação colonial no país e da severidade desse processo. A PIDE, citada várias vezes na obra, foi um órgão que realmente existiu durante a guerra de libertação e serviu para controlar e oprimir posturas e manifestações que se opunham ao sistema colonial. Inclusive, a ideologia que solidifica o colonialismo português é a da supremacia racial: os brancos são indiscutivelmente superiores aos negros e isso perpassou os séculos como uma "verdade" para aprisionar os povos colonizados. Na verdade, esse discurso ilustra bem as relações de poder criadas no e durante o colonialismo e que são tencionadas na narrativa, por conseguinte consideramos pertinente demonstrá-las e relacioná-las à história do país.

Outro ponto que nos chama a atenção na construção do texto é a inserção dos aforismos no início dos capítulos. Eles cumprem um papel importante no desenvolver da narrativa, por dialogarem com a composição das personagens. As datas, também postas na parte inicial, são marcadas pelos pensamentos de Irene, que se misturam e ora mostram a face

da sonhadora, ora a da feminista, defensora das minorias e da liberdade feminina. Sendo assim, destacamos um deles, paráfrase de Simone de Beauvoir, que ratifica a ideia de transculturação que defendemos neste mesmo capítulo, [21] "*Ninguém nasce desta ou daquela raça. Só depois nos tornamos pretos, brancos ou de outra raça qualquer*" (COUTO, 2004, p. 12). Esse olhar nos lança indagações sobre as trocas culturais existentes entre os sujeitos sociais, mas que as concepções racistas/autoritárias desconsideram/negligenciam a possibilidade de sermos multifacetados e encaminham-nos para um pensamento homogêneo. Ademais, o fato de ser branco ou negro é visto como imposições construídas socialmente, no caso da narrativa pelo próprio colonialismo. O poder e a questão racial são os detentores das formas de aprisionamento dos povos colonizados e são descritos pela personagem. Ela escreve, em seu diário, sobre as atrocidades cometidas pelo sobrinho, oriundas da cultura de intolerância racial que marginaliza uma etnia em detrimento de outra.

Irene tem um comportamento diferente dos demais familiares. Amiga dos negros, incomoda a irmã e principalmente o sobrinho. Ela não era a única que causava desconforto ao agente da PIDE, que mantinha um ódio de raça, em especial, ao cego Andaré Tchuvisco e ao mulato Marcelino. O cego desempenhava uma função importante:

> *O cego Andaré Tchuvisco: o que ele via eram futuros. Nada em actual presença. Sabia de suas tintas, seus pincéis. Ele, pintor de um único objecto: a cadeia da PIDE. Andaré pintava e repintava apenas as paredes da prisão. As gentes se duvidavam: como alcançava esse moço pintar, ele que não via nem nariz nem palmo. Na verdade, Tchuvisco conhecia a prisão de cor e salteado* (COUTO, p. 17).

O trabalho do cego é valoroso, pois tanto Lourenço como o seu falecido pai manchavam as paredes da cadeia de sangue, por isso tinham que as pintar de branco e o chão de vermelho e Andaré fazia isso cotidianamente. O reparo deveria ser feito todos os dias para evitar a aparição das marcas de tortura. Os prisioneiros eram espancados, muitos até ao óbito. A pintura era uma forma de ocultar as denúncias de maus-tratos e abusos de poder. A partir dessas informações inseridas na narrativa, podemos imaginar o quanto era opressora a realidade. As cadeias da PIDE abrigavam aqueles que contestavam, confrontavam o sistema ou se aliavam ao partido Comunista e disseminavam ideais socialistas. A postura adotada pela

[21] A frase citada faz uma intertextualidade com a célebre passagem "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher", presente na obra "O segundo sexo", de Simone de Beauvoir. A escritora francesa discorre sobre os lugares sociais de pertença para homens e mulheres, bem como os mitos, as construções biológicas entre ambos. *Ensaios de gênero*. Disponível em: <https://ensaiosdegenero.wordpress.com/tag/simone-de-beauvoir/page/2/>. Acesso em: 17 out. 2016.

polícia se assemelha também à medieval, em que as vítimas sofriam torturas cruéis até a morte. Apesar de séculos de diferença, a animalização dos seres humanos e a suspensão dos direitos civis retornam com voracidade na guerra colonial. Segundo o filósofo Michel Foucault (1999), o suplício é uma pena corporal valorosa que visava à crueldade. Desse modo, podemos transferir essa visão das cadeias francesas do século XVIII para as da PIDE, pois os objetivos são os mesmos, ou seja, causar o sofrimento dos presos, a degradação, a privação do direito de viver e a manifestação do poder. São esses elementos constitutivos da tortura que perpassam a personalidade de Lourenço de Castro e dos seus fiéis ajudantes.

Já o mecânico Marcelino representava a classe de oposição: era filho de uma negra e foi criado sem conhecer o pai, um branco português que não assumiu o filho. Marcelino era revoltado com o sistema opressor, lutava a favor da libertação colonial e da implantação do socialismo. Diariamente, tentava convencer quem o rodeava a lutar pela liberdade. O seu tio Custódio, dono da oficina onde ele trabalhava, debatia com ele acerca da problemática em questão, no entanto, o tio aceita uma proposta de trabalho para ser responsável pelos serviços de manutenção das viaturas portuguesas, a contragosto da família que o vê como um traidor até o dia do seu falecimento. Entretanto, Custódio roubara do quartel vários papéis de cunho político e entregava-os a Marcelino. A posse desses documentos portugueses contribuiu para a futura prisão do mecânico, prática que durante o salazarismo, torturou e matou opositores do regime.

Apesar de a estória se centrar no dia a dia de Lourenço de Castro, as mulheres, Irene e Jessumina, atuam como portadoras de vozes plurais, por resgatarem memórias e transitam entre os dois mundos, o natural e o sobrenatural. Irene encanta-se com as terras africanas e deixa em segundo plano a cultura europeia. Ela escreve em seu diário reflexões sobre o estar em África e, a mulher tida como louca, revela ser uma pessoa sensível e crítica. As atrocidades da repressão e o racismo desenfreado são pontos que não passam despercebidos do seu olhar. As atitudes dela são as que mais irritam Lourenço de Castro, racista, torturador dos negros.

Irene resgata, em sua escrita, não apenas uma memória do horror, da desigualdade, mas também de sonhos. Os que partiram de modo cruel, vítimas da guerra, são lembrados com versos carinhosos e perpassados de metáforas que ilustram quão sofrida foi a luta pela liberdade. O grande amor de Irene, Marcelino, o protagonista dessas ações, contrapõe-se ao

sistema em vigor e não desiste de suas ideologias, mesmo que elas o levem para um caminho sem volta, o da morte.

> *O homem tinha ingressado nas tropas coloniais – em vez de cumprir fidelidades à pátria lusitana ele encontrou lá uma outra pátria: Moçambique. Veio contaminado por essa doença – sonhar com futuros e liberdades. Parecia que ele tivesse presenciado horrores e massacres lá nas frentes de batalha. Também o doutor Peixoto e o padre Ramos lhe haviam falado de atrocidades. Excessos, protestava seu filho Lourenço, em que guerra não há excessos? O que dá estranheza na guerra é que ela não nos sai da memória de tal modo que dela não recordamos exactamente nada. É como se a memória fosse, faz conta, um mapa dos sítios que não há* (COUTO, 2004 p. 47).

A fala acima é de Margarida, mãe de Lourenço. Ela também não concordava com o envolvimento da irmã e o fato de o mulato não servir à pátria portuguesa. Mas por qual motivo ele ajudaria "os irmãos" do além-mar? Jamais conhecera o pai, a mãe sempre fizera questão de afirmar que ele havia morrido. Marcelino cresceu sem conhecer uma parte das origens, manteve contato com um lado dela, a do horror e da dominação. Devido a isso, nutria uma revolta dentro de si, que comportava um sentimento, oriundo das mazelas sociais que era obrigado a vivenciar cotidianamente. Era tratado com hostilidade e por isso não teria razão para servir àqueles que escravizavam o seu povo.

Em virtude do envolvimento com a política, o mecânico foi preso. No cárcere é torturado pelas próprias mãos de Lourenço de Castro, motivado pelo ódio racial e pelo relacionamento que o mulato mantinha com a portuguesa. Ele não resiste à forte violência e tira a própria vida, cortando os testículos com um osso de galinha e sangrando até a morte. Após sua prematura morte, aconteceu, em Portugal, a Revolução dos Cravos. Esses dois eventos são encadeados, o que nos leva a refletir sobre o caráter simbólico da morte do mecânico, um personagem que durante a narrativa se opõe aos desmandes do governo autoritário e que, mesmo sabendo das consequências que a sua escolha causaria, não hesitou em lutar contra o sistema em prol da expulsão das tropas portuguesas de Moçambique.

O romance descreve o impacto que esse acontecimento causou em Moçambique, como: o desespero de Lourenço, o alívio de Margarida, a revolta dos oprimidos, a libertação dos presos e o bálsamo de sentir-se livre. Após a Revolução, a vida do agente da PIDE, Lourenço de Castro, mudou repentinamente. De homem opressor e respeitado passou a comportar-se tal qual uma criança, vulnerável e fazendo birra por não aceitar a queda do regime autoritário. Se não podia mais matar, espancar e humilhar os moradores do local, o

que lhe restava fazer? Embora tenha tratado muito mal Jessumina e Andaré Tchuvisco, recebeu deles ajuda. Ambos tentaram explicar a real situação em que o país se encontrava a fim de despertá-lo, mas para Lourenço a "*África teve duas grandes tragédias: uma foi a chegada dos brancos; a outra vai ser a partida dos brancos*" (COUTO, p. 87). Ele não aceitou o término da política vigente, bem como os governantes portugueses que não se assombravam com os números de militares mortos em conflitos em terras africanas. A postura de Lourenço dialoga com o próprio *slogan* que Portugal criou nos últimos anos da guerra na colônia: "Moçambique só é Moçambique porque é Portugal" (ROSÁRIO, 2007, p. 180). Isso implica dizer que a essência de um país só era possível, mediante a vigência do colonizador. Ora, esse pensamento de superioridade não nos impressiona quando se trata de colonialismo. A supremacia está tão incorporada ao cotidiano que faz com que personagens como Lourenço de Castro não se deem conta do término da guerra e permaneçam com a mesma postura de antes.

Ao voltar para a composição pessoal do personagem, deparamo-nos com uma revelação surpreendente acerca do pai do rapaz, contada pelo cego Andaré. Joaquim, que tanto disseminava ofensivamente a superioridade racial dos brancos sobre os negros, após as sessões de tortura, mantinha relações sexuais com as vítimas. Descobrir esse fato fez o agente ficar ainda mais confuso: o pai nunca foi carinhoso, pregava "macheza" e não admitia fragilidades. O filho crescera imerso nesse ambiente de secura e poucas palavras amáveis. Talvez a raiva que sentisse dos negros fosse oriunda dessas frustrações familiares, mas que ganhavam corporeidade nas atitudes xenófobas do rapaz, um ódio alimentado pelo sistema colonial. Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), analisa como se dá a negação do racismo na França, além de problematizar os seguintes temas: diáspora africana, a psicologia, a descolonização, as ciências e a filosofia. No capítulo "Sobre o pretenso complexo de dependência do colonizado", ele critica as teorias de Monsieur Mannoni por dar explicações falaciosas sobre o racismo colonial. Fanon é cirúrgico ao examinar as ligações entre as questões raciais e as conjunturas da sociedade. Trazemos essa alusão para a discussão, porque se relaciona diretamente com o racismo promovido pelo colonialismo português, já que, para o autor, a segregação racial não está dissociada das expansões coloniais, seja ela em qualquer parte do mundo.

> Todas as formas de exploração se parecem. Todas elas procuram sua necessidade em algum decreto bíblico. Todas as formas de exploração são idênticas, pois todas elas são aplicadas a um mesmo "objeto": o homem. Ao considerar abstratamente a estrutura de uma ou outra exploração, mascara-se o problema capital, fundamental, que é repor o homem no seu lugar (FANON, 2008, p. 87).

Concluímos que o racismo colonial não difere dos outros, ou seja, a maneira como o personagem Lourenço trata os negros em terras africanas se equivale a mesma repressão adotada no regime do *apartheid* na África do Sul ou no colonialismo francês. Portanto, a estrutura social da colonização é racista, visto que os representantes dessas "civilizações" são também responsáveis por propagar ideais segregatórios. Aimé Césaire, em *Discurso sobre o colonialismo* (1978), pulveriza os argumentos utilizados sobre o racismo praticado em África, na Indochina e nas Antilhas. O autor considera que a essência do colonialismo se reveste em dois aspectos: o do sistema de exploração de massas humanas que só se sustenta pela violência e o de uma forma moderna de lucro, sendo o genocídio a condução normal desse regime. É nesse sentido que o colonialismo desciviliza o colonizador e o colonizado reciprocamente, é "uma regressão universal que se opera, uma gangrena que se instala, [...] há o veneno instilado nas veias da Europa e o progresso lento, mas seguro, do *asselvajamento* do continente" (CÉSAIRE, 1978, p. 17). São ações como essas que se apresentam em *Vinte e Zinco*, à medida que o personagem Lourenço se desenvolve no romance e comete ações "descivilizadas" contra a população de Moçambique.

Seguindo o percurso narrativo, chegamos ao encontro da mãe de Lourenço. Após a morte do cônjuge, vivia apenas para servir ao filho e tentava aconselhar a irmã, em vários momentos, a não se misturar com os nativos –, na verdade, sentia uma imensa inveja, pois Irene era feliz. Margarida achava que a irmã era louca – até ler o seu diário e descobrir que Irene, apesar de sofrer pela perda do amado Marcelino, reconstruiu-se, lutou pelos ideais dos que partiram e, além disso, para manter a memória dele viva em seu corpo, melou-se de lama para relembrar os tempos de amor. Assim, soube o porquê do comportamento de Irene. A Margarida é dada a voz da subserviência. Ela sai da terra natal para a África, em virtude do trabalho do esposo, anula-se por toda uma vida e, no término da narrativa, parece que um sopro de determinação ingressa em sua alma, pois segue o curso do rio e parte do país sem se despedir da família. É para as terras do além-mar que ela regressa, sem remorso do que ficou para trás. A adivinha Jessumina contribui para a fuga da portuguesa. Cheia de mistérios, conhece as águas muito bem, diz que morou durante alguns anos no fundo do rio, consegue

enxergar o futuro e também desvendar fatos do presente. Ela é uma mulher querida na região, exceto pelos brancos que temem os efeitos dos feitiços elaborados por ela.

Por fim, Lourenço de Castro e Chico Soco-Soco são assassinados na prisão que antes coordenavam. Entende-se que Irene seja responsável pela morte do sobrinho devido à seguinte fala:

> *— Mataram Lourenço?*
> *— Nós matámos o pide preto.*
> *— Então quem matou o branco?*
> *— Cada qual mata o da sua raça.*
> *E o preso, sem mais, se extingue no escuro do corredor. O cego fica só, com essa dúvida roendo-lhe a mente. Quem matara Lourenço de Castro? Por momentos, naquele silêncio de tumba, lhe parece reconhecer um perfume familiar. É aroma de mulher. Num instante, as memórias se avalancham. Passam Custódio, Marcelino, Dona Graça, os idos e revindos, cores antigas que agora se convertiam em sons. Das lembranças emerge uma indefinível voz que murmura o que ele, no momento, deve executar* (COUTO, p. 91-92).

Andaré Tchuvisco encontra o corpo de Lourenço dentro da cadeia e surpreende-se ao encontrá-lo naquele local, pois o lugar que antes era utilizado como tortura dos negros agora abrigava a morte de um branco, o chefe. Por mais que os presos quisessem vingar-se do indivíduo, o texto deixa claro que eles não foram os responsáveis por sua morte. A mãe de Lourenço partiu mais cedo e é a única branca, residente na ilha seria Irene, vista pelos arredores da prisão minutos antes. Os ex-presidiários exterminam o torturador Chico-Soco, o traidor que servia ao governo português.

Desse modo, observamos, no decorrer da construção narrativa, traços, situações e episódios que levam à Revolução dos Cravos e ao fim das tropas portuguesas em Moçambique. O texto tem o propósito de demonstrar, através de vestígios da memória dos personagens, partes da história de Moçambique, evidenciando as atitudes racistas e arbitrárias das tropas coloniais e de seus respectivos representantes. A missão colonial em África serviu para aumentar o número de mortos, desgastar as relações políticas entre as colônias e expandir a fome e a miséria nos países africanos de língua portuguesa. Lourenço de Castro representa apenas uma pequena parte, uma breve alusão do que realmente aconteceu nos anos da guerra colonial. Sendo assim, citamos Francisco Noa:

> Entre outras funções, a memória funciona como ordenação, reconstituição, restituição. Mas sobretudo ela garante a dotação de sentido para o que, aparentemente, não tem ou perdeu sentido. Transversal a quase todos os textos

> analisados, prevalece uma memória coletiva, que é uma memória comunitária, isto é, espaço compartilhado de significações ou, de solidariedade sentida (afetiva ou tradicional) dos indivíduos (NOA, 2015, p. 85).

A memória recupera esses fragmentos históricos mimetizados pela ficção. Desse modo, *Vinte Zinco* (2004) narra a presença das forças portuguesas em Moçambique, bem como as torturas cometidas pela PIDE nesse período. Essas sensações são vivenciadas devido à conexão entre texto/leitor. A memória, fio condutor da estória, traz à tona traços históricos, que de fato aconteceram, mas que são reinventados no espaço ficcional, ao passo que avançamos na narrativa e se faz presente a partir de datas, aforismos, alusões históricas e também no diário de Irene. Nessa obra, o narrador em terceira pessoa adentra no dia a dia da família Castro, dos moradores da redondeza e nas reflexões dos cadernos da tia de Lourenço. A memória, oral e coletiva, perpassada no texto a partir das confissões dos personagens, leva o leitor aos dias que antecedem a Revolução dos Cravos.

A característica temporal é posta na narrativa através das alusões das datas postas no início dos capítulos. Sendo assim, o leitor que conhece o fato histórico é conduzido a imaginar, ao menos, o que acontecerá no dia 25 de abril, dia importante para os portugueses, mas, sobretudo, para os moçambicanos, e que contribui para a efetivação da guerra de libertação, ocorrida um ano depois. O evento de 25 de abril poderia ser narrado pelo olhar de um português, porém a impressão que ficamos é de uma estória contada sob a ótica do colonizado, principalmente, por destacar as atitudes segregatórias dos colonizadores. É nesse sentido que a recuperação da memória é imprescindível para evitar o esquecimento das atrocidades coloniais e da opressão neocolonialista.

Apesar de dolorosa, a reconstituição do passado é necessária, mas nem sempre ela acontecerá de forma "natural", seguindo um fluxo de acontecimentos. Em outros romances do autor, destacaremos que ela também não será bem-vinda, visto que recupera situações que já não cabem no presente ou que comprometem o andamento do futuro, principalmente porque o sentimento de utopia quanto ao rumo da nação é substituído pelo da distopia, tendo em vista a série de frustações sociopolíticas que vão acompanhar os moçambicanos, após a independência. Não obstante, percebemos que em *Vinte e Zinco* (2004), a narração dos traumas da guerra é parte constituinte da tessitura romanesca do autor, elucidada pelo diário da personagem Irene. Nesse sentido:

> A memória continua a pontuar como elemento fundamental da literatura de Mia Couto, a necessária interrogação do presente sobre o passado e sobre o futuro. Essa questão aparece na obra ficcional de Mia Couto e também nos seus textos de opinião, o que demonstra que a memória é uma constante que toma forma variada na obra do escritor. Muitas vezes, o passado é tão desconhecido como o futuro. Se dele só existem ruínas, tais ruínas, no entanto, hão de servir ao apagamento de certa história, e permitir a criação de outra ordem (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 51).

A memória é um elemento presente na literatura miacoutiana, mas ela não é construída de maneira uniforme, pelo contrário, é pluralizada, como as críticas acima mencionam. Inclusive, *Vinte e zinco* é uma publicação que não possui um grande prestígio literário, ao se comparar com outras obras do autor como é o caso de *Terra sonâmbula, A varanda do frangipani* e *O último voo do flamingo*. Isso ocorre por alguns motivos, por exemplo: o texto é advindo de uma encomenda de editora; aborda um tema controverso; mantém uma linguagem que se diferencia bastante do primeiro romance, pois não se preocupa em enfatizar elementos estéticos já conhecidos como a prosa poética e os neologismos; em virtude desse e de outros fatores, apresenta uma qualidade literária inferior. No entanto, essas características não restringem o nosso recorte de análise, pois o que pretendemos discutir é como a memória de guerra é reconstruída e se entrelaça com os episódios históricos. O *outro pé da sereia* (2006) também faz esse trabalho de aproximação, porém amplia o espaço temporal ao contrapor o início da colonização portuguesa, no século XVI, com episódios da contemporaneidade. Assim, evidenciaremos, nesses dois tempos distintos, a presença portuguesa nas colônias africanas, a propagação da religiosidade cristã, a transculturação religiosa, a escravidão do povo de Moçambique (nome dado na atualidade), sobretudo, nos navios negreiros e as visões estereotipadas da África que perpassam o imaginário ocidental.

2.3.3 O outro pé da Sereia e os rastros da memória

> *E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, novelos antigos onde nossos sangues se haviam misturado*.[22]

Analisamos o romance *O outro pé da sereia* (2006) sob a perspectiva de diálogos entre a memória histórica e a ficção na narrativa moçambicana. Assim como a obra problematizada no subcapítulo anterior, demonstraremos como a literatura é capaz de se apoderar de elementos históricos e mimetizá-los no tecido ficcional. Partindo desses pressupostos,

[22] COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*, p. 25.

utilizaremos o escritor Pierre Ouellet (2008) que nos orienta sobre o papel da literatura em reinventar na ficção os não ditos da história. Esse dado é importante, pois corrobora a ideia de que vários temas se tornaram ocultos do discurso histórico, mas que reemergem na superfície literária a partir de autores que se propõem a utilizar a memória em suas construções. Nesse sentido, Donald Schuler (2012) declara que o passado é irrecuperável e que não cabe à memória devolvê-lo, mas reconstruí-lo. Tais observações tornam-se pertinentes ao se refletir sobre o papel da memória em momentos da literatura ocidental, foco dos estudos do autor.

De acordo com Zilá Bernd (2013), a ficção romanesca do final do século XX e início do XXI é carregada de memórias coletivas. Isso se dá porque essas produções estão diretamente ligadas a vivências memoriais, oriundas da expansão do colonialismo. Portanto, os traumas vão aparecer como uma ferida aberta ou cicatrizada, perpassados pela ancestralidade. E o ato de narrar pode ser comprometido quando o trauma silencia quem a conta. A incapacidade da narração é decorrente de bloqueios que a própria memória utiliza para "apagar" o passado, ou seja, o esquecimento de fatos que causaram algum tipo de dor, constrangimento ou vergonha. Na obra que analisaremos a seguir, evidenciaremos os pontos referentes à memória da escravidão e da guerra civil a partir da aparição da imagem de Nossa Senhora, na África colonial e moderna. O que chama a atenção dessa tessitura romanesca é justamente o fato de duas estórias, situadas em séculos diferentes, estarem ligadas pelo mesmo elemento. As vozes narrativas são compostas de uma cadeia de memórias escritas e orais que ganham sentido dentro do texto.

O romance *O outro pé da sereia* (2006) é composto por estórias que se entrelaçam, mas que estão separadas por um espaço de tempo de aproximadamente 500 anos. A primeira se inicia com o personagem Zero Madzero e a sua esposa Mwadia Malunga e se passa na África contemporânea. Zero acredita ter enterrado uma estrela no quintal de casa, mas, na verdade, trata-se de um objeto de espionagem que caiu dos céus. O desenvolver da trama acontece quando ambos encontram uma imagem de Nossa Senhora na beira do rio, juntamente com um baú de documentos antigos. Após esse episódio, Mwadia é encarregada de levar a imagem para um local seguro e opta por Vila Longe, onde reside a sua família; a segunda é uma narrativa histórica e conta como a imagem de Nossa Senhora, encontrada por Mwadia e Zero na contemporaneidade, chega a Moçambique em 1560 em uma nau portuguesa sob os cuidados do jesuíta D. Gonçalo da Silveira.

A imagem de Nossa Senhora havia sido benzida pelo Papa e era destinada ao imperador do reino de Monomotapa, situado na região fronteiriça que corresponde atualmente ao Zimbábue e a Moçambique, com o intuito de catequizar a região.[23] De acordo com Lopes (2008), o primeiro sucessor de Monomotapa foi o filho Mutope ou Matope que, juntamente com a irmã, de 1450 a 1480, estendeu os domínios do reino até o Oceano Índico, chegando até a atual Angola e Zaire. O império começa a desintegrar-se e em 1480 morre Matope. Um príncipe vassalo, o *changamir*,[24] assume o poder por quatro anos, porém, em 1494, há a reconquista das terras e o príncipe de origem Árabe é assassinado. Uma boa parte do território é dominada pelos changamires e a outra pelo real sucessor: Cacuio Comuniaca. Quando os portugueses chegam a atual Moçambique, encontram essa divisão de forças e também uma pluralidade cultural organizadas economicamente. Segundo Alberto da Costa e Silva (2011), essas terras possuíam muitas minas de ouro que eram exploradas pela população nativa, antes da chegada dos portugueses. A riqueza do lugar, juntamente com a mão de obra barata, fez com que os colonos permanecessem na região por vários séculos. A partir de 1505, a história do país é tencionada entre a ambição portuguesa e a resistência das populações nativas. Desse modo, Portugal levanta uma fortaleza na cidade de Sofala e uma feitoria em Moçambique, ampliando o monopólio até o Zambeze. Na verdade, o grande intuito era atingir o império Monomotapa, cujas riquezas atraíam os olhares dos colonizadores. Segundo Rocha (2006), o contato entre Portugal e Moçambique ainda se dá por volta do final do século XV e visava a um apoio marítimo para as transações comerciais entre a Europa, a Ásia e a África. Assim, em 1498, a expedição de Vasco da Gama ancora nas terras dos Bantos que já haviam transformado a costa oriental em um grande comércio. Esses povos viviam em algumas regiões do continente, como a do oriente e do sudeste, no entanto, após o fluxo migratório, expandiram-se para a África Central, Oriental e Austral (áreas atuais).

> Aproveitando-se das disputas internas entre os chefes das diferentes comunidades, e valendo-se de sua superioridade militar sobre as populações nativas, os colonizadores portugueses ocuparam as terras férteis e ricas em minerais, e dominaram o monopólio riquíssimo do comércio de marfim, do ouro e das pedras preciosas. Fixaram-se nas terras do norte e centro e iniciaram o processo de "missão civilizadora" junto aos diferentes grupos étnicos com suas culturas específicas, introduzindo a cultura ocidental e portuguesa como modelo cultural. A atividade

[23] Segundo Edward Said (2011), o colonialismo acreditava levar "civilização" aos povos "bárbaros" ou "primitivos", por isso propagava a ideia da necessidade do açoitamento, dos castigos e das mortes do colonizado, caso eles não obedecessem ou se "comportassem mal".

[24] "Título de inspiração árabe: Changa + amir (príncipe)" (LOPES, 2008, p. 112).

> missionária, evidentemente, exerceu um papel relevante nesse processo cultural, pois além do cristianismo, os missionários introduziram novos valores nas culturas locais, modificando-as, e colaborando dessa forma para moldar a mentalidade do moçambicano (ROCHA, 2006, p. 44).

Embora houvesse muitos aspectos para se problematizar nessa região, o narrador mantém a maioria dos acontecimentos dentro do navio que, além de traficar escravos, trazia os compartimentos lotados de especiarias oriundas de Goa, cidade que correspondia à Índia portuguesa. Os acontecimentos dessa viagem são descritos no diário de bordo do Padre Antunes, escritos que sobrevivem ao tempo e são encontrados séculos depois por Mwadia e Zero. De acordo com D. Dennon (2010, p. 821), desde 1510, "a dominação colonial tinha Goa como centro e a rota marítima era protegida por fortes que comandavam o canal de Moçambique", mantendo, assim, uma superioridade militar contra invasores juntamente com a construção de fortalezas. A região tratava-se de um império basicamente feudal e vendia cargos importantes para a Coroa mediante pagamentos anuais. Por conseguinte, o crescimento ultramarino sucumbe com a exploração das colônias e isso contribui para retirar Portugal de uma condição de pobreza. Esses traços sequer aparecem no discurso dos colonizadores, pelo contrário, eles propagam uma superioridade infinita diante dos colonizados. No romance citado, o jesuíta D. Gonçalo desempenha bem esse papel, sendo a sua figura alegoria do colonialismo cristão.

Alguns capítulos de *O outro pé da sereia* que se passam em 1560 e demonstram o tratamento cruel que os negros e colonizados recebiam dos portugueses – amontoados em porões, sem condições dignas de sobrevivência e condenados ao julgamento eurocêntrico-cristão dos jesuítas,[25] responsáveis pela catequização das "almas pagãs". A religião católica,

[25] Gostaríamos de inserir uma breve reflexão sobre as personagens: Caliban e Cam, que, eventualmente, são citadas em análises investigativas dos estudos pós-coloniais. Sendo a primeira, criada por Shakespeare e a segunda, por Moisés, a quem se vincula a elaboração do Gênesis, o primeiro livro bíblico do Antigo Testamento. De acordo com Luís Kandjimbo (1997), embora haja uma distância temporal entre ambas, é possível perceber convergências interpretativas e de utilização. Cam é um dos filhos de Noé e foi amaldiçoado pelo pai. Contudo, esse episódio teve versões deturpadas como: a de que o castigo do filho seria a expulsão da arca e a transformação em negro. Isso contribuiu para a mistificação de trechos bíblicos que perduraram por séculos, difundido a ideia de que os descendentes de Cam estavam amaldiçoados pela escravatura. Parafraseando Kandjimbo (1997), essas versões de cunho racial desembocam em duas ramificações: dar respostas sobre a genética dos dogmas e a razão fundadora do preconceito. "Determinados especialistas da História da África situam o momento genético decisivo da maldição dos negros no século XVI. É neste período que se estabelece o tráfico de escravos na costa ocidental do nosso continente" (KAMDJIMBO, 1997, p. 44), ou seja, o cristianismo passa a utilizar uma justificativa teológica para a escravização dos povos africanos. Enquanto Caliban insere-se numa projeção estereotipada dos negros, também utilizada pela fé cristã na época do descobrimento. Assim, essas personagens se cruzam quanto à marginalização da África. Portanto, ao realizar uma investigação mais ampla desses dois nomes próprios, entendemos que há uma vinculação com o expansionismo colonial, que se inicia com uma alteração do texto bíblico e se perpetua com sua ressignificação na literatura. Nesse sentido, a presença de padres e jesuítas nos navios negreiros é necessária para "pregar a palavra de Deus", difundindo versões de interesse colonial.

que pregava o amor e a compaixão entre os homens, servia para condenar e humilhar os nativos e escravizados, tangenciando, assim, a cultura do outro.

Conforme Albert Memmi (2007, p. 107), "é notável que o racismo faça parte de todos os colonialismos, sob todas as latitudes. Não é uma coincidência: o racismo resume e simboliza a relação fundamental que une colonialista e colonizado". A supremacia racial do homem branco será uma das principais justificativas para a escravização de povos africanos e, ainda de acordo com Memmi, isso não será uma característica de um tipo de colonialismo, mas fará parte de todos eles.

> O racismo aparece, assim, não como um detalhe mais ou menos acidental, mas como um elemento consubstancial ao colonialismo. Ele é a melhor expressão do fato colonial, e um dos traços mais significativos do colonialista. Não apenas estabelece a discriminação fundamental entre colonizador e colonizado, condição *sine qua non* da vida colonial, como fundamenta a imutabilidade. Só o racismo autoriza afirmar para a eternidade, substantivando-a, uma relação histórica que teve um começo datado. Daí o seu extraordinário desenvolvimento na colônia; e a coloração racista do menor procedimento, intelectual ou ativo, do colonialista e até mesmo de todo colonizador (MEMMI, 2007, p. 110-111).

Em consequência disso, a história nos comprova que o tráfico negreiro, juntamente com a expansão colonial portuguesa, resultou na extirpação de comunidades locais, de línguas, de elementos culturais e religiosos. É sabido também que o contato entre colonizado e colonizador não foi brando, apesar de alguns estudiosos defenderem que a colonização portuguesa diferenciava-se das demais. O fato é que o romance do moçambicano reinventa esse universo, sem deixar de lado os excessos do sistema colonial. A personagem Nimi Nsundi, por exemplo, falava bem a língua portuguesa e desempenhava funções de confiança dentro do navio. O lugar que ele ocupava era de um subalternizado, todavia, para o seu povo essas atitudes significavam a negação de sua raça. Porém, o que eles não percebiam é que Nsundi, apesar de servir aos brancos, mantinha-se ligado a sua cultura. A passagem abaixo acontece após a personagem retirar a imagem de Nossa Senhora da lama. O jesuíta se surpreende com a devoção do rapaz diante da santa católica, mas ele não a enxerga dessa forma.

> *- Essa senhora não escorregou...*
> *- Não escorregou?*
> *- Ela desceu, só mais nada: desceu por vontade dela.*
> *- Como por vontade dela?*
> *- Essa Senhora, eu já conheço, na minha terra chamam de kianda* (COUTO, p. 52).

Nimi Nsundi não mantinha fé na figura de Nossa Senhora, ele na verdade via na imagem da santa a figura de Kianda (Quianda por variação), deusa das águas de origem angolana, equivalente à Iemanjá no Brasil. Por esse motivo, Nsundi tenta jogar a santa ao mar, lugar que, para ele, seria o habitat natural da divindade. Contudo, é pego em flagrante e não consegue executar o plano. Em outra ocasião, mutila o pé da imagem para que ela se assemelhe ao seu formato original de sereia. O que acontece nesse caso é uma transculturação religiosa, pois o escravizado observa na imagem de Nossa Senhora, mãe de Jesus, a equivalência da divindade Kianda, a sereia banto. Essa relação ocorre quando a imagem de Maria torna-se patrona do colonialismo e passa a habitar as caravelas como símbolo de proteção. Consequentemente, a figura da santa é associada a divindades dos povos que passavam meses nos porões dos navios. Como os cultos aos seus deuses eram considerados pagãos, eles transferiam as suas preces à figura dos santos católicos. Para Albert Memmi (2007), nem a conversão religiosa dos colonizados era suficiente para livrá-los de uma salvação social.

Maria torna-se diaspórica e transita pelos mares gerando um hibridismo de crenças transculturais. No romance, essa associação acontece por duas vezes: no navio, em 1560, e em Vila Longe, em 2002. Na contemporaneidade, a santa já é vista com outro nome, o de Nzuzu, deusa dos rios de Moçambique: "*no leito do rio havia um lugar sem fundo, onde a própria água se afundava, afogada nos abismos. Nessas profundezas morava Nzuzu, a divindade do rio*" (COUTO, p. 141).

Na nau portuguesa do século XVI, ela é a rainha dos mares, Nimi Nsundi prefere a morte a deixar a deusa das águas refém da crença dos jesuítas, por isso, antes de morrer, escreve:

> *Quem guia o leme é a Kianda, a deusa das águas. É ela que viaja no quarto do padre. É ela que está dentro da escultura da virgem. Eu notei logo à saída de Goa, quando a estátua resvalou e tombou nas águas. Quando a olhei de frente confirmei que era ela, a Kianda: os cabelos, a pele clara, a túnica azul. O que sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser a minha constante obsessão* (COUTO, p. 206-207).

No entanto, a recriação da figura mítica de Kianda não é algo particular da literatura de Mia Couto. Conforme Carmem L. T. Secco,[26] ela aparece em várias telas de pintores angolanos e em textos literários como *O Desejo de Kianda,* de Pepetela; em *Rio Seco* e *Anel na Areia*, de Manuel Rui; *Mãe Materno Mar*, de Boaventura Cardoso; em *Ana a Manda: os filhos da rede*, de Ruy Duarte; e em textos de Luandino Vieira, do poeta João Melo e da poesia de Jhon Bella. Kianda transita pelas artes e no romance *O outro pé da Sereia*. Ela cumpre um papel fundamental: o de reconstruir memórias e de criar novas identidades, como no caso de Padre Manuel Antunes que passa a ter sonhos pecaminosos com a imagem da virgem. Devido a esse fato, o religioso começa a questionar o papel civilizatório proposto pela igreja e repudia atitudes que fingiam pregar o bem, mas era um instrumento de opressão e de autoritarismo.

> *- Você, caro Manuel, põe na sua ideia a relevância da nossa missão no Monomotapa?*
> *- É exatamente isso que eu me pergunto, D. Gonçalo: tem sentido tudo isto, D. Gonçalo?*
> *- Que pergunta é essa?*
> *- Tem sentido irmos evangelizar um império de que não conhecemos absolutamente nada?*
> *- Você está cansado e o cansaço é o inimigo do bem pensar.*
> *-Pois eu nunca estive mais lúcido. Já pensou bem?Estamos descobrindo terras que nunca conheceremos, estamos mandando em gente que nunca governaremos.*
> *- Cale-se, peço-lhe que não blasfeme.*
> *- Como iremos governar de modo cristão continentes inteiros se nem neste pequeno barco mandam as regras de Cristo* (COUTO, p. 160).

O padre Antunes, à medida que os capítulos avançam, vai perdendo a fé cristã e incorporando-se à cultura dos africanos. O homem branco vai transitando de raça, enegrece-se e aceita a mudança como algo positivo – um episódio considerado raro para um homem branco, cristão do século XVI. D. Gonçalo repudia a atitude e promete entregá-lo para a Inquisição, porém Antunes abandona a sacerdócio e recusa-se a voltar para Lisboa, adotando uma nova identidade, a do escravizado morto Nimi Nsundi. A figura de Kianda contribui para esse processo de identificação do religioso, pois os sonhos que ele procurava esquecer eram, na verdade, um contato sobrenatural com a divindade. A transculturação, nesse caso, atua no processo inverso: Manuel não tinha que esconder as suas crenças já que era livre e seguidor do cristianismo, porém mantém o contato com uma deusa africana, achando se tratar de

[26] *A importância da literatura e das artes plásticas no contexto da cultura angolana.* Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/62671-1.pdf>. Acesso em: 15 out. 2016.

Maria. Após perceber o que realmente estava acontecendo, ele não abomina as aparições e passa a se identificar como africano e não adepto do cristianismo.

Séculos depois, em 2002, na África moderna, a imagem da santa reaparece, a mesma que teve o pé decepado há cerca de quinhentos anos pelo personagem Nimi Nsundi, e é retirada do rio pelo casal. Por se tratar de uma divindade ambos passam a correr perigo. Assim, Mwadia decide ir a Vila Longe, lugar que nascera, para, assim, arrumar um local seguro para a imagem. A viagem de regresso mostra sutilmente o cenário desolador do país. O espaço temporal da narrativa se dá no início do século XXI, data posterior ao término da Guerra Civil, que durou longos anos. A personagem, ao chegar à Vila Longe, espanta-se com a recepção indiferente dos antigos moradores, é como se ela nem tivesse estado ausente por anos. A casa em que viveu já estava bem envelhecida, o padrasto a recebe e a mãe, que sempre lamentara a sua partida, informa que a tia Luzmina morrera. A mulher se espanta com as notícias e com a situação precária das redondezas, sobretudo, quando vai à igreja guardar a Santa, que se encontra em destroços, sem teto e com as paredes sujas. De imediato, ela percebe que não há mais um templo sagrado para repousar a imagem e a leva de volta.

A partir dessa passagem, refletimos que um dos locais mais importantes para a fé cristã, a igreja católica, imposta pela missão colonialista, está aos destroços. Esse aniquilamento se passa no mesmo período da guerra civil, o que nos leva a pensar em duas hipóteses: ou que durante as guerrilhas, até os locais de culto são destruídos, sem distinção; ou que os estragos sejam de caráter simbólico, pois possuem elementos que representam a missão colonialista em África. Portanto, relativizamos esses dois pontos, pois ambos ratificam questões associadas ao próprio estado de guerra. As ações da personagem Arcanjo Mistura também exemplificam os danos causados pelos conflitos de independência. Ainda jovem, foi preso pela PIDE e tido como morto até reaparecer anos depois, provavelmente após o término da guerra. Regressou à terra natal e abriu uma barbearia, para o espanto de muitos, pois era um homem letrado e, estranhamente, aceitava uma profissão modesta. Porém exercer tal atividade era uma estratégia para se manter atualizado na política, visto que os antigos companheiros foram assassinados pelo regime: "*Arcanjo Mistura permanecia inflexível. Ele vivera o colonialismo e aprendera que os portugueses mais pobres eram, afinal, os mais racistas*" (COUTO, p. 185). Por isso se recusava a receber "de braços abertos" os estrangeiros, pois atrelava a figura do outro ao colonizador. Desse modo, o barbeiro torna- -se uma testemunha das ações ditatoriais da polícia portuguesa e, através das suas memórias, cria

um instrumento de defesa contra pessoas que estejam ligadas, direta ou indiretamente, aos ideais do neocolonialismo.

Porém há aqueles que sentem saudades do período colonial como, por exemplo, o pai biológico da personagem Mwadia. Ele serviu ao exército colonial e após a independência perdeu a "utilidade". Edmundo Esplendor Marcial Capitani defendia a política portuguesa e passou grande parte de sua vida defendendo os interesses dos europeus.

> *Todo aquele tormento parecia terminar, no dia da comemoração do quinto aniversário da independência nacional. Como sempre, Edmundo Esplendor recusara a aderir aos festejos, cobrindo a janela com cortinados escuros. Dessa vez, porém, Vila Longe seria surpreendida por um inusitado facto: a chegada de um grupo de ex-soldados portugueses que haviam combatido no mesmo pelotão de Edmundo. Vinham cumprimentá-lo. Capitani ergueu-se e desenhou uma saudação militar, corpo ríspido, braço em arco, olhar preso no infinito. Os portugueses riram-se e abraçaram-no, estragando-lhe a pose. Edmundo Esplendor aguardava a celebração dos seus feitos heroicos, mas os portugueses apenas recordavam os detalhes risíveis, as pequenas anedotas sem garbo nem glória* (COUTO, p. 97-98).

Edmundo se recusava a aceitar o término dos "momentos gloriosos" do exercício militar, e o mais estranho é o fato de ele não se ver como um moçambicano. Dessa maneira, ele viverá até o fim da vida, à espera de uma convocação inesperada ou do reaparecimento de uma nova ordem que impusesse o monopólio cultural e político português aos africanos. Há pessoas que enlouquecem depois de passarem por um estado de guerra. Na maioria dos casos, são as vítimas deste sistema que mais são penalizadas, porém nos deparamos com questões como no caso de Edmundo, homem africano que serve à outra nação não por obrigatoriedade, mas por prazer. Esse ponto é justificado por Frantz Fanon (2008) ao advogar sobre o complexo de inferioridade do colonizado (2008), que subverte sua condição e identidade pelo desejo, consciente ou não, de ser branco, mantendo, assim, relação direta com o discurso de superioridade racial da sociedade ao qual está inserido. Em outras palavras, há um sofrimento interior alimentado pela discriminação, em não ser branco e nem europeu. A alteração desse quadro é possível, mediante uma ação conjunta: entre o indivíduo e as estruturas sociais. Contudo, sabemos o quanto é complexa e problemática a dissolução desses casos, sendo, imprescindível para o sujeito reconhecer a origem do conflito, que é a própria composição social. À medida que a literatura resgata a incipiência do sentimento de inferioridade, percebemos o quanto é difícil reconhecer a diferença e se colocar no lugar do *Outro*. Nesse

sentido, a construção de personagens como Edmundo serve para questionar as tensões entre colonizado x colonizador.

Um episódio semelhante se passa em 1560 em Moçambique, quando a nau portuguesa ancora em solo africano. Um dos tripulantes da embarcação, o escravizado, e acompanhante do Jesuíta D. Gonçalo, Xilundo afirma que a sua família vivia da compra e venda de escravos. O pai dele o enviou para Goa como punição por graves desobediências. O projeto do patriarca era simples: o filho como escravizado saberia manusear os negócios, futuramente, já que herdaria do pai as transações comerciais, o comércio funcionava assim: as tribos que exerciam dominação sob outras, aprisionavam os reféns e os vendiam para o colonialismo europeu.

Na estória que se passa na África contemporânea, a narrativa da escravidão é pautada sob outra ótica: a da invenção tradicional. Dois estrangeiros vão à Vila Longe à procura de histórias de descendentes de escravizados, além de outros interesses. Sendo assim, a comunidade local reúne-se antecipadamente para orquestrar o discurso que será dito para os visitantes. O primeiro passo é reproduzir histórias referentes aos antepassados, que retomem o percurso escravocrata. No entanto, nas falas dos personagens, fica evidente que se trata de uma grande falácia.

> *- Mas explique bem o que é essa história de escravatura...*
> *-Não sabe? Não lembra que, nos tempos, nos prendiam, vendiam...*
> *-Ah, isso era os vanguni*[27]*, adiantou o barbeiro.*
> *[...]*
> *-Eh pá, malta, este homem está proibido de falar com os americanos.*
> *- E porque?*
> *- Você é um confusionista, Arcanjo Mistura. Essa escravatura era outra coisa e não tem que vir agora ao caso. Está a perceber?*
> *- Não, não entendo. Para mim, escravatura é escravatura...*
> *- Mas essa escravatura era entre pretos. Está a perceber?Os afro-americanos querem saber só dos brancos que nos levaram a nós para a América.*
> *- Mas nós nunca fomos para a América...*
> *- Não nós, aqui. Mas nós, e faz um gesto largo com as mãos, os pretos, sim.*
> *Cauteloso, Zeca Matambira ainda ousou a dúvida:*
> *- Mas aqui, em Vila Longe, houve quem fosse levado nos navios? Eu acho que não...*
> *- Acha? Nós vamos contar uma história aos americanos. Vamos vender-lhes uma grande história* (COUTO, p. 132-133).

O diálogo acima não nega a existência da escravidão em África, mas questiona a sua permanência em Vila Longe. No entanto, para a personagem Casuarino, é necessário reafirmar o contrário, os moradores precisam "vender" essa ideia para os estrangeiros

[27] "Vanguni: plural de ngugi, grupo étnico proveniente do Norte da África do Sul e que, em meados do século XIX, invadiu o território moçambicano" (COUTO, 2013, p. 132).

acreditarem na ancestralidade escravocrata. Outro dado importante é a venda de pessoas escravizadas, realizada pelos próprios povos que invadiram Moçambique no século XIX. Esse detalhe é tangenciado da história dos moradores com a finalidade de não causar estranhamento aos visitantes.

O outro pé da sereia tenciona, na estória que se passa no século XVI, a exploração das colônias africanas, o tráfico negreiro e, sobretudo, as relações transculturais entre a imagem de Nossa Senhora e a deusa Kianda. Nos dois primeiros aspectos, aproximamos o texto ficcional do discurso histórico a fim de demonstrar como a literatura se constitui da memória coletiva para compor o tecido narrativo. Além dos exemplos, citados nesta análise, com o intuito de demonstrar os diálogos entre a memória histórica e a literatura, chamamos a atenção para a morte da personagem Dom Gonçalo, o padre encarregado de levar a imagem de Nossa Senhora à Monomotapa.

> Com o início da atuação internacional da Companhia de Jesus, fundada em 1534 e aprovada pelo Papa em 1540, a estratégia de exploração da costa oriental africana pelos portugueses ganha contorno de catequese. Então, em 1558, um príncipe tonga é batizado em Inhambane e convence o pai a receber os padres Gonçalo da Silveira e André Fernandes que, em 1560, chegam à capital do Reino trazendo oferendas, principalmente para serem entregues ao monomotpa Mupunzagutu. 1561: Munpunzagutu deixa-se estrategicamente batizar pelo padre Silveira, a quem, logo depois, manda executar sob a acusação de espionagem (LOPES, 2008, p. 113).

O crime do Jesuíta acontece desta mesma forma no romance. O leitor só consegue perceber os detalhes desse entrelaçamento mediante o conhecimento prévio da história do país. É claro que isso não altera a compreensão textual, até porque há o pacto ficcional entre texto e leitor. Sendo assim, a literatura cumpre com o seu papel estético, o da apreciação e deleite. No entanto consideramos importante para o crítico literário o conhecimento sobre esses aspectos nas produções pós-coloniais, pois demonstra a importância dessas construções narrativas em ressignificar a memória, a história, as tradições, os deslocamentos e as identidades.

Retomamos as estórias tecidas na África contemporânea e observamos que o autor se apropria da comicidade para fazer uma crítica às instituições que se beneficiam com o exotismo e com a idealização do continente. A personagem afro-americano Benjamim

Southman,[28] historiador, desloca-se dos Estados Unidos para o interior de Moçambique, pois acreditava que dessa maneira ele resgataria a "essência" dos seus ancestrais.

O americano negocia com o tio de Mwadia, Casuarino, a estada dele e da esposa Rosie em Vila Longe. Ao chegarem à cidade, ele realiza os pagamentos dos "serviços" prestados em dólar e essa atitude aguça a cobiça de charlatões que já estavam com o discurso orquestrado para recebê-los. Na verdade, Casuarino apresenta para o americano a imagem que ele próprio criou, a partir de conceitos equivocados sobre Moçambique. As tentativas de comunicação em inglês, a aparição de dólares, a origem desse dinheiro (de Organizações Não Governamentais), as estórias inventadas acerca de escravos e dos seus descendentes são permeadas de uma forte ironia – o que nos leva a concluir: o autor faz uma espécie de condensamento, nesse romance, do emaranhado de preconceitos e utopias sobre a África. No entanto os narradores possuem um discurso irônico que dá um tom de comicidade na estruturação narrativa. Nesse sentido, citamos dois personagens: Casuariano e Mwadia. O primeiro alimenta a idealização da África; o segundo ajuda a executar o plano fingindo, nas sessões de possessão, conversar com espíritos da era colonial. A jovem se apodera de documentos antigos, bem como da leitura de livros para conhecer a história do seu país e da Vila onde mora.

O problema é que ela recria histórias falsas baseadas no discurso histórico e faz apresentações disso como se fosse verdade, fingindo estar possuída por espíritos. Durante as sessões, a moça reproduz estórias que os estrangeiros gostariam de ouvir, sobretudo, sobre a descendência dos escravizados. Essa encenação é de conhecimento de todos os presentes, após várias sessões, exceto dos estrangeiros, que por sinal ficam deslumbrados com a mulher, uma representação "clássica da África tradicional".

[28] O olhar exótico que essa personagem vincula ao continente africano é uma alegoria de como o eu enxerga a diferença. Esse ponto de vista é oriundo do colonialismo e se perpetua na pós-colonialidade devido à permanência de discursos segregatórios, que reiteram a ótica racista e discriminatória, sobretudo, sobre a África. Edward Said em o *Orientalismo*: o oriente como invenção do ocidente (2007), vincula essa mesma problemática ao Oriente, alvo de invenções ocidentais denominada pelo autor de Orientalismo. Nesse sentido, citamos: "O Orientalismo nunca está muito longe do que Denys Hey chama "a ideia de Europa", uma noção que coletiva que identifica a "nós" europeus contra todos "aqueles" não europeus, e pode-se argumentar que o principal componente da cultura europeia é precisamente o que tornou hegemônica essa cultura, dentro e fora da Europa: a ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus. Além disso, há a hegemonia das ideias europeias sobre o Oriente, elas próprias reiterando a superioridade europeia sobre o atraso oriental, anulando a possibilidade de que um pensador mais independente, ou mais cético, pudesse ter visões diferentes sobre a questão. De um modo bem constante, a estratégia do Orientalismo depende dessa posição de superioridade flexível, que põe o ocidental em toda uma série de possíveis relações com o Oriente sem jamais lhe tirar o relativo domínio"(SAID, 2007, p. 34). Inclusive, destacamos que, para nós, essas considerações estão diretamente ligadas a uma cultura imperialista e hegemônica que não enquadra apenas o continente europeu, mas toda uma compreensão ocidental de mundo, fragmentando-se para outros países da América, por exemplo.

> *Nas seguintes noites, Mwadia Malunga voltou a ser possuída pelos espíritos. De sessão para sessão, ela ia aperfeiçoando a exibição, focando as lembranças. O que era intrigante era que suas revelações sobre o passado se mostravam mais e mais acertadas. Os familiares se interrogavam: como é que Mwadia podia saber tanto de tudo? Será que ela tinha realmente poderes?*
> *As lembranças fabricadas por Mwadia iam apurando tal veracidade, que os olhos choravam ao se confirmarem nelas, as mães acenavam afirmativamente, os americanos enchiam de anotações os seus cadernos.*
> *Benjamim Southman era categórico: tudo aquilo que, em êxtase, Mwadia ia recordando correspondia, de facto, à realidade histórica. Não havia dúvida: Mwadia estava realmente entrelaçando os tempos com as memórias, restituindo as cascas ao estilhaçado ovo* (COUTO, p. 236-237).

No fragmento acima, é notável que os moradores do lugar combinam a farsa para enganar os americanos, de tão bem encenada alguns se emocionavam com as falas da moça . Posteriormente, ela revela de onde retirava as informações dissipadas, mas os americanos não tomam conhecimento dessa informação e eles se mantêm crentes, até o desfecho da narrativa, das revelações de Mwadia e de que a África possui uma essência, preservada por séculos.

Em outro momento, a personagem Casuarino, o grande responsável pela encenação das tradições, leva os estrangeiros à casa do adivinho Lázaro, garantindo o contato com uma África "autêntica". Porém, para apresentar o lugar desta maneira, foi preciso combinar, antecipadamente com Lázaro, o visual e a maneira que ele trataria os visitantes. Os preparatórios para esse contato são perpassados de situações irônicas como, por exemplo, o uso do celular e de rádio a pilhas pelo adivinho. Ele recebe a ordem de escondê-lo a fim de provocar um efeito de deslumbramento no americano. E é justamente isso que acontece, o curandeiro surge debaixo de um embondeiro trajado a rigor, tronco nu e segurando um bastão de madeira. Desse modo, ele compunha um visual exótico, admirado pelos americanos visitantes. A oralidade, mantida no diálogo entre os africanos, também contribui para a veracidade da cena, até o adivinho dirigir-se a Benjamim da seguinte forma: *"- How is the dollar, my friend?*" (COUTO, p. 271). Esse trecho mostra de forma cômica, as fissuras do discurso "autêntico e tradicional" que para o curandeiro não passa de uma farsa. O enunciando deixa claro quais são os reais interesses do homem, por trás do grande teatro forjado por Casuarino. A postura que o tio de Mwadia adota diante da visita dos estrangeiros nos leva a refletir como a invenção das tradições beneficia àqueles que monopolizam o poder. Observamos que ele gerencia a entrada dos dólares e convence os demais moradores a compactuar com a farsa, em troca de dinheiro. Sendo assim, comparamos as atitudes dele às

heranças de uma África inventada para beneficiar o(s) detentor(es) do poder. Terence Renger, em *A invenção das tradições* (1997), problematiza as inúmeras maneiras de criar tradições a fim de alimentar uma cadeia de interesses que beneficiam grupos ou um único sujeito. Pensando sob esse aspecto, o autor conclui que os mais velhos recorrem à tradição para defender os meios de produção da ameaça dos jovens; os homens para manter a mulher submissa; os chefes e aristocratas para expandir o controle entre os súditos; e a população nativa para evitar que os migrantes garantissem algum direito ou poder político. Portanto, há um ciclo vicioso dentro dessas estruturas para beneficiar indivíduos, financeiramente ou não.

O narrador, que nos conta detalhes sobre as estórias, descontrói crenças acerca do nativismo africano e demonstra como determinados espaços tornam-se uma via de mão dupla: os que possuem o capital exploram estereótipos de povos nativos e os explorados faturam em dólar para alimentar visões distorcidas de si próprios. Ora, a pretensão com esta afirmação é de elucidar aspectos importantes da construção narrativa, as críticas não aparecem por acaso e dialogam, inclusive, com a postura do autor, que dissemina em palestras e em textos ficcionais, a desconstrução de opiniões equivocadas acerca dos povos africanos.

Nesse sentido, há uma personagem que vai de encontro ao esquema organizado para ludibriar os americanos, o barbeiro Arcanjo Mistura. Isso ocorre porque ele não enxerga como positiva a aproximação dos estrangeiros, bem como o recebimento dessas pessoas com entusiasmo pelos moradores. Para ele, os visitantes faturariam em cima da miséria alheia, como se deu no colonialismo, mas a defesa desse ponto de vista se alastra para outras personagens, como observamos no excerto abaixo.

> *- O mano Casuarino me desculpe, corrigiu Matambira, mas a nossa tradição de receber bem a pessoas?!*
> *- Eles gostam de pagar.*
> *- Ninguém gosta de pagar.*
> *- Estes gostam porque sentem-se culpados, está a perceber? Saíram daqui, deixaram a malta sofrer com o colonialismo e, agora, regressam engravatados, cheios de inglesuras, e a gente ainda passando fome* (COUTO, p. 131).

Sendo assim, concluímos que *O outro pé da Sereia* questiona, de maneira cômica, o nativismo e as idealizações acerca do continente africano. O narrador utiliza a ironia para demarcar na construção narrativa como os estrangeiros veem a África, bem como os moçambicanos os recebem em seu território. O personagem Casuarino é responsável por alimentar olhares equivocados sobre a história de Vila Longe e em nenhum momento ele

sente arrependimento de suas escolhas. Na verdade, observa como uma forma de ser recompensando pelos avanços do colonialismo, embora saiba que na realidade essa moeda de troca não é totalmente benéfica. Apesar de utilizar a ironia como recurso estilístico, o romance questiona as idealizações que são construídas e mantidas acerca do continente africano. A figura do narrador-*griot* reaparece em todos os capítulos e nos conta estórias de personagens que se entrelaçam com a história de Moçambique. O *outro pé da sereia* é um romance histórico que se inicia no século XVI e termina na África contemporânea. A obra possui vozes narrativas que revivem momentos do colonialismo, problematiza o racismo, a intolerância e o exotismo africano.

Portanto, procuramos demonstrar, na primeira parte deste trabalho, as ligações que os romances pós-coloniais *Vinte e zinco* (2004) e *O outro pé da sereia* (2006) mantém com a memória histórica de Moçambique. Para isso, é fulcral a presença do narrador contemporâneo que assume o papel do contador de estórias, juntamente com outras personagens (através do discurso direto), dentro do texto. O arcabouço dessa análise se volta, principalmente, para evidenciar a importância da memória e como ela resgata vestígios e rastros de momentos ardilosos que foram as guerras de Libertação, Civil, a Revolução dos Cravos, o colonialismo português e o imperialismo europeu. De acordo com Walter Benjamim (1994), a perpetuação da narrativa, dotada do caráter da experiência, estaria comprometida em virtude de duas grandes tragédias que foram as guerras mundiais. No entanto, indo de encontro ao pensamento do filósofo, enxergamos que esse narrador se reestrutura dentro do romance moçambicano, em virtude da relação que ele nutre com as oralidades, por isso que o classificamos como *griot*, um vigilante da palavra e perpetuador de estórias. A fim de comprovar esse ponto de vista, expomos no, próximo capítulo, as conexões entre o narrador-*griot* e a tradição oral africana. Sistematizamos também a história da literatura em Moçambique para dialogar com os pressupostos citados. Destarte, o narrador está inserido em um contexto estético que abarca a literatura africana em língua portuguesa e Mia Couto incorpora essa característica em suas produções, mas se destacando por um estilo próprio e por costurar nos romances um ambiente verossímil da memória de guerra.

3 AS NARRATIVAS DE TRADIÇÃO ORAL

A oralidade é essa outra lógica que nós mantemos dentro de nós, mesmo que seja subjugada à lógica da escrita.[29]

O segundo capítulo deste trabalho analisa nos romances de Mia Couto as marcas da tradição oral que compõem o tecido narrativo das obras. Investigamos como o autor insere essas características no texto ficcional permeado de memórias. Para isso, é necessário compreender qual a importância dada à oralidade nas comunidades africanas, principalmente, no país de onde se originam tais produções. De acordo com Lourenço do Rosário (1989), as narrativas de tradição oral possuem uma imensa quantidade de valores culturais referentes às raízes dos povos africanos e muitas vezes se perdem na fluidez da modernidade. Nas sociedades, em particular as rurais, percebe-se que esses valores possuem um caráter diferenciado, pois são fundamentais para a transmissão de ensinamentos sociais, educacionais, religiosos e políticos, ou seja, a cultura oral é vigente para o funcionamento diário das comunidades. Sabe-se que, em detrimento do traço cultural, um emaranhado de estereótipos formou-se acerca da África, principalmente o de ser incivilizada por não dominar a escrita. Um pensamento falacioso, que coloca como centro a visão ocidental e desconsidera outros tipos de manifestações culturais. Neste sentido, a narrativa é um dos meios mais simples de aquisição pedagógica ao se tratar de oralidade.

> O seu funcionamento como tal dá-se a dois níveis: por um lado, pelo facto de, através da narrativa, a memorização se tornar mais fácil por causa da curiosidade e do prazer. Assim, aprendizagem e compreensão são rápidas e o ensinar torna-se fácil. Chamaremos a isto de *função de nível explícito.* Por outro lado, a narrativa não é um simples instrumento metodológico de transmissão de conhecimentos. Ela transporta dentro de si própria, através da exemplaridade, o próprio objecto de ensinamento que se quer transmitir. Chamaremos a isto, a *função de nível implícito* (ROSÁRIO, 1989, p. 41).

Para Lourenço do Rosário (1989), as narrativas orais possuem um entendimento individual do sujeito com o universo e também da comunidade que encara a narração pelo ponto de vista simbólico. Por conta disso, a transmissão dos conhecimentos difundidos pela tradição oral é vista com seriedade e os mais velhos são responsáveis por preservar e transmitir aos mais novos a sabedoria oral. Coincidentemente, os romances que analisamos

[29] Entrevista a Mia Couto no programa Roda Vida, da TV Cultura, exibido em 10-07-2007. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/MiaCouto.htm>. Acesso em: 02 mar. 2017.

possuem tal característica e a empregam de variadas formas como nas adivinhas, nos provérbios e no modo como se fala. Em decorrência disso, fazemos questão de enfatizar a importância das oralidades para as literaturas africanas em língua portuguesa.

Quando Lourenço do Rosário menciona as narrativas orais, ele se refere às estórias que perpassam os séculos através da boca do povo. Sendo assim, elas são dotadas de um caráter ancestral que resiste ao tempo, devido à reprodução da oralidade. As literaturas de características pós-coloniais, geralmente, enfatizam essas peculiaridades como uma forma de valorizar a cultura das minorias, marginalizadas, muitas vezes, pela crítica ocidental. Logo, apreender a oralidade na literatura é uma maneira de dar voz a personagens que antes não apareciam nas narrativas ou ocupavam espaços subalternizados, reiterando as relações de subserviência entre colonizado e colonizador.

Em contrapartida, Lourenço do Rosário em *Moçambique: histórias, culturas, sociedade e literatura* (2010), afirma que, nos últimos 30 anos, há um processo de desvalorização da tradição oral em Moçambique ocasionado, sobretudo, pela falta de incentivo de políticas públicas que priorizem esse conteúdo nos pilares sociais. Como exemplo, citamos a ausência da transdisciplinaridade desse ponto nas Universidades, principalmente nos cursos de humanas, nas escolas, no ensino primário e secundário, na comunicação social, ou seja, na imprensa, e por fim no núcleo de pesquisa acadêmica, que se debruça na investigação de outras realidades do que as do seu próprio país. É claro que não há limitações sobre o que é pesquisado, mas o que o autor pretende tencionar é a falta de coesão nesse âmbito. Nesse sentido, o autor reitera que a tradição oral não deve ser confundida, apenas, como um conjunto de mitos e lendas, mas parte integrante do sistema cultural e social do país. Ela transita pelo viés da modernidade e consegue relacionar-se com a globalização de forma integrada, e não dicotômica, porém isso só é possível, caso haja o equilíbrio desses aspectos. A partir desse ponto de vista, ressaltamos a importância da literatura para propagar e manter uma valorização das tradições orais. Mia Couto, ao utilizá-las, como uma das "matérias-primas" de suas produções, insere no arcabouço literário a preservação das oralidades no âmbito social.

Essa interação contribui para percebermos os contornos que envolvem as identidades, a alteridade, as memórias, as tradições. Além dessas problemáticas, segundo Macêdo e Maquêa (2007), o romance em Moçambique expressa uma preocupação com os problemas políticos, demonstrando a plasticidade de agregar vários campos do conhecimento ao mundo

das artes. Isso gera mudanças no interior do gênero romanesco, pois eles trazem marcas da diferença bem como o comprometimento com o social. “A estrutura do romance se presta a abordar um universo que sofreu profundas transformações principalmente no século XX quando a empresa colonial impôs-se fortemente no continente” (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 55). Mia Couto comporta em sua tessitura estética esses elementos e promove uma junção entre a estrutura tradicional e a oralidade (aforismos, ditos, provérbios). Assim, o romance moçambicano incorpora o gênero tradicional da cultura ocidental, aliado à cultura oral. Nesse sentido, o gênero que possui um mundo inacabado, após processos de modificações, aponta pluralidades culturais, sociais, de gênero, ocasionadas por esferas que dialogam entre o literário e o âmago das relações coloniais, transculturais, subalternas, diversas. Portanto, podemos afirmar que essas literaturas, pós-coloniais e africanas em língua portuguesa, são capazes de transmutar o recorte social e político através do romance, apontando uma escrita singular e ao mesmo tempo diversa.

3.1 O SURGIMENTO DOS JORNAIS E A LITERATURA: SINÔNIMOS DA RESISTÊNCIA

Rasgar não a folha
mas a escrita.
Estilhaçar
o mais longínquo distrito
do território
em que me invento. [30]

O colonialismo nega em todos os aspectos o *Outro*, exclui os sentimentos da consciência nacional a fim de reprimir a cultura dos povos nativos e obrigá-los aos costumes do colonizador (FERREIRA, 1989). Embora houvesse uma tentativa de anular o homem moçambicano do espaço das letras, uma boa parte se alfabetiza e chega ao ensino universitário, formando, inclusive, uma burguesia negra-mestiça.

Segundo Manuel Ferreira (1985), Moçambique, assim como Angola e Cabo Verde, dá os primeiros indícios de produções literárias em meados do século XIX. No início dele, havia algumas reuniões com a elite local onde eram realizados saraus literários em que os

[30] COUTO, Mia. In: ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra:* estudo, selecção de textos inéditos e bibliografia anotada de um escritor moçambicano. Praia/Mindelo: Centro Cultural Português/Embaixada de Portugal, 1998. p. 20.

poetas aproveitavam para declamar seus poemas românticos. Os estudos sobre a literatura, anterior a esse período, são insuficientes e, logo, não temos como definir quais poetas ou textos marcaram ou não a história do país. Sabemos, de fato, que o poeta brasileiro Tomás Antônio Gonzaga foi enviado para o território moçambicano e lá permaneceu de 1792 a 1810 (ano de sua morte), como cumprimento de sua pena, por ser um dos militantes da Inconfidência Mineira, porém ele não foi responsável por nenhuma articulação artística enquanto esteve em Moçambique. Conforme Manuel Ferreira (1985), a atividade literária, nas ex-colônias africanas, estaria relacionada com o ensino, o desenvolvimento cultural, o progresso e o surgimento da imprensa.

> O prelo é instalado em Moçambique em 1854, data em que se inicia a publicação do **Boletim Oficial** e, mais tarde, em 1868, surge o primeiro periódico moçambicano: **O Progresso**. Sem excluirmos a necessidade de se consultar **O Boletim Oficial** que, para além de órgão de registro da acção legislativa do governo, também incluía outros materiais, incluso os de índole literária, será indispensável (trabalho que temos em curso, na continuação de investigações já há muito iniciadas para os cinco países) proceder ao levantamento da Imprensa moçambicana dessa época em diante para ali colhermos a eventual produção literária com interesse para o conhecimento do nascimento da literatura moçambicana (FERREIRA, 1985, p. 12, grifo do autor).

Em meio aos conflitos oriundos da guerra colonial, surgiu a literatura como voz denunciativa. Moçambique, assim como outros países africanos de língua portuguesa, buscou na imprensa e na arte formas de denunciar os horrores da colonização. Ainda que os jornais fossem tendenciosos, ou defendessem a máquina colonialista, houve aqueles que foram de encontro ao sistema: João Albasini, José Albasini, Estácio Dias e Rui Noronha, por exemplo. Manoel de Souza e Silva (1996) alerta que para abordar as criações culturais nas sociedades coloniais, é preciso compreender os desdobramentos do processo colonial, percebendo o quanto a sua inserção invade, violentamente, o espaço dos povos "dominados". Desse modo, a colonização também deve ser percebida por uma ótica de resistência do colonizado, que tenta romper com as estruturas vigentes. Por isso, ressaltamos a presença desses intelectuais que, de certo modo, contribuíram para o amadurecimento das futuras gerações literárias de Moçambique.

Alguns grupos foram criados com o intuito de debater temas acerca da política vigente e das relações étnicas que permeavam o país. As elites africanas difundiam uma espécie de nativismo e fundaram, segundo Hamilton (1984), em 1920, o *Grêmio Africano*, composto por mestiços e negros. Em seguida, fundou-se o *Instituto Negrófilo* que teve o nome substituído

por *Centro Associativo dos negros da Colônia.* O *Grêmio Africano* também mudou a classificação para *Associação Africana.* Como esses núcleos eram formados por mestiços e negros, a elite branca moçambicana resolve criar a *Associação dos Naturais de Moçambique.* Nota-se, pelos nomes escolhidos, que havia uma espécie de ideia segregalista: de um lado, negros e mestiços e, do outro, brancos.

Em paralelo ao surgimento desses grupos, criaram-se os primeiros jornais. Em 1918, *O Brado Africano* inaugurou a mídia impressa no país, substituído, alguns meses depois, pelo *Clamor Africano*. Em 1933, *O Brado Africano* ressurgiu e manteve as edições até 1974. *O Africano* é uma produção de 1919 e a *Associação dos Naturais de Moçambique* elabora *A Voz de Moçambique* que permanece ativo de 1959 a 1975. Nota-se que ambos os jornais, *O Brado Africano e A Voz de Moçambique*, só atuaram no período que antecedeu a independência do país. Após 1975, esses jornais foram extintos. A luta agora não é entre moçambicanos e portugueses, depois da libertação colonial, iniciou-se um conflito interno no país, a Guerra Civil. Sendo assim, percebemos a importância da imprensa para o surgimento e também para o amadurecimento intelectual de Moçambique.

O primeiro momento da literatura moçambicana é marcado pelo gênero poema. Segundo Hamilton (1984), antes da década de 1940, havia poucas manifestações literárias no país. As primeiras inquietações surgem a partir de influências da cultura e estética europeia. O autor Rui de Noronha é um exemplo de tal fase, embora exercesse, timidamente, aspectos da cultura nacional nas suas criações literárias. Essa fase é importante, pois irá desencadear, no futuro, um olhar mais crítico dos novos autores. O poema é, sem dúvida, uma das maneiras mais viáveis de propagar os ideais dos intelectuais, visto que é rápido e barato para ser propagado. No entanto, não será o único gênero difundido no país, pois o conto também terá os seus adeptos. João Albasini, poeta e um dos pioneiros do gênero, lança em 1925 vários contos em *O Livro da Dor*, também publicado postumamente, tipo de publicação rara até a década de 1940. Segundo Ferreira, a partir da década de 1950, aproximadamente, é o período literário em que começa a desabrochar o nacionalismo moçambicano. Nem todos os poetas dessa fase conseguiam publicar as suas obras em livro, por isso também a adesão ao poema.

Posteriormente, antes da libertação colonial, emergem vozes como: Noémia de Sousa, José Craveirinha, Rui Knopfli, Rui Nogar e Luís Bernardo Howana (os quatro primeiros são poetas e o último contista). Esses escritores utilizaram a literatura para difundir as consequências do colonialismo português e do racismo. Em uma sociedade segregalista, o

racismo não aparece estampado, apenas, no comportamento ou nas atitudes do branco, mas também nas ações de alguns negros, que não se reconhecem, dentro daquele espaço opressor, como seres marginalizados.

Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), dialoga com essa problemática ao perceber que quando o colonizado/marginalizado garante o poder, ele, provavelmente, terá atitudes bem semelhantes ou iguais a do próprio opressor. Fanon (2008) observa o comportamento de negros que saíam das Antilhas e tentavam uma melhoria de vida na França. Ao chegar lá, o indivíduo, que falava francês, era visivelmente reconhecido por não dominar bem o idioma e também por ter uma variante diferenciada. Apesar de falar francês, o sujeito não era aceito, simplesmente por ser estrangeiro, no entanto ele alimentava um desejo de ser visto como europeu por estar residindo/trabalhando e/ou contribuindo para o desenvolvimento do país. Ao regressar à terra natal, exatamente pela ausência de um visto, achava-se superior aos seus conterrâneos, por ter vivido um período em solo europeu. Então, esse sujeito passa a imitar ações discriminatórias e preconceituosas para com aqueles que não possuíam características europeias. "O negro que conhece a metrópole é um semi-deus" (FANON, 2008, p. 35). É um negro que não se reconhece como tal em sua própria nação.

Os escritos da década de 1950, representados pelos autores mencionados, reivindicavam um espaço identitário, cada qual com seus ideais, mas unidos pelo mesmo sentimento de moçambicanidade. Noémia de Sousa deu voz às mulheres moçambicanas e Craveirinha tocou em inúmeras feridas como o racismo, o cárcere, as humilhações sofridas pelos defensores da pátria e as angústias de ser um intelectual naquele período. Sem dúvida, Craveirinha e Noémia de Sousa foram os dois principais poetas da primeira geração moçambicana. Já em Cabo Verde e Angola, é possível identificar, nesses países, o aparecimento de revistas literárias que tiveram uma importância na captação de intelectuais e de vozes da resistência. Havia uma convergência de temas e semelhanças, do ponto de vista estético e literário e, a cada nova geração, o grau de consciência e realidade social crescia. Em Angola, os grandes destaques são para as revistas *Mensagem* (1951-1952) e *Cultura* (1957-1961); em Cabo Verde, *Claridade* (1936-1960) e *Certeza* (1944); e em Moçambique, *Itinerário* (1941-1955), *Msaho* (1952), *Paralelo 20* (1957-1961), *A voz de Moçambique* (1960-1976) e *Caliban* (1971-1972). Com a chegada de uma fase evolutiva, aparece também a severa repressão do Estado Colonial, representado pela PIDE. A intenção era destruir os grupos, juntamente com os seus ideais. Para se livrar da perseguição, eles fingiam um

aparente recuo, no entanto, muniam-se de forças para resistir à pressão colonial e quanto mais se organizavam politicamente mais superavam a condição de colonizado, através dos textos literários. Em virtude disso, enquanto muitos escritores, após o estopim da luta armada, estavam ligados, diretamente, à fundação dos movimentos de libertação, outros partiram do país e alguns foram silenciados.

> Nesta fase o escritor pensa a sua terra em termos de pátria, nação, rejeita o Outro – o colonizador –, e está determinado a uma pátria literária integrada na nova situação, toda ela voltada, de vez para a conquista de libertação nacional. Assume-se como homem inteiramente livre, repensa as suas raízes culturais, faz o reencontro consigo próprio e integra-se no destino colectivo da sua gente (FERREIRA, 1989, p. 33).

Manuel Ferreira (1989), portanto, leva-nos a refletir que há uma busca dos valores populares e da língua materna, integrados aos textos. Diz-se, então, que o escritor liberta-se da dependência literária colonial, construindo, assim, a sua individualidade integrada ao contexto social. A partir do momento que as colônias reconstroem o sentimento de nação, os bens culturais estabelecidos pelo monopólio português são substituídos, aos poucos, pelas representações africanas como, por exemplo, a valorização da memória oral, poderosa força que perpetua os saberes tradicionais.

De acordo com Manuel Ferreira (1985), há uma questão importante que precisa ser levada em consideração: a ação cultural literária de Moçambique não deve ser estudada apenas do seu lugar de origem, mas também nas suas ramificações como em Portugal (nas cidades de Lisboa e Coimbra), na Tanzânia (sede da FRELIMO) e em alguns países da Europa, como na França. A circulação das referidas literaturas se dá, principalmente, pelo trânsito de intelectuais entre as cidades e em decorrência dos interesses políticos e culturais que havia por trás das produções. De fato, Angola se destaca mais no período pós década de 1950 e problematiza as desigualdades étnicas, refletindo sobre o local de pertença. A poesia moçambicana exprime de maneira enérgica as tensões existentes entre os povos colonizados e o colonizador – sobretudo as temáticas étnicas, racismo e intolerância cultural, questões que já se discutiam em 1930, com o poeta Rui Noronha.

Francisco Noa, em *Império, Mito e Miopia* (2015), trabalho resultante da sua tese de doutorado, debruça-se no vasto estudo sobre a história da literatura colonial moçambicana, contribuindo com um olhar rigoroso e perspicaz para o tema. O crítico alerta que o distanciamento temporal, o peso semântico e histórico ainda não são suficientes para garantir

a tranquilidade de analisá-lo, sem desconfortos, dúvidas e, sobretudo, inquietações. Partindo do princípio que ela corresponde às literaturas de viagens e de exploração, manifestando-se nas primeiras décadas do século XX, ou de forma não linear desde o término do século XIX, é com o advento do Estado Novo, em 1926, que ganha força e reconhecimento. Mas, afinal o que seria a literatura colonial? Quais motivos nos levam a evidenciá-la nesta pesquisa? De acordo com o autor, o termo é digno de questionamentos, não cabendo um único conceito para defini-lo, "Além do mais, acreditamos que a perseguição dos conceitos – apesar da sua importância enquanto dispositivos operatórios – concorre, muitas vezes, mais para obscurecer e fechar a questão do que para aprofundá-la e apreendê-la em sua real dimensão" (NOA, 2015, p. 38). Em contrapartida, é importante sistematizar as disparidades que perpassam o uso do vocábulo como a má qualidade literária dos textos, principal caracterização utilizada por escritores e críticos sobre essa literatura.

> Contudo, apesar da atitude de desconfiança ou de rejeição que gerou, a literatura colonial é um fato consumado. Isto é, produziram-se inúmeros textos líricos, dramáticos e narrativos, que, com maior ou menor valia estética, exprimindo visões de mundo determinadas, circularam com uma certa intensidade durante cinco ou seis décadas, envolvendo leitores metropolitanos e "ultramarinos", e foram objeto de crítica, de premiação e de consagração pública e institucional" (NOA, 2015, p. 39).

Francisco Noa (2015) destaca que não podemos generalizar a forma e a composição estética da literatura colonial ou até mesmo percebê-la de maneira uniforme, tendo em vista os múltiplos gêneros que ela agrega. Aliás, destacamos que essa variedade também está vinculada aos incentivos do governo português em fomentar a difusão literária. Isso se atrela a um propósito principal: o de manifestar a sobreposição cultural branca e europeia, na tentativa de silenciar os elementos culturais dos povos subalternizados. Nesse sentido, Noa (2015) elenca as seguintes fases que configuram essa literatura: a exótica, a doutrinária e a cosmopolita. A primeira aborda as viagens de exploração, a emoção das personagens diante da terra conquistada, o culto ao desconhecido, o olhar contemplativo e deslumbrado do narrador, reiterando o exotismo estético e apontando o *Outro*[31] como inferior. Na segunda há

[31] De acordo com Homi Bhabha em *O local da cultura* (2007), há uma trajetória de descoberta entre o *Eu* e o *Outro* por parte do indivíduo literário através da História, levando em consideração as tensões existentes das relações interculturais, em momentos históricos diferentes. Nesse sentido, os estudos pós-coloniais cumprem um papel pertinente no que diz respeito à conscientização de práticas culturais humanísticas que permeiam o respeito e a defesa da pluralidade das identidades. Assim, a problematização que envolve a formação dessas identidades se liga à interação, ininterrupta, das experiências e convivência com o *Outro*, permitindo à construção, a desconstrução, a reconstrução dos sujeitos a partir da diferença que o Outro proporciona.

o desejo de conhecer o mundo do *Outro*, os protagonistas são quase sempre europeus e apresentam traços mais realistas, imbuídos pelo sentimento de agir diante do desconhecido. A terceira, que permeia os finais da década de 1950 e início dos anos 1960, manifesta tendências mais complexas, como a difusão da teoria da miscigenação, postulada por Gilberto Freyre.[32] A alteração do espaço narrativo, do campo para a cidade, também marca esse período e explora, no sentido mais amplo, a condição humana. O professor Lourenço do Rosário (2010) também dialoga com essa explanação e reafirma que a literatura difundida nas colônias tratava-se dos próprios colonos.

> Ávidos de se distanciarem dos universos de onde provinham e alvo de menosprezo por parte da elite metropolitana, os colonos vingavam-se tentando demonstrar a emergência de uma portugalidade tropical na qual a sua literatura se distanciava da literatura portuguesa de então, pois esta não podia ter nem os cenários, nem os ambientes, nem o pitoresco que só a África pode emprestar ao fenómeno literário (ROSÁRIO, 2010, p. 154).

Nesse sentido, a literatura colonial reflete como se dá a constituição da sociedade portuguesa em terras africanas, sem levar em consideração a existência do povo moçambicano. Edward Said faz reflexão semelhante em *Cultura e Imperialismo* (2011), ao analisar as produções de autores europeus da segunda metade do século XIX como, por exemplo, Conrad e Flaubert. O primeiro vincula-se de forma explícita ao Imperialismo, já o segundo de maneira implícita: "Apesar das suas diferenças, os dois escritores, conferem uma ênfase parecida a personagens cuja capacidade de se isolar e se fechar em estruturas criadas por eles próprios assume a mesma forma do colonizador" [...] (SAID, 2011, p. 263). Por isso, o autor afirma que a literatura europeia dissemina seu projeto imperial através de lembretes realistas constituídos nos romances. Desse modo, as formas culturais que tratam do âmbito periférico, não europeu, são, claramente, assinaladas por ideologias que reproduzem estereótipos dos povos nativos, seja na literatura ou também nas pinturas de cunho colonial, fazendo questão de silenciar a voz do *Outro*. Partindo desse princípio, percebemos que o colonialismo e o imperialismo são duas estruturas presentes na literatura, independente do

[32] No tópico 1.3 deste trabalho, Moçambique: um país de revoluções, traçamos um panorama sobre a Revolução dos Cravos e de como a teoria do *lusotropicalismo*, cunhada por Gilberto Freyre, influencia na difusão do nacionalismo português, pois advoga a favor deles, destacando a vocação que teriam em "mobilidade", "plasticidade", "adaptabilidade". Nesse sentido, Noa (2015, p. 62) afirma que "As teses lusotropicalistas de Gilberto Freyre, que farão época, irão não só impregnar a literatura colonial das décadas de 50 e 60, ainda na fase doutrinária, como também se irão repercutir ou permanecer como sedimentos no imaginário português, em geral, em que a crença numa colonização "diferente" é sustentada por uma outra crença: a de um povo com uma "vocação" e "qualidades especiais."

continente ao qual elas se ligam. O propósito desses dois sistemas se pauta no seguinte eixo: colocar o homem branco como grande protagonista das narrativas e marginalizar as demais etnias.

Portanto, respondendo às duas indagações pautadas no início dessa sistematização, observamos a importância em conhecer a literatura produzida no período colonial, ainda que brevemente, para contrapor com as demais produções desse mesmo período, além de não poder defini-la de maneira homogênea, mas multifacetada. Desse modo, percebemos que a propagação de visões distorcidas sobre a cultura moçambicana está amplamente relacionada com o *corpus* literário dessas obras, apesar de uma boa parte delas se destacarem quanto à qualidade estética. Inclusive, o Estado Português, ao destinar verba para o financiamento dessas publicações, ele, indiretamente ganha aliados para difundir as ideologias neocoloniais. No entanto, essas temáticas vão dando espaço para uma abordagem mais sociológica, devido à influência de sindicalistas anarquistas que foram enviados para as colônias (ROSÁRIO, 2010). Assim, a literatura começa a abordar as contradições e vícios do sistema colonial, contribuindo para a aparição de uma corrente neorrealista e nacionalista em Moçambique. Autores como Augusto Abranches vão influenciar a geração de José Craveirinha, Grabato Dias, entre tantos outros, "numa fase em que os nacionalistas africanos e os chamados progressistas portugueses consolidavam a ideia de que o inimigo era o mesmo, o colonialismo para os africanos e o capitalismo fascista para os portugueses" (ROSÁRIO, 2010, p. 155). Com isso, a convivência entre portugueses (progressistas) e africanos (nacionalistas) resultou em uma variedade de ações, pois enquanto os primeiros defendiam a humanização do colonialismo,[33] os segundos sugeriam a sua imediata ruptura. Por conseguinte, a literatura nacional afasta-se da colonial (e não da portuguesa), logo, é fulcral compreender os processos de transformação dessas literaturas a fim de relativizá-las com as publicações atuais.

Após transitarmos, brevemente, pelo surgimento da imprensa, dos jornais e da poesia, da literatura colonial, cabe-nos agora contemplar o gênero romance, nosso objeto de estudo. A partir da década de 1980, Mia Couto, filho de pais portugueses, e Ungulani ba ka Khosa surgem como integrantes da "primeira geração literária pós-independência" (MATUSSE,

[33] Jorge Jardim, português, engenheiro agrônomo, secretário de Estado no governo salazarista e agente secreto, foi uma das figuras históricas e controversas que defendeu esse ponto de vista. A publicação de *Moçambique:* terra queimada (1976) foi uma incansável tentativa de provar que o colonialismo português era a melhor escolha para a sociedade moçambicana e que a FRELIMO era a principal responsável pelas mortes e pelo crescimento da violência no país. "O nosso exemplo *multi-racial*, em paz e harmonia, será a melhor arma para destruir *racismos que ainda nos rodeiam*. Com o amor das novas gerações, que têm de viver e confundir-se sem preconceitos, conseguiremos mais, do que *outros pretendem obter com o ódio e com as armas*" (JARDIM, 1976, p. 414, grifo nosso).

1998, p. 11). Eles já possuem características diferenciadas do grupo de 1950. A literatura, embora trilhe caminhos identitários, também lança olhares sobre o que restou do país massacrado pela guerra. Após a independência, em 1975, Moçambique ingressa em uma severa guerra civil que só termina em 1992. Segundo Francisco Noa (1998, p. 13, grifo do autor):

> Há, pois, uma atmosfera fatídica envolvendo toda esta literatura e que se traduz num sentimento *finis vitae* decorrente de contingências naturais (seca, inundações) e sócio-políticas (guerra, fome, miséria, corrupção, insensibilidade, vacuidade e inversão absoluta de valores).

É nesse contexto que Mia Couto tece as suas narrativas expondo as problemáticas de guerra vivenciadas no país. De acordo com Fernanda Cavacas (2006), ele vive na cidade da Beira até os dezesseis anos de idade, situação oportuna para que pudesse perceber as diferentes relações entre brancos e negros, visto que a discriminação racial nesse local se destacava dos demais. Após concluir os estudos no Liceu, em 1971, ingressa na Universidade Lourenço Marques para cursar medicina e o seu grande sonho era a psiquiatria. Contudo, ele adentra numa militância universitária, opondo-se à associação acadêmica que ele classificava como "reformista e revisionista". Após o 25 de abril, em 1974, o autor ingressa na FRELIMO[34] e também atuava no jornal *Tribuna*, defendendo informações a favor do partido. Desse modo, Mia Couto troca o curso de medicina pelo de jornalismo e participa veemente,

[34] É importante deixar claro que, apesar de ser um militante da FRELIMO, o ficcionista não mantinha uma boa relação com todos os integrantes do grupo e afirma ter sofrido racismo por parte de alguns. Em uma entrevista, Mia fala abertamente sobre isso: "*Por haver uma desconfiança da Frelimo em relação aos brancos e mulatos?* Basicamente era isso: Havia uma linha mais racista dentro da Frelimo que dizia: "Eh pá, esses tipos não!" Havia a linha aberta do Samora Machel que dizia: "Não há raça, todos os moçambicanos merecem a mesma confiança." Mas a solução de equilíbrio era assim: "Estes tipos merecem confiança, mas quando tiverem que disparar com uma arma sobre um primo ou um tio, o que é que vão fazer?" *Essa questão algum dia lhe passou pela cabeça*? Passou, porque eu recebia em minha casa primos que não conhecia e que vinham parar ao exército colonial português. Passavam dias em minha casa. Eu sonhava que ia passar a fronteira e pegar em armas e isso atravessou-me o espírito como um drama. *E resolveu esse drama na sua cabeça*? Não, porque felizmente nunca tive que pegar em arma nenhuma. Seria um desastre. *Essa desconfiança em relação aos brancos correspondia, no fundo, a uma situação de racismo oficial dentro da Frelimo*. Sim, exatamente. O MPLA, em Angola, nunca o teve tão abertamente. Também havia racistas no MPLA, mas nunca tiveram peso suficiente para obrigar a fazer uma concessão dessas. Ainda há marcas dessa matriz racista na sociedade moçambicana. Há, mas muito poucas. Estes trinta anos em que a Frelimo esteve no poder – e penso que ainda estará por um tempo – produziram uma resultado notável: a ideia de que Moçambique é um país que está aberto e que é composto por um mosaico de gente, por culturas diferentes. A Frelimo deixou isso bem marcado. Era uma coisa que estava nas canções, estava nas mensagens, na maneira como eram nomeados os quadros." (COUTO, 2015, p. 204-206). A fala do autor reacende uma discussão comum no mundo contemporâneo: a do racismo reverso. Essa concepção é bastante problemática e falaciosa porque não há relações históricas nessa situação. Um negro pode até discriminar um branco, mas isso não é considerado racismo, pois o último não terá bases (políticas, econômicas, culturais e sociais) que o oprimam pelo seu fenótipo. Portanto, Mia Couto não se enquadra nesse contexto de opressão, justamente, por ser um homem branco.

do processo de transição da imprensa, após a Guerra de Libertação. Trabalhou com Rui Knopfli e logo depois é promovido para o cargo de direção na Agência de Informação Nacional, esse emprego proporciona ao autor uma série de viagens pelo país para cobrir as celebrações das províncias. Em 1981, vira diretor da revista *Tempo*, mas em 1985 vai para o jornal *Notícias*. Sobre esse percurso citamos:

> Analisando todos estes órgãos de informação, não reconheceremos marcas particulares do escritor: trata-se de um trabalho comunitário com objetivos nacionalistas militantes bem definidos, onde não cabe a subjectividade ou outros ideais que dêem corpo a manifestações artísticas de índole individual. Começam, no entanto, a aparecer excepções a esta militância unificadora, e é no próprio jornal que *as crónicas de Mia Couto surgem como brechas criadoras de diferença ao nível linguístico, temático e mesmo conceptual*. E o público moçambicano sente-se compelido a participar nas reflexões que lhes são propostas, de tal forma que não raro esgota a tiragem do jornal (CAVACAS, 2006, p. 61, grifo nosso).

Durante a carreira de jornalista publica, em 1983, seu primeiro livro de poemas: *Raiz de orvalho*, obra que vai de encontro à literatura panfletária, bem difundida neste período, tendo em vista a contextualização política ao qual Moçambique vivenciava (os longos anos de guerra civil). De acordo com as críticas Macêdo e Maquêa (2007, p. 46), "era um livro diferente, uma poesia diferente. Seus poemas não eram mais como a poesia do corpo de luta, presente em José Craveirinha." Em 1986, lança o seu primeiro livro de contos *Vozes anoitecidas*, revelando Mia Couto como um verdadeiro contador de estórias, pois demonstra em sua essência o significado do *Karingana wa Karingana*.[35] As curtas narrativas reinventam o cenário da guerra civil de Moçambique, sobretudo, a violência das minas com a população que até hoje é vítima das explosões. *Cada homem é uma raça*, segundo livro de contos, é publicado em 1990 e resgata o passado colonial, as lutas pela independência e os sonhos que emergem após a Guerra de Libertação. Nesses dois livros de contos, notamos que há um aperfeiçoamento da linguagem e da sintaxe, técnica que já aparece de forma sutil em seus poemas e se aperfeiçoará em seus romances. O desejo de "contar", "inventar" e escrever o livro que o projeta para o resto do mundo e já destaca um laço marcante da sua estética literária, ou seja, o entrelaçamento entre o oral e o escrito. Assim, o autor segue o seguinte trajeto literário: inicia como poeta, transita para o conto, até chegar ao romance, e em paralelo prossegue com outras profissões: a de biólogo, a de ecologista e a de jornalista. Apenas em

[35] Era uma vez.

1999 é que ele lança outra obra poética denominada *Raiz de orvalho e outros poemas*, fechando as suas únicas produções do gênero poema.

Em 1992 estreia com o seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*. Conforme Macêdo e Maquêa (2007, p. 49):

> [...] revela uma ousadia formal, que se manifestou na coragem de enfrentar o gênero e na qualidade com que o realizou, os procedimentos do conto continuaram aqui, constituindo mesmo uma arquitetura que guarda a memória de suas narrativas anteriores.

Esse aspecto aponta uma hibridização dos gêneros literários fazendo com que características dos contos, como as narrativas independentes, componham a unidade do romance e reiterem a voz do narrador-*griot*. Dessa maneira, citamos, brevemente, as obras de Mia Couto. Em 1996, lança o romance *A varanda do frangipani, seguido de Vinte e zinco* em 1999; *O último voo do flamingo* em 2000; *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002); *O outro pé da sereia* (2006); *Venenos de Deus, remédios do diabo* (2008); *Antes de nascer o mundo* (2009) (publicado, primeiramente, em Portugal com o título *Jesusalém*); *A confissão da leoa* (2012); *Mulheres de cinzas* (2015); *A espada e a azagaia* (2016). Os contos: *Estórias abensonhadas* (1994); em 1997, os *Contos de nascer a terra*; *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (1999); *O fio das missangas* (2003); *Cronicando,* primeira edição de 1988*; Pensageiro frequente(2010).* E também textos de opinião: *Pensatempos* (2005); *E se Obama fosse africano*?; Para os miúdos: *O gato e o escuro(2008)*; *O beijo da palavrinha(2006)* e as crônicas*: O país do queixa andar* (2003).

Mia Couto utiliza um recurso interessante em sua escrita: a africanização da língua portuguesa que é a permanência de palavras de origem africanas diluídas em narrativas em português como uma das maneiras de reivindicar um espaço de pertença dentro da própria linguagem, imposta pelo sistema colonial. A utilização desse recurso não é algo particular da escrita do autor, outros como: Suleiman Cassamo; Ungulani Ba Ka Khosa; Paulina Chiziane, Luandino Vieira, dentre outros representantes das literaturas africanas também utilizam esse método. Sendo assim, o moçambicano afirma: "O escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento" (COUTO, 2005, p. 63).

Além de africanizar o vocabulário, Mia Couto é um artesão da palavra, dá várias (re)significações ao léxico, aspecto herdado de Luandino Vieira que, por sua vez, bebeu em

fontes brasileiras como, por exemplo, Guimarães Rosa. O próprio Mia Couto em *E se Obama fosse africano*? (2011), obra que reúne diversos artigos e opiniões de sua autoria, comenta acerca da importância da linguagem (re)inventada em sua escrita e as relações mantidas com a construção poética.

> Eu já bebia na poesia um gosto pela desobediência da regra, mas foi com o autor da *Terceira margem do rio* que eu experimentei o gosto pelo namoro entre língua e pensamento, o gosto do poder divino da palavra (COUTO, 2011, p. 109, grifo do autor).
> [...]
> O que Rosa perseguiu na escrita foi (estou citando) "essa coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, a que chamamos de 'realidade', e que é a gente mesmo, o mundo, a vida". A transgressão poética é o único modo de escaparmos à ditadura da realidade. Sabendo que a realidade é uma espécie de recinto prisional fechado com a chave da razão e a porta do bom-senso (COUTO, 2011, p. 111).

É através desse e de outros aspectos que Mia Couto dialoga com questões de nação, identidades e memórias. Conforme Kamila Krakowska (2012), a ideia de nação presente na historiografia literária de Moçambique e de Angola não é uma característica estática, mas que vai modificando-se ao longo do tempo. O desenvolvimento de tais literaturas liga-se a duas situações: ao período colonial e ao pós-independência, marcado pelas guerras-civis. Podemos afirmar que elas são influenciadas pela voz das minorias, das margens e que desembocam na formação de uma nação pluricultural, heterogênea. No entanto, há diferenças cruciais entre ambas: a de Angola segue um encadeamento em suas gerações de escritores, enquanto a de Moçambique é fragmentada. Podemos afirmar que os grandes centros urbanos estão presentes na literatura angolana, como Luanda e Benguela e condicionam um desenvolvimento histórico-social para essa prosa. Em Moçambique, a capital não ganha esse destaque, porque os espaços rurais sobrepõem-se ao urbano. Apesar das dicotomias, as literaturas angolanas e moçambicanas partilham de um mesmo olhar: a questão nacional presente também após a proclamação da Independência. Devido ao surgimento de outros temas e de um próprio olhar crítico sobre essas produções, manifestam-se outras necessidades, "Assim com a passagem do tempo e com o amadurecimento da identidade nacional, surge um certo distanciamento entre a literatura e a nação" (KRAKOWSKA, 2012, p. 21). Portanto, concluímos que a prosa moçambicana e angolana sofrera mudanças ao longo do seu percurso literário e que nem todos os autores se vinculam à questão nacional, mas isso não quer dizer que ela não esteja presente nas gerações contemporâneas. Ao investigar os cânones literários em Moçambique,

no artigo *Centros e margens em contextos literários africanos: notas sobre o caso moçambicano* (2016) – fruto do seu projeto de pós-doutoramento, intitulado: *Imediações, mediações e consagrações: o campo literário moçambicano (1975-2010)* – o Professor Nazir Can (UFRJ) conclui que os autores moçambicanos se posicionam de forma diversa no campo literário, num constante processo de invenção que contribui para o surgimento ou consolidação de novas formas e temáticas como: a violência feminina, oriunda das relações abusivas entre homens e mulheres e também da própria tradição, com Paulina Chiziane; os dilemas enfrentados pela nova nação, com Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, Nelson Saúte, Júlio Carrilho, entre outros; as disputas pela legitimidade política no período pós-colonial, com Ungulani Ba Ka Khosa; as tensões e contradições no ambiente urbano, após a independência, com João Paulo Borges Coelho e Luís Carlos Patraquim; a hibridização cultural e as questões identitárias, com Mia Couto. Essas são opções que sintetizam posicionamentos de diversos ângulos e campos linguísticos colaborando para discussões sobre a história, as identidades, as memórias, assim como as formas políticas, literárias e culturais. Contudo, essas ações não fazem parte de um projeto comum, pois "os jogadores" do campo literário situam-se em espaços diferenciados, tanto a nível linguístico como no temático. Segundo Inocência Mata (2003), a punção da pós-colonialidade é responsável pela geração das marcas estéticas literárias, que são difundidas inclusive no sistema literário dos cinco países africanos de língua portuguesa. Assim, podemos elucidar que a condição nacionalista evolui para uma condição de cidadania que necessita de uma territorialização do sujeito, justamente no período que a universalidade significa expansão e as fronteiras de identidades são ampliadas para a demarcação da existência.

A escrita de Mia Couto remete a um Moçambique "pós-independência" que visa, inclusive, através da literatura, à libertação da África exótica, única e simplista visto que é um continente repleto de particularidades e diversidade. O autor retoma essas características através das suas construções narrativas utilizando, sobretudo, o viés da tradição, da oralidade e da memória. Sobre isso, recorremos a Benjamin (2010, p. 198) para ratificar nosso pensamento: "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos".

O ficcionista moçambicano busca a oralidade e transforma-a em uma linguagem diferenciada que se destaca: [...] "pela originalidade e o poder criativo de uma escrita marcada

por uma euforia vocabular que parte da realidade de seu país – e em particular do rico imaginário das populações rurais" [...] (Jornal de Letras, 2007, p. 4 apud CURY; FONSECA, 2008, p. 27).

Os pensamentos de Mia Couto, no tocante às palavras, revelam que elas vivem tão dentro de nós que acabam criando a sua própria história, tornando-se um fragmento difundido no próprio ser, íntimo da essência humana. A palavra, então, entrelaça-se com a pessoa, ou seja, com o humano. Segundo Oliveira (2006), nas sociedades africanas, não existe relação dicotômica entre homem e natureza, pois tudo está interligado. Nesse caso, "o uno é o todo e o todo é o uno" (OLIVEIRA, 2006, p. 39).

A concepção de que o indivíduo traz na sua matéria os traços da ancestralidade que perpetua o respeito e a seriedade pelas comunidades locais. Essa pessoa se torna um mosaico de composições plurais graças à emissão da palavra, garantida pela permanência da memória. A palavra está associada à força vital e ambas se unem para compor, muitas vezes, a cosmogonia africana, desempenhando um papel fundamental na vitalidade do mundo. Desse modo, o homem, no processo de criação, recebe o poder da palavra e da força vital, mantendo-se em estâncias equivalentes. Assim, essa combinação, aliada à respiração, exterioriza a linguagem através da voz. Conforme Oliveira (2006), a respiração deve ser levada em consideração, porque é a partir dela que a palavra surge, principalmente quando a associamos aos fatores primordiais da criação. Devemos lembrar que mediante a proliferação da palavra há uma energia nem sempre controlável pela própria existência. Por isso, é necessário que o enunciador seja dotado de conhecimentos para, assim, fazer bom uso dela, visto que pode desencadear atitudes construtivas ou destrutivas. Caso seja mal utilizada, pode voltar-se contra o enunciador.

> Além de ser expressão do preexistente, a palavra está intimamente ligada a uma dimensão histórica. É aqui que ela se liga ao conhecimento e sua transmissão. É o caso, por exemplo, dos especialistas das transformações (ferreiros e tecelões); das manifestações da vida espiritual (culto aos ancestrais e às divindades); do domínio específico da própria palavra (historiadores tradicionalistas); e das explicações de realidades determinadas (conhecimento esotérico, jogos divinatórios). Existe, não obstante uma outra área de aplicação da palavra, onde ela joga um papel definitivo: a política. É a palavra que tem a função de fazer cumprir a jurisprudência dos ancestrais nos conselhos de família ou nas assembleias comunitárias – lugares privilegiados da prática política nas sociedades negro-africanas (OLIVEIRA, 2006, p. 47).

Nessa perspectiva, a palavra é ligada ao divino e paralelamente se relaciona com as atividades humanas. Hampaté Bâ, em *Tradição viva* (1983), também interpela sobre a mesma questão e observa a palavra no limiar tênue entre o divino e o humano. Sendo assim, a palavra torna-se um instrumento importante para o africano, no dia a dia, na comunidade e para a permanência da ancestralidade, pois a vida não discorre apenas pela esfera visível, mas também no mundo dos mortos. Por isso, o culto aos ancestrais é um dos elementos mais importantes nas culturas africanas, podemos dizer que ele é constante e contribui para a estruturação desses ideais.

A partir desses princípios, refletimos sobre as ligações mantidas com as produções literárias africanas, em particular, as obras romanescas de Mia Couto. Entrelaçar o oral com o escrito é uma forma de aproximar a literatura, e seus diversos gêneros, sobretudo o romance e o conto, ao universo africano. Sendo assim, o romance, que por sua vez tem origem ocidental, ganha aspectos adicionais em sua construção, por exemplo: aproximação com a estrutura do conto, das narrativas orais e permanência das adivinhas, dos provérbios, dos aforismos. Desse modo, o gênero sofre uma espécie de "hibridização" textual que o africaniza, mas que não o distancia da tradição romanesca,seja ela moderna ou contemporânea. A presença do(s) narrador(es) também é algo que merece ser discutido. O narrador se comporta como um contador de estórias, ligando-se a uma herança da tradição oral. Portanto, temos um *narrador--griot* que nos aproxima das oralidades e da arte do contar.

Durante séculos, algumas visões estereotipadas, como a ausência de cultura, foram difundidas sobre os povos africanos, principalmente por eles não eternizarem seus valores através da escrita. Entretanto, o *griot,* que remete através da palavra as sabedorias antigas, foi um dos promotores da desconstrução dessa ideia. É por esses e outros motivos que a palavra mantém um significado diferenciado para a cultura africana. O *griot* utiliza, através do artífice da memória, a propagação das tradições antigas, por isso muitas são recontadas e ganham uma nova roupagem com o tempo. Já outras tentam se manter fiéis ao conteúdo divulgado. Hampaté Bâ (1983) demonstra como funciona a preparação para o ritual dos *griots* e os classifica desta forma: tradicionalistas – *doma,* grandes depositários da herança oral, da memória viva, possuem um compromisso com a verdade. São iniciados para serem especialistas da palavra, conhecedores das forças do mundo visível e invisível e possuidores de uma boa memória, tornando-se, assim, arquivistas do passado. No período colonial, os tradicionalistas foram perseguidos, pois os colonos visavam a extirpar as ideias propagadas

pelas tradições, ocasionando a fuga de muitos mestres para as savanas. Sendo assim, os *griots* tradicionalistas se apropriam da herança oral, tornando-se testemunhas das guerras que assolaram vários países africanos, inclusive Moçambique.

Consideramos que a permanência das oralidades em textos africanos é uma resistência cultural às imposições difundidas durante o colonialismo e o neocolonialismo. As literaturas de formulações "pós-coloniais" visam a agregar discursos e temas que, por muitos séculos, foram tangenciados ou esquecidos da literatura. Desse modo, as produções africanas em língua portuguesa, classificadas no âmbito da literatura pós-colonial, dão vozes a personagens que podem contar as suas próprias histórias, com a ajuda ou não dos *narradores-griots.* Portanto, os romances de Mia Couto utilizam essas técnicas para aproximar o texto da ancestralidade africana. A palavra, a qual transita entre o divino e o profano, é perpassada dentro do texto narrativo e se torna uma via de mão dupla: reescreve as memórias e aproxima a oralidade.

3.2 ORALIDADES E CONFLUÊNCIAS ESCRITAS

Este jeito
De contar as nossas coisas
À maneira simples das profecias
– Karingana ua Karingana –
É que faz o poeta sentir-se
Gente. [36]

De acordo com a crítica Ana Mafalda Leite (1998), as últimas décadas referentes à pós-independência trouxeram um saldo positivo quanto à criação e ao desenvolvimento editorial das literaturas africanas em língua portuguesa. De certa forma, isso contribui para o crescimento de estudos críticos acerca dessas literaturas que antes eram chamadas de ultramarina e/ou de expressão portuguesa, passando por inúmeras fases como a do Movimento da Negritude.[37] Nesse sentido, africanos e africanistas, firmam-se no cenário literário e utilizaram a tradição oral como recurso textual a fim de valorizar a presença da África no cenário literário e intelectual. Segundo Ana Mafalda Leite (1998), isso era uma

[36] CRAVEIRINHA, 2002. p. 105.
[37] Movimento idealizado fora da África, passando pelos Estados Unidos, Antilhas, Europa e sistematizando-se na França, local que ganhou mais força. Logo após, expande-se pela África negra e pela América, sobretudo no Brasil. A intenção do movimento era dar uma conotação positiva, de orgulho racial ao termo, antes utilizado, no início do século, de maneira pejorativa. Movimento da negritude: uma breve construção histórica. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/viewFile/2137/2707>. Acesso em: 10 nov. 2016.

forma de diferenciar-se das literaturas europeias e das “heranças” proporcionadas pelo colonialismo. No entanto, não podemos considerar que todo texto produzido dessa forma tenha o propósito de manter uma “africanidade textual” ou que esse elemento exista mediante a oralidade. A autora sugere a noção de “continuidade”, ou seja, uma extensão da tradição oral para a escrita. Esse conceito é citado primeiramente pelo poeta senegalês Leopold Sédar Senghor e exemplificado pela autora logo abaixo:

> Criadores e críticos inferem essa relação como uma procura dos traços reveladores da passagem da oralidade para a escrita. E, entre outros, um dos instrumentos da procura radicou e radica temas, e nas especificidades dos gêneros orais, existentes na sociedade pré-colonial e ainda actualmente nas áreas rurais, menos alteradas pelas inevitáveis mudanças pós-coloniais (LEITE, 1998, p. 14).

Desse modo, observamos que a permanência da oralidade funciona como uma resistência à colonialidade. Já que não é possível desvincular-se por completo dos resquícios coloniais, a literatura resiste, como forma e tema.

Ana Mafalda Leite (1998) ainda observa a relevância de estudar os discursos críticos e teóricos acerca da oralidade a fim de perceber alguns conceitos diferenciados acerca do assunto. Por mais que se afirme a permanência oral na África, esse olhar torna-se necessário para a nossa análise crítica. Durante muito tempo, foi propagado o discurso de que a escrita em África não existia até a chegada dos europeus, embora se tivesse a ciência da tradição da escrita milenar egípcia. No entanto, segundo Leite (1998), estudiosos como o senegalês Cheik Anta Diop em *Nations Nègres et Cultures*, defendem que ela contribuiu para a cultura africana de um modo geral, bem como Albert Gérard que demonstra no século XIII a importância da escrita em regiões que hoje correspondem à Etiópia e em outros lugares da África.

Acreditar que a escrita só existirá com a chegada dos europeus é um pensamento falacioso e reproduz a ideia de que ela é europeia e a oralidade é africana. A permanência da oralidade se dá em África devido às condições históricas e não devido a questões intrínsecas. Contudo, alguns estudiosos se apegam a esse último dado e desenvolvem pesquisas que foram a força motriz de movimentos como o da negritude e do neoafricanismo, inclusive procuram comprovar a essência africana nos textos orais através do ritmo, isso influenciou significativamente o pensamento negritudiano.

> A questão trata-se de assinalar a particularidade, sem perder de vista outros aspectos, e saber como descrever o acidental, o factual, sem o considerar como pertencendo à ordem das essências. Aguessy é crítico e equilibrado na sua asserção quando nos diz que a oralidade nas culturas africanas é uma "característica dominante", mas não a única e exclusiva. No entanto este tipo de observação não é muito frequente no discurso crítico dos africanistas (LEITE, 1998, p. 17-18).

Por mais que discordemos dos ideais da negritude e do neoafricanismo, reconhecemos a importância cultural que ambos desenvolveram na África, sobretudo pelo seu caráter de afirmação. Porém encaramos a literatura oral com outro olhar, o de condições históricas e não de uma natureza, "essência".

Ao passar pela "porta" da história, da guerra colonial, adentraremos em mais um *locus* da memória, perpassado por estórias de velhos, lembranças de mortos e de fragmentos da infância. Essas narrativas não excluem pedaços da história de Moçambique, pelo contrário, demonstram a ótica de um país arrasado pela guerra, recompondo-se, aos poucos, das consequências do colonialismo. No entanto, o que mais nos chama a atenção para essas obras é a permanência da oralidade na composição textual. As vozes da tradição permanecem no discurso dos personagens, guardando a memória ancestral.

Em Moçambique, o ambiente urbano e o rural são perpassados pelos valores da cultura oral. Essa característica é visivelmente observada nos romances de Mia Couto. Seja na cidade ou no campo, a ancestralidade é vigente, como em os velhos de *A varanda do frangipani* se negam a interagir com o policial Izidine Naíta, oriundo de Maputo. Ele não conservara a "essência" da tradição, pois passa a maior parte da vida no exterior e distancia-se da terra natal. Isso ocasiona uma rejeição dos personagens idosos contra o inspetor e uma supervalorização da comunicação oral através do uso das adivinhas e dos provérbios. Essa intriga, que se desenvolve dentro da ficção, representa um dos problemas ocasionados pela globalização: o esquecimento da oralidade. Para a nossa cultura ocidental, isso talvez nem seja visto como um ponto problemático, pois acreditamos que a mistura cultural, na maioria dos casos, seja algo proveitoso. Ao final, esse entrelaçamento nos lança um simulacro de proximidade entre os indivíduos, aos quais caberia a aceitação da diferença pelo fato de nos reconhecermos no outro. Entretanto, observa-se o contrário, rejeitamos o outro justamente por não nos enxergarmos nele, negando, assim, a diferença.

De acordo com Leite (1998), desde o final do século XIX e principalmente após a independência dos países africanos de língua portuguesa, na década de sessenta, há uma

preocupação com a literatura oral. Países como os Estados Unidos e alguns europeus se encantavam pela visão da África exótica que emerge após a libertação colonial. Estudos na área da antropologia norteavam os ocidentais acerca de uma nova visão da cultura africana. As teorias evolucionistas permeavam essas concepções e, como bem cita Leite (1998), as obras *La Mentalité Primitive,* de Lévy-Bruhl, ou *Primitive Culture*, de Tylor, propagavam a ideia civilizatória de que a Europa encontrava-se no topo e a África em condição inferior – sob essa ótica estava a oralidade como sinônimo de primitivismo. Dessa forma, constatamos o quanto as teorias evolucionistas contribuem para a dicotomia entre o oral e o escrito – a Europa representando a parte civilizada, dotada da cultura e escrita, e a África o seu oposto.

Felizmente, as teorias citadas foram ultrapassadas e deram voz a importantes trabalhos como o de Claude Lévi-Strauss. De acordo com Leite (1998, p. 20), a "história europeia desde o desencanto de Rousseau com a civilização moderna, passando por Husserl, Saussure, culminando na análise da obra de Lévi-Strauss, mostrando essa procura de ajustamento da voz com a ideia de natureza e bondade" (LEITE, 1998, p. 20). Esses estudos auxiliaram para uma mudança não só do paradigma que considera a África como incivilizada e atrasada em relação à Europa, como também das visões estereotipadas sobre o continente e a tradição oral. No entanto, esse olhar não é estático e a África passa a ser um lugar desejável. Na área da teoria literária, Paul Zumthor em *Introdução à poesia oral*, publicado em 1983, revaloriza os estudos acerca da oralidade e projeta, conforme Leite (1998), uma visão neorromântica desse ponto de vista.

> Por outro lado, a idéia de que a oralidade é a resultante de um colectivo permitiu a difusão de um outro preconceito: o de que as tradições orais são acessíveis a todos, universalmente mais igualitárias, pelo acesso à voz, ao passo que a escrita e a tecnologia associada, requerem uma preparação especial e, naturalmente, são mais selectivas. Este pressuposto não toma em linha de conta, apenas para dar um exemplo, o secretismo e elitismo envolvidos na aprendizagem e recitação de certos gêneros da oratura em que o bardo ou "griot" é um especialista, escolhido ou por profissão, e só ele detém o conhecimento dos textos mais longos e especiais [...] (LEITE, 1998, p. 22-23).

No âmbito da literatura, a utilização das oralidades na composição textual leva alguns críticos a acreditarem que o gênero conto é o mais adequado para suprir as necessidades africanas. O romance, por não ter tradição no continente, seria desvinculado deste cenário. Percebe-se que essa postura é reducionista, pois impede as trocas/transferências entre as culturas. Se os gêneros se detivessem no *locus* de criação, estaríamos resumidos a um

regionalismo opressor que impediria as intersecções sociais e literárias. A literatura nacional africana se diferencia pela variedade cultural e étnica e isso inclui o contato com o colonizador. Conforme Ortiz (1963), há uma transculturação entre ambos. Esse pressuposto é válido também para a literatura. Desse modo, o romance possui uma plasticidade e o autor transita entre as experiências estéticas oriundas do Ocidente e as transmuta para o universo africano.

Ora, o romance surge dessa necessidade de o homem ter a sua própria voz e não mais aquela, evocada na epopeia, onde o uno representava o todo. A sociedade, a história e o pensamento mudaram, assim como a literatura. A comunidade perfeita e acabada, que precisa de um herói para defendê-la, declina. É o romance que aponta a inadequação da epopeia ao mundo moderno. O indivíduo mudou e as águas clássicas já não matam a sede do novo homem, inserido na modernidade e mesclado em angústias solitárias:

> O céu estrelado de Kant brilha agora somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos dos peregrinos solitários – e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário. E a luz interna não fornece mais do que ao passo seguinte evidencia – ou a aparência de segurança (LUKÁCS, 2009, p. 34).

O Novo Mundo, classificado por Lukács, nada mais é do que o mundo moderno. Um lugar fragmentado que se dissocia do todo para centrar-se no eu, espaço que corresponde aos ideais desse novo sujeito. Nesse sentido, dialogamos com Adorno (2008, p. 55) ao acrescentar que nele "encontra-se a experiência do mundo desencantado" [...] e "a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento".

Este homem fissurado representado no romance moderno é um construto. A cada dia ele preenche e abre lacunas. Transita entre os espaços da sanidade, da loucura e da fixação. O mais contraditório é que o indivíduo mais insano consegue verbalizar os sentimentos mais verdadeiros. Seja no romance, no teatro, no conto ou no poema, observamos outro sujeito, centrado no eu, mas que consegue mimetizar o seu interior e o que importa é o que está dentro do indivíduo, a base realista e o preceito épico da objetividade dão voz ao subjetivismo e à negação imanente do real. Conforme Adorno (2008), o narrador perde-se ou desaparece. Não há narração, embora o romance exija o narrar. A experiência, típica do narrador tradicional, desvaneceu-se nas linhas do texto. Isso acontece devido a uma mudança na sua forma. Assim, não é preciso ter participado/vivido alguma situação, fato ou evento para poder narrá-lo. Segundo Benjamin (1994, p. 201):

> O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede na tradição oral, nem as alimenta. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre as suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.

Há outra forma de reconfigurar o mundo. O herói exemplar que servia de modelo para a comunidade é substituído por outro, solitário, isolado e não exemplar. Desde o século XVIII, o romance teve como verdadeira essência "o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético" [...] (ADORNO, 2008, p. 58). A vontade de decifrar os enigmas da vida se torna algo estranho ao se deparar com as convenções sociais, assim os romances, realistas ou antirrealistas, demonstrarão outro tipo de humano, contrapondo-se ao modelo épico. Esta nova forma é um reflexo da mudança do mundo, do sujeito. Desse modo, a literatura tenta exprimir realidades que muitas vezes as ideologias dominantes procuram ocultar. Nesse sentido, o relacionamento entre texto e leitor é permeado de um emaranhado de significações, Wolfgang Iser (1999) as classifica como as lacunas do texto, atividades que são constituídas mediante a interação entre texto e leitor.

> Ao se admitir que o texto precisa ser processado pelo leitor no ato da leitura, o intervalo entre texto e leitor adquire importância crucial. A conseqüente interação entre ambos no processo de leitura transforma o texto no correlato noemático na mente do leitor. Como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o próprio texto é pontuado de lacunas e hiatos que têm de ser negociados no ato da leitura (ISER, 1999, p. 28).

O leitor preenche o que falta no texto, inclusive o não dito. É a partir das significações que ele se realiza como arte, mediante a interação com o leitor: "O não-expresso impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso" (ISER, 1999, p. 28). A significação dada ao texto manterá diálogo com o universo no qual o leitor está inserido. Porém ela não foge das pistas colocadas na construção narrativa. Quem lê *Terra sonâmbula* (2007) não o interpretará como um baile carnavalesco, pois a leitura nos impulsiona a fugir dessa interpretação. São por esses e outros pressupostos descritos que observamos o quanto é contraditória a afirmação que tenta atrelar o conto como gênero mais apropriado para a literatura africana.

Lourenço do Rosário (1989) elaborou a primeira tese de doutorado que aborda a oralidade africana. Nesse estudo, o autor afirma que o conto oral é universal a todas as culturas, não se restringindo à África. Isso só comprova que há um olhar estereotipado acerca da utilização do gênero. Conforme Leite (1998), o fato de os povos manterem as tradições orais não implica que o conto seja algo natural/intrínseco da africanidade literária.

Para o momento, Rosário (2007) faz questionamentos acerca da valorização das oralidades em Moçambique e observa pontos interessantes. O crítico percebe que no ensino superior, nas escolas e na própria imprensa, há um tangenciamento da cultura oral. Nas universidades, isso ocorre devido à ausência de disciplinas, no ensino regular, por conta da falta de incentivo e, nos gêneros jornalísticos, pela falta de espaço para essas questões.

> A tradição oral é um sistema social, económico e cultural, não é apenas um conjunto de contos, lendas e mitos. Ela comanda a vida da maioria da nossa população. Tal como é encarada hoje, somos levados a admitir que ela faz parte dos inúmeros segmentos que compõem a nossa sociedade e que são vítimas de exclusão. A exclusão é uma forma de discriminação ostensiva e que infelizmente se pode detectar facilmente entre nós (ROSÁRIO, 2007, p. 111).

Para o crítico, uma maneira de solucionar esse embate é agregar o conglomerado de valores tradicionais à vivência do mundo moderno, já que uma coisa não exclui a outra. Ele cita países como o Japão que, por exemplo, manteve a valorização cultural mesmo imerso no avanço tecnológico e isso também acontece em Moçambique, embora haja um risco de desaparecimento dessas tradições orais, tendo em vista a dissipação das guerras.

Os romances que analisaremos nos próximos tópicos demonstram variados traços orais. Esses aspectos compõem a estética do autor, assim como os neologismos. A marca da oralidade está presente na grande maioria dos autores africanos de língua portuguesa e acreditamos que isso se liga ao fato de essas literaturas emergirem em períodos semelhantes e serem "pós-coloniais". Os embates entre tradição/modernidade, identidades, oralidades e memória são fruto de uma resistência ao que fora imposto pela sociedade colonial. Chegou-se ao momento de demonstrar o emaranhado estético, cultural e linguístico construído por essas literaturas, até porque elas foram e ainda são vítimas de categorizações estereotipadas.

Desse modo, as literaturas africanas em língua portuguesa se mantêm neste espaço, trilhado às custas de muitas discussões sociopolíticas e literárias. Utilizar a arte para propagar

ideologias também faz parte do universo da literatura e é uma maneira louvável de resistência ao monopólio imposto pelo colonialismo. Francisco Noa resume:

> [...] Os textos literários, na sua diversidade e heterogeneidade, mantêm, metonímica e metaforicamente, um diálogo fundamental com o contexto que, entretanto, apresenta vicissitudes determinadas durante e depois da presença colonial em África. Será, porém, nas confrontações entre um sentido individual e um sentido coletivo de existência onde o dilema, ou as tentativas de o superar ou contornar nas suas múltiplas expressões, adquire contornos profundamente marcantes e desafiadores.
> É, pois, nesta conformidade, que vemos muitas vezes, a memória, histórica ou intemporal, emergir como garante da superação do impasse entre ordens simbólicas e existenciais desencontradas, entre mundos distintos e entre dimensões temporais disjuntivas. E aí, desenha-se, enquanto espaço de possibilidades indeterminadas, toda uma racionalidade que, na sua plenitude, é atinente com uma territorialização estética e identitária (NOA, 2015, p. 80).

Observamos a necessidade de expor as considerações acerca das oralidades nas narrativas africanas. Notamos que algumas visões estereotipadas sobre o continente ainda são vigentes, no entanto é a partir da reflexão e do conhecimento desses textos que tais afirmações são desconstruídas. A oralidade não deve ser vista como essência, pois essa postura reafirma a permanência de estereótipos.

Desse modo, reafirmamos a presença da oralidade nos romances de Mia Couto como composição estética do autor e também de outros que se apropriam da mesma forma. Essa tradição oral faz um resgate através do texto escrito ou da oralidade da memória. De acordo com Fonseca e Cury (2008), os autores africanos mantêm uma forma diferenciada nas construções literárias, pois unem a tradição oral à escrita e resgatam, em uma via de mão dupla, a memória. Ela perpassa, nas produções abordadas nesta tese, espaços que vão desde o término da guerra colonial até as consequências das guerrilhas no país. Nesse sentido, a literatura desempenha um papel diferenciado na pós-colonialidade, por problematizar questões que são multifacetadas, por se falar de culturas, também particularizadas, e por abordar as angústias de sujeitos que se veem em países devastados pelas guerras.

Essas vozes narrativas são carregadas de memórias e chegam-nos através desses narradores-*griots* que têm algo a contar. No jogo entre o dito e o não dito, a literatura africana nos envolve e também nos instiga a conhecer um pouco mais da história do continente, pois ambas entrelaçam-se, compondo o tecido narrativo dos romances do autor moçambicano.

3.3 CULTURA ORAL E TRADIÇÃO NOS ROMANCES: A VARANDA DO FRANGIPANI, UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA E TERRA SONÂMBULA

Sou árvore nascida em margem. Mais lá, no adiante, sou canoa,
A fugir pela corrente: mais próximo sou madeira incapaz
de escapar do fogo.[38]

Escolhemos particularmente estes romances, *A varanda do frangipani, Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra e Terra sonâmbula*, para problematizar questões da valorização da memória, da palavra e da oralidade, pois eles mantêm uma ligação intertextual que enfatiza o contexto pós-guerra, evidenciando, assim, o papel relevante da ancestralidade para a cultura africana. *A varanda do frangipani* possui um emaranhado de traços orais, como as adivinhas e os provérbios que permeiam a narrativa. Além disso, as personagens mais velhas tentam preservar aspectos tradicionais africanos que, aparentemente, estão ameaçados pela ausência da ancestralidade. Por isso, a obra é perpassada de memórias que levam o leitor a ter contato com os rastros deixados pelas guerras.

Em *A varanda do frangipani*, a memória é preservada mediante o uso da tradição e a propagação dos ensinamentos é difundida pela utilização das palavras orais. Em contrapartida, no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* essa memória é vista nas produções escritas, pois o avô Dito Mariano escreve cartas, após a sua morte, para o neto Mariano com a finalidade de instruir o rapaz nos ritos da cultura local, visto que ele os desconhecia. Em *Terra sonâmbula*, a memória dos personagens também é trilhada pela escrita, nos cadernos deixados por Kindzu. Apesar de as duas últimas obras tratarem de memórias escritas, os três romances possuem algo em comum: a intimidade profunda com as tradições orais, tornando-se quase indissociável. Eles também reiteram um ponto importante: a de que as [39]personagens jovens como Mariano, Muidinga, Marta Gimo, estão inseridos no

[38] *O último voo do flamingo* (2005) p. 48.
[39] Mia Couto comenta em uma entrevista sobre estereótipos do mundo tradicional: "Todos os estereótipos traduzem alguma realidade. Escondem é que há outras verdades. Como, por exemplo, que neste momento as crianças que passaram pela escola transportam o universo da escrita e têm sabedorias que, ao perderem-se, são perdas tão graves como as de quem mora na tradição. Esta ideia de que África só se reencontra na sabedoria tradicional é uma coisa gravemente perigosa. É perigosa porque parece ser um território, um continente, condenado a só se rever no passado. Sem direito à modernidade que são estes meninos que transportam a lógica da escrita, que são capazes de dar a volta e de se relembrarem e costurarem a tradição com o futuro" COUTO, 2015, p. 224.

mundo da sabedoria tradicional, de certo modo isso desconstrói a ideia homogênea que só os mais velhos são capazes de deter esses conhecimentos.

Portanto, investigamos as três obras sob a ótica das oralidades, levando em consideração a importância da palavra, escrita ou oral, para a construção das memórias no texto narrativo. Os *narradores-griots*, figuras sábias e dotadas da arte do contar ancestral, impulsionam a reflexão sobre um país que tenta se recuperar dos males causados pelas guerras. As identidades dos sujeitos permanecem no "entre-lugar" e ora transitam pelo moderno, ora pelo tradicional, porém fazem um alerta: as tradições precisam ser perpetuadas, não apenas por um caráter ancestral, mas pelo próprio desenvolvimento harmônico das comunidades. É importante destacar que os romances apresentados demonstram um Moçambique pós-independência que inicia um projeto de nação em busca de uma identidade homogênea, de afirmação africana. Os processos que envolvem essa configuração serão analisados, pois eles permanecem evidentes na guerra civil, período que perpassa as narrativas em destaque. Sendo assim, as oralidades transitam pelo espaço da ancestralidade e também da reconstrução da nação no pós-independência.

3.3.1 A varanda do frangipani: sonhos, morte e memória

Os mortos não vivem, mas existem.[40]

A varanda do frangipani (2007) é uma narrativa que se inicia diferente da grande maioria. A voz narrativa é do morto Ermelindo Mucanga, um *xipoco* (fantasma) que não teve os ritos necessários durante o seu funeral. Isso é exposto para o leitor logo na primeira página, quando a personagem dialoga sobre as suas memórias.

> *A pessoa deve sair do mundo tal igual como nasceu, enrolada em poupança de tamanho. Os mortos devem ter a discrição de ocupar pouca terra. Mas eu não ganhei acesso a cova pequena. Minha campa estendeu-se por minha inteira dimensão, do extremo à extremidade. Ninguém me abriu as mãos quando meu corpo ainda esfriava. E ainda mais: não me viraram o rosto a encarar os montes de Nkuluvumba. Nós, os mucangas, temos obrigações para com os antigamentes. Nossos mortos olham o lugar onde a primeira mulher saltou a lua, arredondada de ventre e alma* (COUTO, p. 9).

[40] JAHN, 1970, p. 127.

Um defunto narrando a sua própria história não é algo novo na literatura, pois Machado de Assis inova com essa característica no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881. No entanto, o narrador do fragmento acima não é apenas um morto, mas também um fantasma que se relaciona com as memórias da guerra de libertação, transmitindo ao leitor aspectos relevantes sobre a ressignificação desse acontecimento histórico, bem como a importância da ancestralidade e da oralidade para o povo moçambicano. Ele elenca os pontos que contribuíram para permanecer neste estado, prisioneiro da sua própria cova. Ermelindo acrescenta a proibição de metais dentro das tumbas, algo que não foi levado em consideração durante o seu sepultamento. Os instrumentos de trabalho, as ferramentas, a serra e o martelo seguiram com o morto dentro da sepultura, atrapalhando a elevação da alma para o estado de *xicuembo.*[41] A partir das lembranças de Ermelindo, apesar de morto lembra-se do passado, podemos manter o contato com as tradições e ritos africanos. Essas lembranças surgirão através das reflexões mantidas consigo mesmo e também com o pangolim, mamífero que se alimenta de formigas e é conhecido em Moçambique por habitar o plano divino e por trazer mensagens sobre o futuro aos chefes tradicionais. De acordo com essa informação, imaginamos: o sepultamento dos mortos é cercado de rituais responsáveis por elevar ou aprisionar as almas à eternidade.

De acordo com Oliveira (2006), a crença na imortalidade contribui, na maioria das vezes, para que a morte e os ritos funerários façam parte da cosmovisão africana. É como se a morte fosse um fator de desequilíbrio, pois ela promove a dissolução da vitalidade humana, no entanto abrange esferas importantes, pois alerta a necessidade da restituição dos papéis sociais. Uma vez que a morte acontece, surge o desequilíbrio, mas com a criação dos ritos funerários, a organização da comunidade é garantida. Conforme Nei Lopes (2008), para o africano e, especialmente, para os bantos, a ancestralidade é vista com respeito, pois ela gera uma herança espiritual sobre a Terra e contribui para a evolução dos povos, ao longo da sua existência. Destarte, o culto aos ancestrais é crucial para a tradição negra africana, em especial a banta, representada na arte por estátuas e esculturas.

Há quase duas décadas o defunto reside embaixo da árvore do frangipani, situada em uma antiga fortaleza colonial e atualmente utilizada para abrigar idosos. É interessante observarmos algumas pistas da narrativa que o narrador aponta. Ele faleceu quando o país se libertava da condição de colônia portuguesa, é enterrado sem os ritos necessários e,

[41] "Feitiço, ou ainda os antepassados divinizados pela família" (COUTO, 2007, p. 146).

ironicamente, após a morte, habita as terras de uma fortaleza. Ermelindo relata as memórias e as estórias de um Moçambique recém-liberto do monopólio português.

> Os ritos funerários fazem ver aos africanos os elementos que extrapolam a própria morte, ou seja, a participação do indivíduo morto no plano do sagrado – no seio dos ancestrais. Além do mais, toda a sociedade participa e é testemunha da distribuição da energia vital da pessoa que morreu para os elementos naturais, como a terra que abrigará seu corpo. A vitalidade da pessoa morta é transferida para os elementos naturais que vão contribuir para a vida da comunidade. De certa forma, a morte de um indivíduo é o aumento da força da comunidade, já que sua energia volta-se para ela fortalecendo os elementos essenciais para a vida do grupo (OLIVEIRA, 2006, p. 56).

Podemos associar esses fatos à importância que é dada aos ritos funerários, considerados como cerimônia de passagem ou permanência, já que é justamente após as suas realizações que nascem os ancestrais. Portanto, é a partir desses ritos que o morto adquire a ancestralidade, mantendo uma relação cíclica com a comunidade, pois se perdeu uma vida, mas, a energia vitalizante desse sujeito regressa para os seus familiares.

Em contrapartida, o respeito e o culto aos mortos não acontecem no caso de Ermelindo. Ele tem a tumba violada por representantes do governo que visavam, a partir dos restos mortais, a forjar a figura de um herói nacional. Os dirigentes inventam essa situação para a população tê-lo como ícone, atendendo, assim, aos interesses políticos:

> Me embrulhavam em glória. Já tinham posto a correr que eu morrera em combate contra o ocupante colonial. Agora queriam os meus restos imortais. Precisavam de um herói, mas não um qualquer. Careciam de um da minha raça, tribo e região. Para contentar discórdias, equilibrar as descontentações. Queriam pôr em mostra a etnia, queriam raspar a casca para exibir o fruto. A nação carecia de encenação. Ou seria o vice-versa? (COUTO, p. 11-12).

A invenção de um herói nacional é comumente encontrada nas diversas culturas, é uma maneira de enfatizar o surgimento de identidades nacionais. No Brasil, durante o período do Romantismo, no século XIX, elegemos o índio para essa função, porém ele mantinha características europeizadas, submetendo-se à colonização portuguesa. A idealização desse herói contribuiu para uma visão equivocada das relações entre colonizados e colonizadores, desconsiderando a extinção dos povos indígenas em detrimento do avanço colonial. Com o surgimento do Movimento Modernista, essa criação é modificada do cenário literário

brasileiro, embora na mídia, em filmes e novelas, ainda seja propagada de maneira estereotipada (o índio romantizado e ingênuo).

No entanto, na narrativa de Mia Couto, a figura do herói emerge por uma decisão imposta por políticos e isso fica claro para o leitor. A preocupação de Ermelindo era justamente o fato de não ser um herói e agora ser posto dessa maneira. O espírito estava condenado ao estado de *xipoco* e, consequentemente, perderia o sossego dentro da cova, pois as pessoas iriam visitá-lo e colocá-lo em suas preces. Observamos que a inquietação do fantasma se relaciona com a cultura tradicional, mantendo, assim, uma "consciência" de vida após a morte.

A fim de resolver a questão, Ermelindo faz uma consulta ao *halakawuma,*[42] seu "animal de estimação", e o aconselha a ocupar o corpo de um homem que será assassinado em seis dias. Sendo assim, ele poderá "morrer" novamente, ser enterrado com os ritos necessários e livrar-se da condenação de *xipoco* e, consequentemente, de herói. O pangolim orienta o morto e mantém uma relação importante com os povos africanos, pois se acredita que ele é um enviado dos céus e a sua presença anuncia a chegada das chuvas. Apesar desta relação ritualista com a cultura, está ameaçado de extinção.[43] Em contraponto, há no espaço ficcional o pangolim conselheiro, transeunte entre os dois mundos, o da vida e o da morte. Não obstante, na realidade do país e de outras regiões da África, o animal luta pela vida e tenta não ser o próximo extinto. Percebemos o quanto os valores se invertem ao se tratar da natureza, do respeito aos animais e o direito à vida. A fauna e a flora são elementos da memória e quando o homem ultrapassa esse espaço, cria um desequilíbrio com o cosmo. Na ficção, essa instabilidade não existe e o animal é simbolicamente um sábio do tempo, pois se desloca entre o presente, o passado e o futuro.

Em *A varanda do frangipani* é notável como a memória é capaz de ultrapassar as fronteiras do tempo, já que o próprio morto mantém uma consciência crítica do seu passado e também do presente. O amigo pangolim é uma espécie de "guru", porque aconselha o defunto no dia a dia, algo estranho para o pensamento ocidental, mas possível para o imaginário africano. Por fim, o fantasma aceita utilizar, como hospedeiro, o corpo do policial Izidine Naíta, que é enviado à ilha para desvendar o assassinato do diretor do asilo de São Nicolau e surpreende-se com o que encontra. Izidine acredita que a investigação seria simples e, com o

[42] O mesmo que pangolim.
[43] Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150205_pangolim_trafico_mamiferos_rm>. Acesso em: 10 dez. 2015.

recolhimento dos depoimentos dos moradores, chegaria a uma conclusão dos fatos. Todavia, ao iniciar as entrevistas, não consegue compreender o que os velhos dizem, pois além de assumirem a autoria do crime, utilizam enigmas nas falas. Assim, a linguagem é fissurada com uma série de elementos orais e o inspetor precisa decifrá-los, mas não consegue, pois ainda muito jovem vai embora do país e perde o contato com as tradições. Dessa forma, enxerga-se perdido no local e vê na enfermeira responsável pelos anciãos, Marta Gimo, uma mediadora/tradutora daquelas ações que ele se esforça em compreender. A mulher também não é clara em suas afirmações e tenta orientá-lo a ter um pouco mais de sensibilidade ao que se trata ali. O asilo não representa apenas um abrigo de velhos, o lugar evoca uma parte da história daquele país. Os idosos são os representantes dessas tradições e estão morrendo, distantes de todos e em situação degradante.

> Em *A Varanda do Frangipani*, fica expressa a crítica aos novos tempos que calam a voz dos sábios anciãos, cujas histórias não interessam a ninguém. Como se vem ressaltando, em vários momentos, as histórias contadas pelos velhos segregados no asilo não os legitimam como transmissores da tradição. Tal tradição, de certa forma considerada perdida no romance, liga-se à função dos contadores, os *griots*. Em várias culturas africanas, eles são cronistas, os grandes conhecedores das tradições, por isso considerados autênticas bibliotecas. Se, no romance, não se legitima a figura original do *griot*, por outro lado, recupera-se, de modo contraditório, embora, algumas de suas funções (CURY; FONSECA, 2008, p. 80, grifo do autor).

No romance, os velhos representam a figura dos *griots*, responsáveis por preservar e transmitir as tradições orais. Essas personagens vão de encontro à modernidade representada pela figura do policial Izidine Naíta. Desse modo, a palavra oral é o elemento principal da construção narrativa. Ela evoca as histórias dos antepassados e avisa o que está por vir. Sendo assim, a oralidade é um construto dentro do texto, pois são as adivinhas e os provérbios que confundem o inspetor e ao mesmo tempo resgatam as tradições. Contudo, aquilo que é rememorado, dito, falado se relaciona com a preservação da cultura ancestral, tendo em vista o avanço da modernidade e também os conflitos oriundos das guerras. Paul Zumthor (1997), embora estude a poesia medieval da Idade Média, ilumina-nos sobre o caráter seletivo das culturas orais constituídas pelo processo de memorização, transmitida pelas tradições e afirma: “Nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam na experiência do dia-a-dia. A seleção drena assim, duplamente, o que ela criva” (ZUMTHOR, 1997, p. 15). Por isso, nos distancia um pouco da nossa história para criarmos nova perspectiva do tempo a que nos referimos. Nesse sentido, a memória coletiva

resgata o passado e recupera a funcionalidade de elementos, muitas vezes, esquecidos. Apesar de muitas delas serem inúteis, é a seleção delas que é interessante problematizar e perceber o seu funcionamento. “A comunidade adere memorialmente a formas de pensamento, de sensibilidade, de ação e discurso graças às quais ela “funciona”, não somente porque ela os tem à sua disposição, mas por causa dos valores de que elas são carregadas” (*Idem*, p.15). Nesse sentido, a seleção delas está ligada ao esquecimento, como uma forma de polir determinadas lembranças. É claro que não podemos nos lembrar de tudo, por isso carecemos do esquecimento para dar continuidade à memória. Contudo, a problematização tratada aqui se refere ao destaque dado a alguns fatos ao invés de outros. Para Zumthor (1997), esse processo constitui a ficção em nível do imaginário e também do discurso, ou seja, o pivô da criação. “A função do esquecimento se manifesta, nessas tradições, a dois níveis que a ação memorial comporta enquanto modalidade de conservação de dados e lugar de tensões criadoras” (*Idem*, p.19). Dessa forma, as tradições, a partir de múltiplas figuras (costumes, poesia), amplia aos discursos um modelo analógico, determinando as maneiras de ver e observar o mundo pela linguagem.

Assim, através do olhar do narrador, adentramos no universo da Fortaleza de São Nicolau, um lugar abandonado, em condições precárias, rodeado por rochas e um mar inavegável. Durante os anos de guerra, esse local se manteve distante do restante do país. Após o término da guerrilha, os moradores da ilha se mantinham isolados, afugentados pelo medo. O terreno ao redor alimentava minas ativas, assim elas poderiam explodir a qualquer momento e isso acarretou mais ainda a situação de abandono. A descrição do ambiente nos faz refletir acerca do que ele representa para a sociedade local, simbolizando o domínio colonial.

A menção feita às minas, ao redor do asilo, é uma herança dos tempos da guerra. Elas funcionam como uma espécie de cárcere, pois quem se arrisca a sair, poderá ser vitimado por uma explosão. Até hoje a população ainda sofre com isso e há um trabalho para desativá-las, mas sem um sucesso absoluto. Nesse sentido, por mais que os habitantes desejassem evadir-se da ilha não seria possível porque provavelmente perderiam a vida, por isso o isolamento desses senhores causa um sufocamento das tradições, que são impedidas de serem reproduzidas pela ausência de pessoas naquele lugar.

O narrador é irônico ao ponto de descrever uma personagem tão magra, que era capaz de andar sob as minas e sequer acioná-las pela ausência de peso. Conforme Mia Couto (2007),

era dotada de um corpo esquelético, não ativava o perigo, estava "imune" à surpresa mortal. O *xipoco*, quando vê a anciã, através do corpo do policial, reconhece-a e lembra-se dos tempos em que ela caminhava pelos arredores da sua cova, "*Enquanto morto eu tinha sentido os pés dessa velha me calcando o sono. E eram carícias, o mágico toque da gente humana.*" (COUTO, p. 20). Aqueles pés, dotados de magreza, confortavam e faziam Ermelindo sentir o que é ser humano. A magreza de Nãozinha nos faz refletir sobre o grau de miserabilidade daquele asilo. A idosa é mais uma vítima da guerra de libertação, vive marginalizada assim como os outros moradores, esquecidos pelo tempo e condenados à própria sorte.

Após a apresentação do narrador, dos seus conflitos e de sua relação dicotômica com o passado/presente, morrer ou re-morrer, chega ao asilo o policial Izidine Naíta, personagem que abrigará, durante a sua permanência no asilo, o *xipoco* Ermelindo Mucanga. A estrutura da narrativa assemelha-se também a de um romance policial, pois há a tentativa de desvendar um crime durante a passagem dos capítulos, mas que só é descoberto ao final. Um detetive entrevista e investiga possíveis suspeitos a fim de encontrar o culpado. No entanto, nesse romance, há um desfecho fissurado, dotado de possibilidades, seduzindo o leitor para respostas díspares. São as estórias dos velhos, perpassadas de enigmas que conduzem a múltiplas interpretações.

Sendo assim, os idosos de São Nicolau utilizam a oralidade para travar diálogos com Izidine, diluída no texto como combustível da arte do contar. Os moradores do asilo mergulham em suas lembranças e resgatam as memórias que ora parecem forjadas, ora sábias, dotadas de uma profunda dor: a morte do antigamente.

Os provérbios são concebidos em nossa análise sob a ótica da abordagem de Terezinha Taborda Moreira em o *Vão da voz* (2005), porque ela considera a estrutura oral intertextualmente, ou seja, nem os analisa como as *Formas Simples,*[44] de André Jolles (1976), nem unicamente como monopólio da tradição. A ideia desenvolvida pela crítica está fundamentada nas considerações de Paul Zumthor (1979) ao observar o provérbio como microdiscurso. Segundo Moreira (2005), ele chegaria constituído de uma estrutura que se relaciona com o contexto. Sendo assim, o dito popular manteria com o texto ora a confirmação do que se enuncia ora uma distorção ou zombaria, diferentemente da concepção

[44] A definição dada pelo autor de Formas Simples é: "Penso naquelas Formas que não são apreendidas nem pela estilística, nem pela poética, nem mesmo pela 'escrita', talvez; que não se constituem poemas embora seja poesia; em suma, aquelas formas a que se dão comumente os nomes de Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto ou Chiste" (JOLLES, 1976, p. 20).

de Jolles (1976), que classifica o ditado ou o provérbio nem pelo começo, nem pelo fim, mas pelo selo visível que se coloca a uma ideia com caráter de experiência, quando o provérbio apresenta as formas do imperativo que abordam vivências remetidas ao passado ou ao futuro. Nesse caso, a experiência perpassa a construção do ditado, crucial para a sua existência e perpetuação. Contudo, há um elemento que não podemos dissociar de nenhuma das duas abordagens, de Moreira e Jolles: ambos consideram a sabedoria como uma propriedade constante do provérbio ou ditado. No caso do romance citado, os provérbios atestam o sentido do texto, ou confundem o leitor, desconstruindo a linearidade textual.

3.3.2 Quatro velhos e um emaranhado de estórias

Envelhecer é ser tomado pelo tempo, um modo de ser dono do corpo.[45]

Os quatros velhos do asilo de São Nicolau – Navaia, Domingos Mourão (o Xidimigo), Nhonhoso e Nãozinha – apresentam-nos estórias fabulosas sobre a vida em Moçambique e também sobre o que acontece no lugar. Seguimos o caminho das narrações que ora são expostas por eles, através do discurso direto livre, ora pelo narrador fantasma.

Começamos pelo personagem Navaia, que afirma sofrer de uma maldição e ter se configurado naquele corpo de velho como forma de punição dos espíritos, visto que seu pai não havia cumprido os ritos no período de resguardo da mãe. Durante o depoimento, desvia o assunto principal, a morte do diretor do asilo, e adentra na própria estória. Quando é indagado, responde com provérbios e adivinhas como: "*A boca fala mas não aponta. Além disso, o morcego chorou por causa da boca. Mas eu vi esse mexilhento*" [...] "*Quem é gota sempre pinga, quem é cacimbo se espavora*" (COUTO, p. 25-26). Essas criações também são utilizadas para ele regressar ao passado e vivenciar momentos do nascimento até a velhice.

Sabemos que é muito difícil nos lembrarmos de fatos que aconteceram no nascimento e na primeira infância, no entanto, a personagem citada possui uma memória desse período. Ela afirma que em um único dia vivenciou as três etapas da vida: a infância, a idade adulta e a velhice – referência que dialoga com o enigma da esfinge. Navaia é o ser humano que vive a resposta da adivinhação, mas em um espaço de tempo curto.

[45] *O fio das missangas* (2009, p. 23).

> *Tinha sido assim: eu nascera, crescera e envelhecera num só dia. A vida da pessoa se estende por anos, demorada como um desembrulho que nunca mais encontra as destinadas mãos. Minha vida, ao contrário, se despendera toda num único dia. De manhã, eu criança, me arrastando, gatinhoso. De tarde, era homem feito, capaz de acertar no passo e no falar. Pela noite, já minha pele se enrugava, a voz definhava e me magoava a saudade de não ter vivido* (COUTO, p. 30).

Há personagens que duvidam do caráter verídico das estórias de Navaia. O ancião se torna um contador que visa a justificar ao policial como se deu a morte de Vasto Excelêncio. Torna-se figura responsável pelo crime, mas não consegue convencer Izidine Naíta da veracidade dos fatos. Ele carrega consigo o "antigamente", expressão utilizada pela enfermeira Marta Gimo para aludir à sabedoria dos idosos e alertar sobre a extinção desses povos que foram esquecidos pelos familiares e pela sociedade.

Domingos Mourão é o único branco do asilo. Abandona seu nome de nascença e integra-se ao mundo africano como Xidimingo. Ele é um português que se encantou pelas belezas da África e abandonou as origens e os familiares para viver essa experiência. Essa personagem se afirma identitariamente como africano, entretanto, não é querido pelos demais, justamente por ser de origem portuguesa e sem ancestralidade em África. Devido à falta de vivências, é o único dos moradores que fala enigmas para o policial. Em contrapartida, tem um léxico diferenciado, como: "*rebaptismo*" e "*palavreação*". Essa inovação vocabular é uma característica da escrita de Mia Couto, segundo Fernanda Cavacas, em *Mia Couto: brincriação vocabular* (1999),[46] que desenvolve pesquisas focando nessa temática. Cavacas analisa os neologismos desenvolvidos nas obras coutianas até 1999, dando significados para cada verbete. Já Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury, em *Mia Couto espaços ficcionais* (2008), ampliam a proposta para outros romances, para os provérbios e para as adivinhas. Outra contribuição importante é a análise comparada entre Manoel de Barros e Mia Couto, de Maria Auxiliadora Fontana Baseio, que elabora a tese *Entre a magia da voz e a artesania da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto* (2007).[47]

[46] O ficcionista moçambicano afirma em *As palavras não se afogam ao atravessar o Atlântico* (2015) que pretende se desvincular da caracterização de inventor de palavras e de brincadeiras linguísticas, porque isso de certo modo reduz a sua escrita a algumas formas: "Quero afastar-me de qualquer categoria que me aprisione. Mesmo que reduza a expectativa de algumas pessoas que tinham essa relação com a minha escrita. Em primeiro lugar, tenho de ser verdadeiro comigo próprio e responder àquilo que é o meu grande desejo de me surpreender, de me questionar, de mudar, de fazer uma coisa sempre nova" (p. 219). Retomaremos essa discussão no capítulo três.

[47] Os dois primeiros trabalhos citados são importantes para os críticos que almejam problematizar as invenções linguísticas na escrita de Mia Couto. Inclusive, compactuamos com as ideias abordadas, mas sentimos a necessidade de uma explanação maior em outros gêneros produzidos pelo autor, como o conto. A maioria das atenções é voltada para os romances e de fato eles são muito bem elaborados. No entanto, as narrativas curtas, como os contos, também se destacam em qualidade literária.

Xidimingo tenta se integrar à vida na ilha de São Nicolau. Ele e um "amigo" de eternos conflitos, o Nhonhoso, tratam de questões que ultrapassam o além-mar e passam os dias brigando e trocando ofensas por serem de etnias diferentes. Notamos que as agressões verbais problematizam inúmeras questões que se relacionam não só à colonização, mas também à ideia de um Moçambique homogêneo, impulsionado pelo caráter nacional no período pós-independência. Embora ambos sintam um afeto de irmãos, não assumem esse sentimento, tendo em vista algo de cunho bem maior, a escravização do povo negro pelos portugueses. Citamos alguns trechos:

> *- Você sempre quer mandar em mim. Sabe uma coisa: colonialismo já fechou!*
> *- Não quero mandar em ninguém...*
> *- Como não quer? Eu nos brancos não confio. Branco é como camaleão, nunca desenrola todo o rabo...*
> *- E vocês, pretos, vocês falam mal dos brancos mas a única coisa que querem é ser como eles...*
> *- Os brancos são como piripiri: a gente sabe que comeu porque nos fica a arder a garganta.*
> *- A diferença entre mim e você é que, a mim, ficam cabelos no pente enquanto a você ficam pentes no cabelo.*
> *- Cala, Xidimingo. Você é um arrota-peidos* (COUTO, p. 62).

É notório o desconforto na fala das personagens, a troca de ofensas dissipa o ódio étnico, em que Nhonhoso considera a fala de Domingos Mourão incisiva e nega-se a seguir os conselhos do "amigo". Embora haja consequências da colonização, não poderíamos deixar de ressaltar que o próprio personagem negro se sente estigmatizado pelo português. Talvez esse sentimento não surja, exclusivamente, naquele recinto; é uma herança negativa que perpassa gerações, oriunda do monopólio colonial. A personagem Xidimingo não se comporta dessa maneira, porém os moradores veem-no como uma representação simbólica do medo, da escravidão.

Xidimingo possui um grande receio: o de morrer longe dos seus familiares e da sua terra. Oriundo de uma cultura europeia, no entanto, mantém outro tipo de relação com essas raízes. Ele se vê como um africano e o sentimento de pertença a Moçambique é intenso, por isso acredita que deva ser enterrado de acordo com os preceitos dessa cultura. Sendo assim:

> *E agora me deixe só, inspector. Me custa chamar lembranças. Porque a memória me chega rasgada, em pedaços desencontrados. Eu quero a paz de pertencer a um só lugar, eu quero a tranqüilidade de não dividir memórias. Ser todo de uma vida. E assim ter a certeza que morro de uma única só vez. Custa-me ir cumprindo tantas*

> *pequenas mortes, essas que apenas nós notamos, na íntima obscuridade de nós* (COUTO, p. 53).

Xidimingo tenta buscar lembranças em um passado que possa representá-lo naquele lugar, mas as suas raízes estão além-mar. Por fim, citamos Nãozinha, a velha feiticeira que se transforma em água ao dormir.

> *Sou Nãozinha, a feiticeira. Minhas lembranças são custosas a chamar. Não me peça para desenterrar passados. A serpente engole a própria saliva? Tenho que falar por sua obrigação? Está certo. Mas fica a saber, senhor. Ninguém obedece senão em fingimento. Não destine ordem em minha alma. Senão quem vai falar é só o meu corpo* (COUTO, p. 77).

Nãozinha se apresenta como uma mulher detentora de dons sobrenaturais e deixa bem claro que suas palavras poderão vir carregadas de inverdades. Isso se dá, porque o inspetor obrigava os moradores do local a participarem das entrevistas investigativas. Já o empoderamento da feitiçaria é uma maneira de ser respeitada entre os seus colegas. Nãozinha é uma das contadoras de estórias do asilo. Sabia mexer com ervas e, ao dormir, transformava-se em água, pelo menos era isso que ela relatava para as pessoas. Quando criança, teve sua iniciação sexual com o próprio pai, permitida pela cultura tradicional.

> *Meu pai sofria uma demoniação. Sempre que se aprontava a fazer amor ele ficava cego. Tocava em corpo de mulher e perdia as vistas. Cansado, meu pai consultou o feiticeiro. Não era só as cegueiras momentâneas que o preocupavam. Ele estava sentir-se estreitando, em meio de tanto mundo. Foi assim que se decidiu a deitar sua vida na esteira do nhamussoro. O que o outro lhe disse foram garantias de riqueza. E lhe avançou promessas: meu velho queria ficar no sossego da abundância? Então, devia levar sua filha mais velha, eu própria, e começar namoros com ela. Assim mesmo: transitar de pai para marido, de parente para amante* (COUTO, p. 78-79).

Obrigada a "salvar" o pai, a personagem mantém, durante anos, relações sexuais até o dia da morte dele. A personagem também nos expõe outros dados do que vem a ser uma mulher em Moçambique: "*Nós mulheres, estamos sempre sob a sombra da lâmina: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas.*" (COUTO, p. 78). Isso se dá, porque Nãozinha é acusada pela morte dos familiares, a fama de feiticeira se inicia desde muito jovem e as consequências são sérias como a indiferença e o abandono da família. O asilo torna-se o único lugar onde ela poderia viver, apesar das condições precárias. O

bálsamo para um passado sombrio e uma vida dura é a noite, momento em que se transforma em água e apaga as dores do mundo sombrio.

> [...] *na água se pode bater sem causar ferida. Em mim, a vida pode golpear quando sou água. Pudesse eu para sempre residir em líquida matéria de espraiar, rio em estuário, mar em infinito. Nem ruga, nem mágoa, toda curadinha do tempo. Como eu queria dormir e não voltar! Mas deixemos meus devaneios* (COUTO, p. 81).

Sentimos as dores de uma mulher idosa, jogada à própria sorte, mas que se reinventa a partir do contar. Como as estórias transitam por espaços movediços e algumas passagens são fantasiosas, resta a dúvida: será que tudo o que foi contado não se resume a pura invenção?

Desse modo, expomos o caráter diferenciado dos velhos da ilha e paralelamente o ligamos a um ponto em comum: a oralidade e a preservação das tradições. Todos os personagens citados usam provérbios e adivinhas para se comunicarem com o policial Izidine Naíta. As oralidades são um ponto forte desta narrativa e, a partir delas, podemos transitar por vários espaços como a arte do contar, das adivinhas e dos provérbios. Essas vozes resgatam elementos da cultura local e expõem um dado importante: os detentores dessa sabedoria tradicional estão à margem, imersos no esquecimento. Os velhos são moradores de uma fortaleza abandonada, cercada de minas e de um mar inavegável. A qualquer momento eles podem deixar de existir e quem herdará essa memória? Caso ela não seja dissipada, morrerá, juntamente, com os sujeitos que a carregam. Nesse sentido, Norberto Bobbio (1997), atenta para essa marginalização da velhice nos tempos modernos e evidencia a sua importância na composição social.

> O velho sabe por experiência aquilo que os outros ainda não sabem e precisam aprender com ele, seja na esfera da ética, seja na dos costumes, seja na das técnicas de sobrevivência. Não apenas não se alteram as regras fundamentais que regem a vida do grupo e dizem respeito à família, ao trabalho, aos momentos lúdicos, à cura das doenças, à atitude em relação ao mundo do além, ao relacionamento com os outros grupos, como também não se alteram, e passam de pai para filho, as habilidades [...] Cada vez mais, o velho passa a ser aquele que não sabe em relação aos jovens que sabem, e estes sabem, entre outras razões, também porque têm mais facilidade para aprender (BOBBIO, 1997, p. 20).

Inclusive, o filósofo elabora essas considerações já no adiantar da sua velhice, dotando o texto de um caráter autobiográfico, que a nosso ver, corrobora a noção de apagamento da memória, mediante a desvalorização dos idosos.

Mia Couto vai além advertindo sobre a morte do passado e também das misérias deixadas pela guerra. O policial, representante do Estado, não consegue dar continuidade ao processo investigativo por não compreender os mistérios e as adivinhações presentes no discurso das personagens. Desde a chegada ao local, o inspetor não consegue decifrar a linguagem enigmática dos moradores. Nos primeiros capítulos, é nos apresentado um dado importante acerca deste personagem, que morou fora, distanciou-se bastante da cultura local e que, por conta disso, está impedido de compreender o que realmente está acontecendo. Na verdade, há também uma abordagem da tradição e da modernidade, representada pelos velhos e pelo policial. Por isso acontece a resistência: por que aceitar aquele que não possui tradição? Os idosos são reflexos de um passado que se deseja esquecer. Eles não foram morar em um local tão hostil por acaso, provavelmente as circunstâncias os levaram para o próprio esquecimento.

A Fortaleza de São Nicolau é um pseudorrefúgio de seres humanos, mas, durante a gestão do diretor Vasto Excelêncio, eram escondidas armas e munições no galpão do asilo. Aquele local, até então inofensivo, nada mais era do que a base da violência no país. Era ali onde os indivíduos se alimentavam de armas para matar seus próprios "irmãos", sendo um reflexo cruel da guerra civil. E é partir das personagens que habitam o local que memória chega-nos, sobretudo, pela palavra, sim, as vozes dos idosos são proferidas por meio das adivinhas e dos provérbios para nos contar estórias.

> Presos numa nova ordem em que a palavra deles não é ouvida, os velhos de *A varanda do frangipani* acabam por ficar fechados em suas histórias, construindo assim um ciclo perverso de silenciamento da voz: falar, contar histórias não significa mais a detenção do poder que o velho tinha na tradição. Não é de se estranhar, por isso, que assumam, no romance, a autoria do assassinato do diretor do asilo, Vasto Excelêncio, pois só assim podem ser ouvidos, ainda que suas histórias sejam consideradas alucinação ou mesmo disparates. A personagem Navaia Caetano luta contra a morte, assumindo o contar histórias como forma de manter-se vivo, misturando palavra e vida, afirmando uma vez a importância dos velhos para a transmissão dos conhecimentos e experiência da tradição (CURY; FONSECA, 2008, p. 81).

Sendo assim, observamos o quanto a palavra é valiosa tanto para a preservação das tradições como para o resgate da memória. A partir do primeiro capítulo desse romance, encontramos um narrador defunto que nos apresenta o universo do asilo de São Nicolau. O contato dos mais velhos com o inspetor faz refletir acerca do embate entre tradição e

modernidade e essa problemática também pode ser desenhada nos escritos de *A varanda do frangipani*.

O pensamento crítico nos leva ao seguinte raciocínio: a oralidade é utilizada para a composição textual da narrativa e também para preservar memórias. As personagens apropriam-se desses elementos para narrar as estórias contadas, a partir das lembranças, seja do lugar seja do próprio passado, os velhos reinventam o presente, mas sempre alertando sobre algo. Cabe ao leitor "decifrar" essas adivinhações.

> Os velhos têm mais lembranças e menos memória. As lembranças se implantam no solo da memória, são como "cachos de memória". A memória é como a parede de uma galeria de arte, onde estão pendurados quadros-lembranças que emocionam, que causam mais ou menos sofrimento ou alegria. Nós nos lembramos de eventos, nomes, rostos, paisagens, textos, endereços, telefones, tabuada, conjugação dos verbos etc. A lembrança é um tipo de imagem, assim como a imaginação, mas, para Ricœur, não há como confundi-las: a lembrança pertence ao mundo da experiência ante o mundo da fantasia, da irrealidade. O primeiro é um mundo comum, compartilhado; o segundo é livre, indeterminado (REIS, 2010, p. 34).

Essa galeria de arte, que é a memória, funciona mediante a ativação dessas lembranças. Cada idoso mergulha interiormente quando é indagado sobre a morte do inspetor. Eles adentram no íntimo, nas lembranças mais particulares de suas vivências e as reinventam para confundi-lo. Em decorrência da experiência que eles têm com o mundo africano, fazem essa confluência de estórias, agregam o individual ao coletivo, um verdadeiro emaranhado de oralidades. Por mais que a intenção seja negar a presença do policial, desconhecedor das tradições, dentro daquele espaço, o leitor só tem a ganhar com o arcabouço inventivo construído pelos velhos. As oralidades, permeadas de lembranças, perpassam *A varanda do frangipani* a partir das memórias dos moradores do asilo. Ermelindo Mucanga e Marta Gimo cumprem o papel de mediação dessas estórias, sendo ouvintes da tradição e dissipadores dessa carga de memórias. Portanto, o tecido ficcional é construído por fragmentos de lembranças que são valorizados na voz das personagens, alertando para a importância das tradições, bem como da ancestralidade.

3.3.3 Aforismos e o entrelaçamento da memória em Um rio chamado tempo, uma casa Chamada terra

Todas as manhãs se erguiam sete sóis sobre a planície de Inharrime. Nesses tempos, o firmamento era bem maior e nele cabiam todos os astros, os vivos e os que morreram.[48]

Há uma característica marcante nos livros que analisamos de Mia Couto. Ao iniciar cada capítulo dos romances, há um [49]aforismo, seja ele um dito popular, um provérbio, um fragmento de um poema, seja o pensamento de uma das personagens da narrativa que segue. O que nos deixa mais intrigados é a densidade dessas citações. Qual a relação mantida com o texto em questão? Como estamos dialogando com a memória, decidimos trazer esses elementos, pois são importantes para a construção narrativa.

> A recorrência da abertura dos capítulos dos romances com provérbios supostamente colhidos à tradição oral reitera o valor atribuído à sabedoria dos antigos. Ao mesmo tempo, marca uma estratégia ficcional ao também atribuí-los a personagem das estórias narradas, revelando assim seu caráter de invenção, de atualização/desconstrução de seus significados e o próprio diálogo entre tempos diferentes (CURY; FONSECA, 2008, p. 64).

Além do caráter citado pelas autoras, acrescentamos que esses recursos são importantes para a própria leitura do texto, pois reiteram os eventos contados através do narrador-*griot,* aproximando as oralidades a um jogo ambíguo, dotados de efemeridade e incertezas. As primeiras palavras que remetem à narrativa *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* são de caráter semelhante ao título do romance: "*No princípio, a casa foi sagrada isto é, habitada não só por homens e vivos como também por mortos e deuses*" (COUTO, p. 9). A história contada a partir de então trará especulações sobre a vida e a morte do avô Dito Mariano, bem como a importância da casa para a iniciação dos ritos fúnebres. Desse modo, as ações realizadas pelo avô, após a morte, serão cruciais para compreendermos os diálogos entre o mundo espiritual e terrestre.

O primeiro capítulo do romance é intitulado "Na véspera do tempo" traz o seguinte pensamento: "*Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há*

[48] COUTO, 2015, p. 14

[49] Os aforismos, no início dos capítulos, aludem à discussão que será desenvolvida no texto. Com uma linguagem, na maioria das vezes, denotativa, enigmática, assemelha-se a função do provérbio, da adivinha e cumprem o propósito de inserir no gênero romance elementos da tradição cultural moçambicana.

duas nações: a dos vivos e a dos mortos" (COUTO, p. 13). Esses mundos estão, durante a narrativa, entrelaçados. O leitor ainda não sabe disso, pois é só no decorrer da leitura que esses traços vão sendo colocados em voga. A história é marcada por alguns mistérios que confundem o próprio narrador ao longo do texto. As confusões que perpassam a mente dele são as mesmas e/ou parecidas com as do leitor. A primeira parte aparenta ser a porta inicial que dará acesso à memória da família de Dito Mariano. Mariano, o neto, recebe a notícia do falecimento do avô, a partir do tio Abstnêncio. O rapaz surpreende-se, pois há anos o tio não saía de casa, vivia em total reclusão, mantinha um estado de luto. Aponta-se que esse comportamento seja devido à morte de sua noiva na véspera do casamento.

"O luto é o afeto que emerge quando perdemos alguém muito amado ou algo que nos é preciso" (EDLER, 2008, p. 19). No livro *Luto e melancolia: à sombra do espetáculo* (2008), a psicanalista analisa o texto de Freud, escrito em 1915. A personagem Abstnêncio mergulha numa reclusão profunda a partir do momento que sofre uma perda física/amorosa. Assim, o luto fica enraizado na sua essência, agravando-se um quadro mais profundo, denominado de melancolia, quadro persistente na personalidade do sujeito.

> Feita a ressalva, caracteriza a melancolia como um estado profundamente doloroso que traz, como principal conseqüência, a suspensão do interesse pelo mundo externo. Com isso, instala-se um quadro de inibição de toda e qualquer atividade, que interfere, inclusive na capacidade de amar. Há além desse desligamento da realidade externa, um rebaixamento no sentimento de si, que se expressa em auto-recriminações e auto-insultos, podendo chegar a uma expectativa delirante de punição (EDLER, 2008, p. 29).

Era dessa forma que ele se comportava. No primeiro momento, a dor pela morte da noiva é compreensível e classificada como normal, mas, com o passar dos anos, essa ferida não se fechava, transformando o indivíduo em uma pessoa melancólica.

O irmão do meio era o pai do menino Mariano e chamava-se Fulano Malta. Um homem que lutara contra a dominação colonial, era guerrilheiro. Agora, criara raízes na ilha em que nascera. O nome, Fulano, nos remete a alguém indeterminado, um sujeito sem voz, igual ao que ele era e representava socialmente. De acordo com Cunha (2010, p. 304), "é uma designação vaga de pessoa que não se quer nomear". Apesar de lutar em prol da independência do país, mantinha-se desiludido com a Guerra Civil que sucede a de Libertação. É como se o sentimento de utopia tivesse tomado o efeito contrário no indivíduo.

Ultímio era o tio mais novo de Mariano, já não fazia parte da aldeia, mudara-se para a Capital e esquecera-se das suas origens, essa perspectiva lembra-nos de uma característica marcante demonstrada nos romances de Mia Couto: os embates entre tradição e modernidade. Assim, reitera a necessidade de discutir o lugar reservado à sabedoria ancestral, é como se ela estivesse correndo perigo de ser extinta da sociedade moçambicana. Isso ocorre devido às mudanças que surgem após as guerras no país. A construção de um novo Moçambique aponta essa relação dicotômica entre o velho e o moderno. Segundo Zygmunt Bauman (2009), vivemos num processo de vida e sociedade líquida, que não se mantém com a mesma forma durante muito tempo, pois está sempre se modificando. É esse ponto que se ancora na personalidade do Tio Ultímio, um sujeito preocupado apenas com as realizações individuais, tendo em vista a venda das terras da família. Bauman faz o alerta (2009, p. 9) "A vida numa sociedade líquido-moderna não pode ficar parada. Deve modernizar-se". E para isso se torna possível, as identidades são repelidas, modificadas, constituídas por relações frouxas, desapegáveis. É deste modo que a personagem citada se posiciona ao decorrer da narrativa.

A ilha, Luar-do-Chão, local onde se passa o romance, é permeada por vários povos, inclusive os Malilanes, ou como os próprios portugueses chamam: os Marianos, um aportuguesamento que remete ao período da colonização. A transição do nome africano para o português não é por acaso, procura extinguir as marcas culturais do povo dominado, iniciando-se pelo idioma. Apesar de se denominarem Marianos, a família é resistente à modernidade e procura resgatar os elementos tradicionais a partir do ritual de sepultamento do patriarca Mariano, demarcando, assim, um sentimento de pertença à terra.

Há outra personagem intrigante nesse primeiro capítulo, denominada "Miserinha", que, velha e misteriosa, parece esconder as verdades com o seu próprio olhar. O seu nome faz jus ao que ela mesma representa: um flagelo.

> *Uma velha gorda pede licença para se sentar. Leva um tempo a ajeitar-se no chão. Fica em silêncio, alisando as pernas. As roupas são velhas, de antigo e encardido uso. Contrasta nela um lenço novo, com as colorações todas do mundo. Até a idade do rosto lhe parece minguar, tão de cores é o lenço* (COUTO, p. 19).

Quando lemos a descrição física de Miserinha, percebemos que se relaciona com o nome da personagem, mas será que a miséria a envolve por completo? Miserinha e Mariano ingressam no mesmo barco que dará acesso ao Luar-do-Chão e neste "encontro" surge uma conversa entre ambos. Apesar de possuir uma denominação de caráter depreciativo, a idosa

mantém a sabedoria em poucas palavras, diferente do seu estado físico, de flagelo humano. No entanto, nem tudo se liga ao estado de miséria, suposições que só poderão ser verificadas no desenvolver da história. O fato é que tais especulações estimulam o leitor a preencher as lacunas presentes nas fissuras textuais. Desse modo, o que se cala é a implicação do dito e cabe ao leitor perceber esse sistema de combinações e preencher a constituição desses vazios juntamente com a interação textual. Partindo dessa premissa, concluímos que o autor utiliza a ironia para perpassar a relação do nome da personagem com o que ela representa ou verdadeiramente é. Ao estudarmos a perspectiva cultural e política do país, percebemos que o autor faz um alerta: a sabedoria anda em estado de miséria e precisa ser observada. Esses "avisos" são demonstrados em outros romances, como os presentes neste trabalho, bem como nos contos do autor.

O capítulo dois do romance é intitulado "O desperto nome dos vivos". Observamos que o escritor utiliza o verbo "desperto", para inovar na sua própria construção textual. O universo vocabular do Mia Couto é marcado por uma mutação da palavra, que ganha formas multifacetadas em suas histórias. Isso só expõe o caráter plural da escrita, inovada/renovada/indigesta, uma "brincriação" (CAVACAS, 1999) vocabular que mistura a sintaxe lusíada com o falar africano. Esse recurso estilístico há tempos é destacado nos trabalhos sobre o escritor, pois é uma característica marcante da sua prosa. Ao ler os seus romances, o leitor encontra também um entrelaçamento das palavras com os personagens. Eles enunciarão pensamentos do capítulo que está por vir como: "*O mundo/ Já não era um lugar de viver/ Agora, já nem de morrer é. Avó Mariano*" (COUTO, p. 23).

As primeiras cartas escritas pelo avô Dito Mariano ganham visibilidade no quarto capítulo e têm como porta de entrada o seguinte pensamento: "*O importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora*" (COUTO, p. 53). O neto recebe a seguinte carta:

> *Ainda bem que chegou, Mariano. Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si.*
> *Sempre que for o caso, escreverei algo para si. Faça de conta são cartas que nunca antes lhe escrevi. Leia mas não mostre nem conte nada a ninguém* (COUTO, p. 56).

A narrativa *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* é cheia de mistérios que vão sendo revelados à medida que o leitor se depara com o capítulo seguinte. As "pistas", construídas ao longo da narrativa, não são de fácil resolução e surpreendem a cada aforismo lido. Elas se diluem no emaranhado de palavras e retornam intermitentemente.

"*A morte anunciada do pai imortal*" (COUTO, p. 69) abre o quinto capítulo e vem acompanhado do dizer: "*A mãe é eterna, o pai é imortal*". Nesse trecho, Mariano fala sobre a difícil relação que mantinha com o pai. Fulano Malta, o patriarca, era um homem seco, sem afagos e nem carícias. Nunca demonstrou o amor ao filho. Quando criança, foi sacristão da igreja e aos poucos se afastou das obrigações religiosas. Apaixonara-se por Mariavilhosa, ainda adolescente, mas mesmo assim a amargura nunca o abandonou.

Fulano foi um dos homens que lutou contra o monopólio colonial, lançou-se na guerrilha da independência e viu o país "libertar-se" da metrópole portuguesa. O que mais chama a atenção neste personagem, em particular neste capítulo, é que ele se nega a desfilar, junto com os outros militares, na comemoração da independência, pois se decepciona com as promessas não cumpridas, após a libertação do país. Nesse sentido, o primeiro ponto que devemos desmistificar sobre os estudos pós-coloniais é a leitura de textos essencialistas, sobretudo, ao tratar de uma literatura diferente da ocidental. Expomos que uma das causas para o desencantamento do personagem Fulano seja os episódios que acontecem no pós-guerra. Mas, afinal, que conceito de nação é abordado nos romances de Mia Couto? Adiante, desenvolveremos melhor essa problemática, porém a princípio queremos reforçar a ideia de que a literatura moçambicana reflete inúmeros projetos de nação do país. Assim, elencamos pontos que abordem essa perspectiva e contemplem os romances analisados: a historização das personagens subalternizadas (dando voz aos que têm sido silenciados pela diferença e também pelo novo modelo político do pós-independência); abordagens e teorizações do campo social que contemplem a conjuntura cultural do país; avaliar os anos pós-independência (questionando o passado e, simultaneamente, o presente); e refletir sobre a violência que assolou o país e que tem sido descrita apenas como guerra civil.

Fulano Malta é o enunciador do capítulo seis, "Deus e os Deuses", "*assim esteve Deus para mim: primeiro ausente; depois, desaparecido*" (COUTO, p. 83). O pai de Mariano desiste ainda muito jovem da carreira religiosa. Ele desacredita na fé cristã e deixa de frequentar a igreja. Sabemos que uma das formas mais utilizadas de arbitrariedade está atrelada ao sistema religioso, em especial ao catolicismo quando tratamos de colonização

portuguesa na África. São esses traços que dialogam com a ideia inicial de mais um capítulo. Um Deus que inicialmente é visto como ausente, pelo fato de acontecerem muitas coisas desagradáveis com o personagem e os habitantes de Luar-do-Chão e, posteriormente, um Deus ausente pela forma como o personagem passa a encarar a vida. Diante de tantas adversidades, o divino também mantém responsabilidade diante daqueles que perderam a fé.

Em oposição a esses princípios, destacamos a mãe de Fulano Malta, uma beata, seguidora da fé cristã e mantenedora da instância maior, a igreja. A anciã aparenta a demência da alta idade, mas, às vezes, essas características mesclam-se com a ironia. Por exemplo, quando ela se encontra, na rua, com o administrador da vila, abaixa-se em caráter de subserviência, incomodando a autoridade. A princípio podemos achar que ela ainda se vê como escrava dos colonizadores, porém, se olharmos mais a fundo, perceberemos que essa atitude causa desconforto no administrador, pois os açoites não são mais permitidos constitucionalmente e a posição da velha chega a causar riso em quem a avista.

Outro momento que as personagens são colocadas em situação constrangedora é da Mariavilhosa,[50] mulher que finge ser um marinheiro para tratar de uma doença ocasionada por um aborto intencional. O estuprador é o padrinho de Mariano. Os familiares sabem quem é o responsável, mas mesmo assim mantêm-se em silêncio. O Seu Lopes,[51] português casado, detentor da moral e dos bons costumes, é o responsável pelo sofrimento que acompanhará a moça até o final dos dias. Essa prática aparenta ser algo recorrente em Moçambique, pois outras obras contemporâneas dialogam com esse mesmo tema. *Antes de nascer o mundo* (2009), de Mia Couto, e *O Regresso do Morto* (2009), de Suleimam Cassamo, resgatam personagens que são vítimas do estupro e acabam cometendo o suicídio. O trauma, oriundo da violência, acompanha a mulher por toda a sua vida, é uma "cicatriz" que não clareia com o passar dos anos, pelo contrário, torna-se presente à medida que os responsáveis não são punidos. Nas duas obras citadas, ambas as mulheres enforcam-se em uma árvore no quintal de casa. E, particularmente, em *Antes de nascer o mundo* (2009) o companheiro perde o direcionamento da vida, penalizando os filhos e a família.

[50] Mariavilhosa sofre sua primeira violência ainda muito jovem, infelizmente algo comum a outras personagens da literatura moçambicana e angolana. As catorzinhas, meninas que são vítimas de assédio e violência sexual, retratam os processos de violência e marginalidade da infância, corrompida por elementos exógenos, mas também dentro da própria nação, a exemplo da personagem Joana de Pepetela retratada em *Crônicas com fundo de guerra*. Ela é órfã, moradora das ruas de Luanda, tem sua vida descrita a partir dos conflitos pela independência, obrigada a deixar a infância por uma luta cotidiana pela sobrevivência, marcada pela falta de perspectiva e ausência de futuro.

[51] Uma figura que reitera o debate sobre a colonização portuguesa, relatada, muitas vezes, como diferente, devido às misturas étnicas. Concepção tendenciosa que acaba alimentando o mito da democracia racial.

No capítulo oito, "Perfumes de um amor ausente", é diluído o aforismo: "*Aqueles que mais têm razão para chorar são os que não choram nunca*" (COUTO, p. 109). Sendo assim, qual relação esse trecho mantém com o restante do capítulo?

Mariano, ao regressar à casa da avó, depara-se com um vulto feminino no quarto de arrumação. Há um encontro efervescente entre os dois corpos que resulta em sexo. Neste entrelaçamento de emoções, ele recebe uma caixa da sombra feminina para ser entregue ao Tio Abstnêncio. Na tentativa de cumprir com o combinado, o rapaz procura o médico, [52]Amílcar Mascarenha, a fim de compreender o que se passa realmente com o seu avô, se ele está ou não morto. Amílcar estava no bar da vila, tomando algumas doses. Percebemos o quão irônico é o lugar onde é encontrado o médico. Ao invés de estar no consultório, ou até mesmo em casa, ele vive nos bares. Esse comportamento, às avessas, é fruto de uma decepção com o sistema, observemos o fragmento abaixo:

> *Era por isso que estava ali em Luar-do-Chão, arrumado na periferia do mundo. Já fora militante, revolucionário, lutara contra o colonialismo e estivera preso durante anos. Após a independência lhe atribuíram lugares de responsabilidade política. Depois, a revolução terminou e ele foi demovido de todos os cargos. Assistiu à morte dos ideais que lhe deram brilho ao viver. A sua raça começou a ser apontada e aos poucos a cor de pele se converteu num argumento contra ele. Amílcar Mascarenha se isolou na ilha e ganhou refúgio em bebida. Dava consultas de graça, na sua própria casa. A velha e desbotada malinha de mão era o único apetrecho* (COUTO, p. 116).

Apesar de o aforismo inicial pertencer ao Padre Nunes, ele dialoga com o modo de vida escolhido pelo médico e pelo Tio, ambos sofredores de um sistema que até o momento não havia oralizado o motivo das suas dores, tão profundas e incuráveis. Até o regresso, ele sequer imaginaria o quanto o povoado sofria com a administração do novo regime. As promessas de melhorias se resumiam à grande utopia e até os que acreditavam neste "sonho" viviam apenas das lembranças da "libertação".

[52] O desencantamento desta personagem com a nação faz alusão a um dos principais líderes de Guiné- Bissau e Cabo Verde, o Amílcar Lopes Cabral. Foi um dos fundadores do Partido Africano para a Independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC), defendia a ideologia marxista com o propósito de atrelar à atividade política o respeito aos direitos humanos.

3.3.4 As cartas de Dito Mariano e a escrita da memória

Há um rio que atravessa a casa. Esse rio, dizem, é o tempo.
E as lembranças são peixes nadando ao invés da corrente. [53]

"O *bom do caminho é haver volta. Para ida sem vinda basta o tempo*. Curozero Muando" (COUTO, p. 123). A partir do capítulo nove intitulado: "O beijo do morto adormecido", há uma retomada à narrativa principal: o enterro do avô. Desde o quinto estávamos a nos deparar com estórias paralelas dos personagens que nos levam à estória central. O neto Mariano continua recebendo cartas misteriosas com ensinamentos e revelações importantes sobre os rituais fúnebres e também os impasses familiares. O jovem decide procurar, novamente, quem seria o autor daquela escrita, mas não encontra nenhuma resposta, apenas a indicação de procurar a cunhada do avô.

Após um encontro com Miserinha, Mariano, o neto, mergulha em um turbilhão de lembranças referentes a sua infância, recuperando-as através da rememoração, que por sinal se faz presente e intensa no texto. Essas reflexões levam o leitor a conhecer um pouco da cultura moçambicana.

> *- Mariano! Marianôôô! Venha, Mariano!*
> *Era a voz antiga das mulheres, no tempo da minha infância. Chamavam-me para acender o lume. Cumpriam um preceito de antigamente: apenas um homem podia iniciar o fogo. As mulheres tinham a tarefa de água. E se refazia eterno: na cozinha se afeiçoavam, sob gesto de mulher, o fogo e a água. Como nos céus, os deuses moldavam a chuva e o relâmpago* (COUTO, p. 145).

O gesto de o homem trazer o fogo e a mulher representar a água é simbólico.

> Nessa perspectiva, o fogo, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência. Reencontra-se, pois, o aspecto positivo da destruição: nova inversão do símbolo. Todavia, a água é também purificadora e regeneradora (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2009, p. 443).

O ritual realizado pelo jovem segue os preceitos tradicionais da cultura local em Luar-do-Chão. O fogo, ao mesmo tempo em que regenera também purifica, a água, representada pela mulher, é o bálsamo da purificação. As memórias ainda transportam o menino Mariano

[53] *O fio das missangas* (2009, p. 25).

às doçuras da infância e como ele aprendera o essencial da vida, ensinamentos perpetuados pelos ancestrais, mantidos pela tradição. É notável também, na construção narrativa, a manutenção de rituais e considerações que vitimizam a mulher moçambicana. A tia, Admirança, por exemplo, carrega um dos maiores pesos da mulher africana, a esterilidade. O dom de gerar o ser humano é algo sagrado, para eles. A mulher estéril não pode procriar, logo, não possui serventia. É um sofrer de desgosto para toda a vida. A fim de compensar essa lacuna, Admirança decide adotar, de coração, as pessoas que são sozinhas, assim como ela. Seria uma forma de confortar as dores. A personagem ainda revela pontos importantes: os serviços domésticos são obrigações femininas, ""*pilar não é função de macho". Bastava que eu ficasse ali, olhando que já era suficiente"* (COUTO, p. 146). Assim, notamos as diferenças entre as atividades destinadas ao homem e a mulher, levando-nos a concluir que isso, provavelmente, faça parte da composição cultural do país. No entanto, no romance há a visão do narrador, um homem, que se posiciona e expõe acontecimentos conforme o seu contexto ideológico e social. Desse modo, não há como termos certeza da inexistência de conflitos de gênero, a nosso ver estão presentes na sociedade africana, pois autoras como Paulina Chiziane discutem o lugar da mulher na sociedade moçambicana e apresentam situações, atualmente, controversas como, o lobolo.[54]

Mariano segue os preceitos deixados nas cartas e procura o único coveiro da cidade para conversar sobre o avô, mas recebe a seguinte resposta: "*Você ficou muito tempo fora. Agora, é mulungo. Sabe o que lhe digo? Um dedo só não apanha pulga*" (COUTO, p. 159). Essa repulsa ao jovem é decorrente do fato de ele ter ido embora da vila, há alguns anos, afastando-se das tradições de seu povo. Isso é um ponto importante das narrativas de Mia Couto. Em outros romances, como *A varanda do frangipani,* existe a não aceitação daqueles que saem de sua terra natal para estudar em países estrangeiros. Essas personagens não são mais aceitas, principalmente pelos mais idosos, por não acompanharem os rituais da tradição do seu povo. Os mais sábios tentam manter e perpetuar as tradições a partir da cultura oral e do próprio espaço de convivência entre os seus. A modernidade é vista de forma nociva, pois ameaça a extinção desses ritos, visto que substitui o velho pelo novo. A visão ocidental do mundo é de negligenciar o antigo, mas para alguns moçambicanos o processo é inverso.

[54] Costume tradicional praticado até os dias atuais em Moçambique. A família da noiva recebe uma indenização pela perda que representa o casamento, pois a mulher mudará de casa e não vai mais contribuir com a renda da residência. Isso acontece porque as mulheres são responsáveis pela agricultura familiar e desempenham um papel no sustento da casa. Para muitas moçambicanas, a cerimônia de lobolo é mais importante que o casamento.

Por fim, os filhos de Dito Mariano decidem fazer o sepultamento dele, mesmo a contragosto do neto. Na verdade, o grande interesse era vender a casa do patriarca para transformá-la em um hotel, ou seja, os interesses eram financeiros e não se relacionavam com a dor da perda. Os três filhos reuniram-se: Abstnêncio, Fulano Malta e Ultímio, para cavar a cova do pai, mas o impossível aconteceu, a terra se fechou. Por mais que tentassem, nenhum grão de areia saía do lugar. Essa passagem, assim como outras de Couto, levanta a discussão sobre a existência ou não do elemento fantástico, maravilhoso na obra do autor. O escritor Pepetela, em 1989, é o primeiro a problematizar, anos depois, seguido pelo sul-africano Harry Garuba e o angolano Henrique Abranches.

Conforme Silvio Ruiz Paradiso (2015), com o desenvolvimento dos estudos de ordem pós-coloniais, no Brasil, é possível repensar conceitos específicos acerca dos termos *Fantástico*,[55] *Mágico*[56] e *Maravilhoso.* Nesse sentido, há a incursão de questionamentos sobre o uso dessas terminologias (oriundas do pensamento ocidental), nos níveis estéticos e teóricos. Assim, os estudos pós-coloniais cumprem o propósito de desconstruir conceitos deturpados sobre valores africanos, geralmente, subjugados a classificações preconceituosas que não respeitam as suas particularidades e consideram "o real africano" como mágico, insólito, maravilhoso, reafirmando a ideia de exótico.

Tendo em vista a ambiguidade que circunda o uso desses termos, os estudiosos preferem utilizar a palavra "animismo" para categorizar a visão africana de mundo, a exemplo citamos a Professora Carmen Lúcia Tindó Secco que interpela sobre essa categorização no prefácio da obra *Mãe, Materno, Mar* (2001). Em diálogo com essa abordagem, Silvio Ruiz

[55] Para Tzvetan Todorov (1981, p. 16), "O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural." O filósofo é responsável por difundir, em 1968, o gênero literário fantástico. Posteriormente, o gênero passa a ser compreendido como modo literário, "que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pode ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. Elementos e comportamentos do modo fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventuresco, patético-sentimental, fabuloso, cômico carnavalesco, entre outros tantos. Porém, há uma precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte, no qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor" (CESERANI, 2006, p. 12).

[56] Conforme Irlemar Chiampi (1980), o realismo mágico trata-se de uma complexa mudança ficcional, que emerge entre 1940 e 1955, indo de encontro à tendência realista. Nesse sentido, elucida a transição da estética realista-naturalista, que na época encontrava-se em crise, para a "mágica" realidade. Porém, para a autora, com o decorrer do tempo o termo mágico é substituído por maravilhoso tendo em vista a carga semântica que ele trazia (ligada a instâncias fenomenológicas), mas isso não quer dizer que o termo caiu em desuso. De acordo com ela, Alejo Carpentier, crítico, ensaísta e músico cubano, cunha o termo "real maravilhoso americano" com o intuito de demonstrar a junção de múltiplos elementos diferentes que procedem de culturas híbridas, configurando assim uma nova realidade histórica. Nesse sentido, o escritor considera o conjunto de eventos reais que representam a América no contexto ocidental, ao invés de particularizar as fantasias ou invenções do narrador.

Paradiso (2015) observa que a maioria dos escritores africanos está inserida na tradição do romance ocidental, mas agrega na composição estética elementos de um realismo animista que de certo modo abrangem denúncias sociais, políticas, além de fazer uso de alegorias, do humor, da sátira, comuns às literaturas pós-coloniais. Assim, o propósito da estética animista é explicar a *realia* como *religio* (dotado de fins políticos), mas se por sinal, as manifestações da *religio* forem compreendidas como *mirabilia*, caberá ao leitor perceber de onde parte o *locus* de enunciação e mesmo que desconheça as religiões africanas, não deveria colocá-las sob juízo de valor. A nosso ver, a carga semântica de "animismo" também está vinculada a um olhar ocidental e europeizante, pois agrega um tom pejorativo ao considerá-lo religião primitiva. Nesse sentido, não pretendemos elencar noções de certo ou errado sobre o uso desse termo, até porque não faz parte do propósito deste trabalho, contudo, faz-se necessário refletir acerca dessas utilizações, contextualizando-as por um viés histórico e cultural. Etimologicamente, o termo maravilhoso é oriundo do *mirabilia* (que significa ver)[57] e o *realia* ao real. Em contrapartida, ao se tratar de um universo africano, é subjetivo e ardiloso classificar o que se vincula ao terreno do real e também do maravilhoso, pois cada leitor terá uma recepção diferenciada acerca desses usos. Apesar da problemática que circunda o uso de "animismo", consideramos que ele ainda é o que mais se aproxima da composição do imaginário africano. Desse modo, procuramos relativizar o emprego dessas classificações para não cairmos em armadilhas tendenciosas.

Analisando outra ótica dessa abordagem, citamos as considerações de Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury em *Mia Couto: espaços ficcionais* (2008). As autoras destinam o último capítulo do livro "Visões e desconstruções do real" para arguir sobre o emprego do realismo maravilhoso nos romances de Mia Couto:

> Uma das estratégias para a apreensão dos diferentes processos de negociação, de misturas, de hibridismos presentes nos romances de Mia Couto pode ser teoricamente iluminada pelas referências ao chamado realismo mágico, ao real maravilhoso. Alerte-se, no entanto, que não se trata de utilização desses conceitos como forma, como armadura que esgote as possibilidades de múltiplas significações

[57] "A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o "extraordinário", o "insólito", o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém maravilha, do latim *mirabilia,* ou seja, "coisas admiráveis" (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia.* Em *mirabilia* está presente o "mirar": olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. O verbo *minare* se encontra também na etimologia de milagre – portento contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens" (CHIAMPI, 1980, p. 48).

> atribuídas ao espaço nos romances e nem de dizer que esses conceitos podem ser ingenuamente aplicados ou retomados tal qual foram pensados na sua origem hispano-americana (FONSECA; CURY, 2008, p.121).

As críticas introduzem uma reflexão acerca do uso dessas teorias, aplicadas ao contexto africano de língua portuguesa, e recomendam que elas não sejam observadas como forma, mas que sirvam de ponto de partida para se pensar os espaços nos romances de Mia Couto. Desse modo, trilham uma perspectiva analítica sobre os conceitos de mágico e maravilhoso, a partir das considerações de Alejo Carpentier e Irlemar Chiampi (1980). As autoras utilizam essas abordagens a fim de destacar as faces híbridas e misturadas da ficção do autor africano, demonstrando os espaços escriturais de seus romances. Para elas, os espaços apresentam declives de tensão, devido à constância dos deslocamentos narrativos. Essas análises são feitas a partir das obras: *Terra sonâmbula*, *O último voo do flamingo*, *O outro pé da sereia*, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008). As autoras dão destaque para as aparições fantasmagóricas para os mortos (que invadem o "mundo" dos vivos), bem como o que caracterizamos de sobrenatural para a cultura ocidental. As ponderações expostas são breves e não possuem o intuito de se aprofundar no emprego do termo "maravilhoso". Apesar de tratar desse conceito, o capítulo não amplia nenhuma consideração sobre o uso de "animismo", "fantástico" e "insólito". Dessa forma, induz à percepção de que o realismo maravilhoso seja a estreita possibilidade de investigar a presença do sobrenatural nos romances de Mia Couto. Posteriormente, a dissertação *Estratégias narrativas e identidades deslizantes em Venenos de Deus, remédios do Diabo, de Mia Couto* (2011), de Márcia Souto Ferreira (trabalho orientado por Maria Nazareth Soares Fonseca), retoma a problemática em questão, mas desta vez focada em uma única obra. No entanto, as lacunas que citamos permanecem abertas, não havendo acréscimos sobre o recorte teórico mencionado.

Luciana Morais da Silva, em *Novas Insólitas Veredas: leitura de A varanda do frangipani de Mia Couto* (2013), propõe uma análise pelo viés do fantástico no romance do escritor moçambicano. Para isso, ela percorre um vasto arcabouço teórico a fim de problematizar os conceitos de: fantástico; realismo mágico; maravilhoso; animista; pseudofantásticos (romance policial; ficção científica). Essa pesquisa é fruto da sua dissertação e foi orientada pelo professor Flavio García (UFRJ), que coordena o Grupo de

Trabalho-ANPOLL "Vertentes do Insólito Ficcional". A autora aponta que o insólito,[58] uma das ramificações do fantástico modal, é uma grande vertente que agrupa os realismos (mágico, maravilhoso e animista), ou seja, é como se ele servisse de "pano de fundo" para as outras categorias. Dessa forma, o realismo mágico demonstra uma relação entre o sólito e o insólito, sendo permeado por essa duplicidade, mas dando ênfase ao intempestivo, ao incomum. Inclusive, as características que o compõem são iguais ao do maravilhoso, animista (ao tratarmos de literatura africana), diferenciando-se apenas das terminações, mas unindo elementos diferentes, oriundos de culturas híbridas. Nesse mesmo contexto, citamos a obra *No coração da tempestade: irrupções insólitas em Vinte e Zinco, de Mia Couto* (2013), de João Olinto Trindade Júnior. Esse livro também é resultado da sua dissertação de mestrado tendo como orientador o mesmo professor citado anteriormente, problematizando as questões também já citadas, mas em diálogo com outra obra de Mia Couto, *Vinte e Zinco*.

Partindo desse ponto de vista, o insólito ficcional está além do senso comum, rompendo com a ordem natural das coisas. É nesse viés que encontramos um embate, pois, se a cosmovisão africana adota essa mesma perspectiva de mundo, de realidade, construída sob outra lógica, ela seria tratada como insólita? Acreditamos que não, devido às diferenças existentes, entre o olhar ocidental e o africano, acerca do rompimento do senso comum. O que seria sobrenatural para um, encaixar-se-ia como real para outro. Embora essa abordagem esteja direcionada à construção interna da narrativa, perguntamos-nos se é possível diferenciar o limiar entre o que é ou não um evento insólito nos romances africanos.

Portanto, voltando ao episódio do fechamento da terra, durante a tentativa de sepultar Dito Mariano, nos lembramos de Mia Couto (2012), em entrevista, menciona que o lugar habitado pelo africano mantém uma relação com o sagrado, estabelecendo um afeto com a própria terra. Quando se chega a determinado espaço e se pergunta pelos donos, é algo que ultrapassa a posse legal. Na verdade, essa indagação se liga ao caráter ancestral, ou seja, quem são, de fato, os habitantes da terra, quais são as suas raízes e qual o grau de pertencimento com o local. É por esse motivo que a família de Dito Mariano não consegue cavar a cova do morto, pois aquela terra o pertence, não pode ser "vendida".

[58] A crítica Inocência Mata refuta um comentário feito pelo professor Flavio García, no Congresso da ABRAPLIP 2011, ao dizer que "se as literaturas africanas quiserem ser respeitadas, têm de se submeter às teorias existentes". Para autora é insensato esse posicionamento, pois ele se ancora em uma ideia de servidão ao pensamento eurocêntrico, na história das representações dos objetos literários africanos no Brasil, ou em qualquer espaço que reproduza as convenções do Ocidente, ou seja, que funcione como sua réplica ideológica. Isto é, olhar a periferia a partir do centro, e julgá-la, com base em percepções políticas e ideológicas condicionadas pelo imaginário estético-literário e manipuladas pelos meios de comunicação social (MATA, 2011, p. 51).

O ambiente e a natureza também são responsáveis pela memória. Observamos que ele nota um elemento do lugar, as cabras, e adentra nas suas lembranças. Isso funciona como uma espécie de fio condutor que ativa as informações esquecidas e/ou adormecidas no cérebro. A partir dessa situação, ele se lembra do ofício do sonhar, em seguida, a figura de sua mãe preenche os instantes de sua memória. Após o aborto do primeiro filho, Mariavilhosa engravida novamente, mas a criança nasce morta na noite da independência de Moçambique. Percebemos que esse fato é emblemático, diríamos até alegórico. Uma criança, símbolo da vida e da renovação, nasce sem vida justamente quando o seu país deixa de ser colônia. Sendo assim, fazemos a seguinte reflexão: será que esse bebê representa a nação que acredita em um futuro melhor para o país? Acreditamos que sim. A data não é um simples acaso, nem o nascimento, pois a mulher, após um aborto, estava condicionada a não gerar mais nenhuma criança, porém ela engravida. A esperança de ter um filho em tempos de infertilidade é a mesma que o povo depositou na nação, aparentemente, nova, refeita. A frustração veio em seguida, a criança morre e o "novo país" também.

> *A vida de Mariavilhosa se tinha infernizado desde que lhe sucedera o nado-morto. Passara a ser uma mulher condenada, portadora de má sorte e vigiada pelos outros para não espalhar sua sina pela vila. O menino desnascido era um ximuku, um afogado. É assim que chamam os que nascem sem vida. Meu irmãozinho nascera sem dizer nada, trouxera um segredo que levara com ele* (COUTO, p. 231).

A mulher tenta se recompor da morte da criança, mas não consegue se desvincular da maldição que a acompanhará para o resto dos dias. O suicídio foi a solução encontrada para resolver o problema.

Após um mergulho no passado a partir das lembranças vividas em Luar-do-Chão, Mariano recebe mais uma carta do avô, agora com um propósito certeiro: revelar pontos obscuros do passado. Opondo-se ao capítulo anterior, esta memória chega a Mariano através de palavras, escrita por suas próprias mãos, mas guiada pela voz de Dito Mariano. Essa descoberta mudará o percurso do rapaz bem como dos seus familiares. Na verdade, o homem que até o momento Mariano conhecia por avô é o seu pai e a mãe seria a tia Admirança, a mulher a quem ele desejava.

Os papéis, as letras, o esquecimento, as lembranças, as memórias, são sensações que perpassam a narrativa de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. E isso contribui

para que o rapaz, ao longo da estória, percorra e vivencie dois caminhos: o da verdade e o da retomada da tradição.

De acordo com os rituais, Mariano retira o corpo do seu avô de casa, durante a madrugada, e leva-o até o rio. Na margem, o coveiro cava o buraco para receber o velho. "*Cobrimos a sepultura da terra. Muando, descalço, pisoteia o chão, alisando a areia. Em seguida, por cima da campa espalha uns pés de ubuku, dessas ervas que só crescem junto ao rio*" (COUTO, p. 240). Cada detalhe fora cumprido, das ervas até o banho de rio que purifica os viventes.

Observamos, durante o ritual de sepultamento de Dito Mariano, o quanto a tradição é importante para a manutenção da cultura. Embora o jovem houvesse se retirado de sua terra natal e assimilado modos de vida da capital, o cumprimento do funeral não deixou de ser realizado. O rio, a terra e a casa são três elementos simbólicos que contribuem para as descobertas. O primeiro leva e traz vida ao longo do percurso, banha as impurezas, dignifica a alma e recolhe para bem longe a alma dos afogados (os suicidas e os que já nasceram mortos); o segundo abarca com seus grandes "braços" o mundo, suporta as dores e gera a vida; e o terceiro, a casa, abriga a família *Malilane*, resgata as memórias e tem o dom da ancestralidade. Poderíamos dizer que o rio, a casa e a terra estão irmanamente ligados durante toda a narrativa, convergindo como peças de um grande quebra-cabeça.

A última carta de Dito Mariano dialoga com esse ciclo e expõe com detalhes as passagens da memória que corroboraram a finalização do ritual de sepultamento e do autoconhecimento do avô e do neto.

> *Meu neto,*
>
> *Agora sabe onde me há de visitar. Já não necessito de lhe escrever por caligrafada palavra. Falaremos aqui, nesta sombra onde ganho dimensão, corpo renascendo em outro corpo. Você, meu neto, cumpriu o ciclo das visitas. E visitou, casa, terra, homem, rio, o mesmo ser; só diferindo em nome. Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e deságua no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida* (COUTO, p. 258).

O avô encerra a narrativa com uma última carta e relata a importância de escrevê-las. A partir do momento que Mariano conhece um pouco mais da sua história, do seu passado e dos ritos tradicionais não será mais necessário escrever as cartas. Mariano visitou metaforicamente pedaços da casa, da terra e do rio. Agora é um homem completo, já pode

alcançar a "outra margem" com o conhecimento. O último aforismo "*Sou como a palavra: minha grandeza é onde nunca toquei*" (COUTO, p. 255), fecha o ciclo iniciado pelo avô no período da morte até o sepultamento.

Sendo assim, verificamos, ao longo da narrativa, que os aforismos colocados no início dos capítulos desempenham um papel importante na obra, porque eles norteiam o leitor para o que irá acontecer nas páginas seguintes. Esses pensamentos, geralmente proferidos pelos próprios personagens, são oriundos da cultura oral e assemelham-se à estrutura dos provérbios. Desse modo, o autor preserva a marca da oralidade na construção narrativa, fazendo um resgate das tradições orais. Em uma leitura não aprofundada, é possível cogitar a desvinculação do aforismo no romance, ou seja, eles estariam presentes, mas de forma independente. No entanto isso não ocorre na narrativa, pois eles dialogam com a composição textual. Ao serem retirados desse espaço, perdem o propósito principal: o de aproximar o leitor do texto através da oralidade.

> [...] muitos dos provérbios e frases feitas igualmente invertem o caráter conservador e conformista próprios à máxima, sendo contextualizados na trama narrativa, muitas vezes com a autoria atribuída às personagens. Responsáveis por toques de humor sutil na narrativa, tais construções criam um repertório de leitura que sugere soluções discursivas advindas da cultura popular, da criação de gente simples (CURY; FONSECA, 2008, p. 68).

É notória também a carga de memórias que as cartas de Dito Mariano trazem. Elas orientam Mariano a realizar, de acordo com os rituais tradicionais, o sepultamento do avô/pai. O mais interessante é que essas orientações são escritas por um defunto. Por vários momentos o garoto duvida da autoria das cartas, porém elas são tão íntimas e reveladoras que ele acaba acreditando na autoria do falecido. A palavra é presente, seja por via oral ou escrita, ela é reveladora e construtora de memórias. Adentramos nos ritos e conhecemos a história da família Mariano através das cartas deixadas pelo avô. Elas são fulcrais para a permanência da memória, por isso fizemos questão de destacá-las.

3.3.5 Terra sonâmbula: cadernos e a reescrita da memória

A missanga, todas a vêem.
Ninguém nota o fio que,
Em colar vistoso, vai compondo as missangas.
Também assim é a voz do poeta:
Um fio de silêncio costurando o tempo. [59]

O romance *Terra Sonâmbula* é um dos mais premiados livros de Mia Couto. Possui uma estória perpassada de elementos orais e problematiza o espaço de guerra em Moçambique. A obra possui diversas vozes narrativas, que contam estórias de pessoas que viveram durante a guerra civil moçambicana, e traz estórias paralelas que ora contemplam as personagens: Muidinga e Tuahir, uma criança e um velho que vagam pelo Moçambique dizimado pela guerra, ora as de Kindzu, outra vítima dos conflitos civis. O formato do romance assemelha-se ao do conto, pois há uma fragmentação do contar que ganha sentido ao longo do capítulo. Segundo o professor Peron Rios, "Terra Sonâmbula se perfaz de contos absolutos, núcleos narrativos coesos, costurados pelo périplo de leitura feito por Muidinga" (RIOS, 2007, p. 84). Como bem nos lembra Ricardo Piglia (2004), no conto há duas histórias construídas, uma no primeiro plano e outra no segundo, as duas são contadas de modos distintos e ao desfecho encontra-se o efeito de surpresa. No romance, a revelação do que estava oculto é mostrada no último caderno de Kindzu, embora sejam trilhadas algumas pistas no decorrer da narrativa. Como o romance mantém as narrações paralelas, o leitor é a cada capítulo surpreendido, seja pelo desfecho ou pelo que é contado.

A obra se inicia pela história do menino Muidinga e do velho Tuahir que caminham sem rumo pela Moçambique estilhaçada pela guerra: "*Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras*" (COUTO, p. 9). Ambos não tinham para onde ir e encontram um machimbombo incendiado no meio do nada, próximo a um imbondeiro. Dentro dele há alguns cadáveres carbonizados que assustam o garoto. Embora estejam vivendo em tempos difíceis, a morte sempre chega de forma assustadora. Do lado de fora do ônibus, eles encontram mais um corpo, que havia acabado de ser executado. O defunto trazia consigo uma mala cheia de cadernos e o menino fica encantado por eles. Inicialmente, Tuahir pretende utilizá-los para fazer fogueira, mas Muidinga decide preservá-los e desde então os lê todas as noites. O menino entra no mundo

[59] *O fio das missangas* (2009, p. 5).

particular de Kindzu, o dono dos cadernos, e acaba assimilando partes de sua história, apropriando-se de particularidades que ele mesmo desconhece.

Kindzu inicia o primeiro caderno da seguinte forma:

> *Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esferas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago em mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz* (COUTO, p. 15).

No excerto é notável o quanto a escrita é importante para o personagem – é como se ele se reinventasse dentro do que escrevera. O primeiro caderno de Kindzu é uma volta à infância, a momentos de felicidade como as contações de seu pai, o velho Taímo, e tristes como a chegada da guerra e a expulsão do irmão mais novo de casa, Vinticinco de Junho, o nome faz referência ao dia da Independência Moçambicana. O velho Taímo, como anunciador de futuros, já previa em suas visões a data da "libertação" e pusera o nome do filho para o mesmo período. Na última frase do fragmento acima, Kindzu afirma que, após o término dos escritos, ele voltará a ser sombra, pois aprendera com a mãe, na chegada da guerra, a ser assim, viver sem sonhos, ausente de futuros. Assim, durante a guerra, o rapaz viu sua família ser destruída e, assim, segue em busca do desconhecido.

Kindzu é uma criança que vê os seus sonhos irem embora desde o início dos conflitos, "*A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saímos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vila. Nós estávamos cegos"* (COUTO, p. 17). Impedido de viver com dignidade, o rapaz refugia-se em conversas com o indiano Surendra, um dos poucos comerciantes que permanecem no cenário devastador. Essa amizade levanta algumas questões étnicas, pois o indiano não é querido pelos africanos. Kindzu é o único das redondezas que mantém um grau de afetividade com o estrangeiro e isso não é aceito pela comunidade. O rapaz é tido como um traidor de seu povo. Surendra não compreende o porquê das aversões, pois considera que são oriundos de um mesmo lugar, banhado pelo Oceano Índico. "*E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, novelos antigos onde nossos sangues se haviam misturado*" (COUTO, p. 25). A ensaísta Enilce Rocha faz uma crítica a Moçambique, particularmente à FRELIMO por ter cultivado um modelo de identidade abstrata tida como "Homem Novo", os seus dirigentes e militantes se apoderaram do termo e criaram a noção de identidade única, reproduzindo esse discurso no

país, mas que na verdade se baseava em um padrão identitário ocidental. O autor menciona isso em uma entrevista concedida à *Nação e narrativa pós-colonial II* (2012), em que afirma que a diferença era um grande tabu, só a alusão à pluralidade étnica já era motivo para uma grande heresia.

> Todos sabemos que houve um primeiro momento em que falar de diferentes moçambicanidades era tabu, interdito. No princípio era interdito. Era uma ideia de que só mencionar que há diferenças entre moçambicanos, que os moçambicanos têm etnias e raças, era uma heresia. Eu não sei se isto foi bom ou mau, provavelmente foi bom e mau, mas não pode ser resultado de uma imposição, de uma coisa administrativamente decretada. E surgiu um momento em que as pessoas queriam dizer o facto de serem moçambicanos (COUTO, 2012, p. 162).

Nesse sentido, a repulsa dos moradores em relação ao indiano é uma afirmação do ponto de vista que reitera a intolerância étnica do país.

> A negação do processo de crioulização das culturas moçambicanas está presente na narrativa em diversas manifestações de intolerância racial e cultural, como por exemplo, através da família de Kindzu que estigmatiza a cultura indiana, com o lojista Surendra (ROCHA, 2006, p. 67).

Para fomentar a sua análise, a autora usa Édouard Glissant (2005) que utiliza o termo crioulização para designar as línguas crioulas, oriundas de dois processos: as línguas que foram compostas no Caribe e a análise das culturas do Caribe e das Américas, perpassadas pela presença africana. Para Glissant (2005), as culturas marcadas pelo tráfico negreiro são tidas como as do "sendo e não as do ser", pois os africanos tiveram que se reinventar a partir dos rastros culturais e do sufocamento, extirpação das etnias. Desse modo, o que irá caracterizá-las é o processo constante de metamorfose, formando, assim, a crioulização. Na contemporaneidade, o autor amplia o termo e considera que elas se tornam compositórias, a partir de um doloroso processo, levando-as a abandonar a ideia de "identidade raiz única" (exclusiva) para adotar a "identidade-relação", característica da compósita. As culturas de "raiz-única" legitimaram o seu discurso, através do Mito fundador, também chamado de Mito de criação. Ele foi narrado e construído na literatura, por exemplo, com a ajuda dos livros: *Ilíada* e *Antigo Testamento*, sacralizando os valores culturais desses territórios e legitimando uma consciência histórica, segregatória e expansionista. Conforme Glissant (2005), as culturas "compositórias", que desenvolveram o conceito de "identidade- -rizoma", observam seu lugar não como um território fechado, mas aberto aos povos que ali habitam,

considerando, sobretudo, a pluralidade étnica e cultural. Nesse sentido, a identidade raiz deve ser suplementada com a rizoma, concebendo ao mesmo tempo fatores de unidade e diversidade. Sendo assim:

> O papel da literatura, portanto, é fundamental no sentido de "contribuir pelos poderes da imaginação, a fazer levantar a rede, o rizoma das identidades abertas que falam e escutam entre si" e neste processo revelar a natureza não sincrônica, não linear, acidental e indeterminada da realidade; realidade esta onde o processo de relacionamento é mantido instável e dinâmico pela opacidade (WALTER, 2015, p. 646).

Conforme o crítico Roland Walter (2015), o pensamento de Glissant centra-se no binarismo da modernidade e nas diferentes formas de separação e exclusão. Desse modo, a ideia da teoria da crioulização baseia-se em fluxos híbridos e transculturais da realidade.

O discurso de ódio, vinculado à permanência do indiano na vila, resulta no incêndio da loja e, consequentemente, na sua saída do local. Os grupos responsáveis eram denominados de "bandos", os mesmos que propagavam a ideia de nação moçambicana uniforme. A intolerância sofrida por Surendra nos faz refletir também sobre o sentimento de pertença que ele tinha pelo país, semelhante à exposição em *A varanda do frangipani* do personagem Domingos Mourão, após a permanência em África, assume uma nova identidade, a de Xidimingo. O indiano encaixa-se na mesma perspectiva: "-*Tu tens antepassados, Kindzu. Estão aqui, moram contigo. Eu não tenho, não sei quem foram, não sei onde estão. Vês agora, o que aconteceu?*" (COUTO, p. 28).

Em busca de conselhos, Kindzu procura seu antigo professor, o pastor Afonso, e descobre que ele foi assassinado cruelmente e que a escola onde ele trabalhava havia sido incendiada, justamente, pelos "bandos" que pregavam a homogeneidade do povo moçambicano. Tendo em vista o cenário que o narrador expõe, imaginemos o quanto era conflituosa a situação. Aqueles que eram "diferentes" tiveram as vidas subtraídas. Essa situação impulsiona Kindzu a procurar outro lugar para viver. O fato é que o rapaz desejava permanecer no país, mas em alguma região não afetada pela guerra – ato que se torna aparentemente impossível quando se pensa nas guerrilhas. Diante do horror, veio a necessidade de juntar-se aos naparamas, guerreiros da justiça e que para muitos não existiam, eram apenas reflexos dos mitos populares. Não obstante, Kindzu trilha um caminho: o do sonho, aquele soterrado pela guerra. Desse modo, ele torna-se um sujeito errante, aquele que

caminha sem direção, mas cheio de utopia e, sobretudo, esperança. De acordo com Mia Couto (2012),[60] a guerra provoca a fundição das identidades comuns, pois obriga o deslocamento dos indivíduos, no caso de Moçambique, dentro do próprio país. E isso não foi algo espontâneo, mas forçado, doloroso. Para o autor, a criação da nação é algo terrível, uma violência em diversas esferas, do ponto de vista: físico, linguístico e psicológico. Para Maria Paula Meneses (2012), o fim da presença colonial portuguesa alterou a conjuntura política e cultural devido à criação da ideia de nação, apesar de que, para fins teóricos, ela se constitua de projetos identitários, a "nação imaginada". Nesse sentido, o sistema de produção nacional torna-se problemático por não respeitar a diversidade cultural de Moçambique, sendo alvo de diversas críticas e contestações.

Ao ler o primeiro caderno de Kindzu, Muidinga viaja pelos caminhos que as estórias insistem em levá-lo. O garoto sofreu de uma doença grave e quase foi enterrado vivo, mas Tuahir salvou a sua vida. A enfermidade presente destruiu a memória dele, não sabia nada referente aos pais, muito menos de si. Era uma criança sem identidade, mas, ao manter contato com os cadernos, pareceu ganhar novas memórias. A leitura o fazia esquecer a destruição causada pela guerra. À medida que ele lia, identificava-se com os personagens e descobria pedaços de sua história como, por exemplo: "*–Tio, tio! Eu me lembrei de minha escola!* [...] *– Das vozes, da barulheira de outros meninos.*" (COUTO, p. 37). O estado de guerra causa um sentimento profundo de instabilidade e ausência de futuro e as lembranças dessa criança não são levadas em consideração pelo velho.

Em uma das descrições da vivência na savana, o menino avista a figura de um elefante que cambaleia até a morte:

> *Então, por entre os altos capins, assoma um elefante. O bicho se arrasta, cansado do seu peso. Mas há no demorar das pernas um sinal de morte caminhando. E, na realidade, se vislumbra que, em plenas traseiras, está coberto de sangue. O animal se afasta, penoso, Muidinga sente o golpe da agonia em seu próprio peito. Aquele elefante se perdendo pelos matos é a imagem da terra sangrando, séculos inteiros moribundando na savana* (COUTO, p. 38).

A figura desse animal moribundo faz lembrar Moçambique, que caminha sem direção, tragado pelos males da guerra. A população segue em diásporas sem rumo, à procura de

[60] Entrevista com Mia Couto. In: LEITE, Ana Mafalda. et al (Org). *Nação e narrativa pós-colonial II:* Angola e Moçambique. Lisboa: Colibri, 2012.

abrigo e de paz. Não obstante, uma grande parte não consegue evadir-se desse cenário desolador, tendo que conviver com a morte, em várias situações cotidianas.

As imagens que Muidinga constrói ao seu redor são fruto de um contato com a própria natureza. Apesar de não se lembrar do passado, a natureza, os animais e os cadernos de Kindzu o ajudam a reescrever as memórias. Quando se depara com as leituras, enxerga-se dentro do próprio texto. Maurice Halbwachs (2006) dialoga sobre esse aspecto ao analisar a memória coletiva. A partir da fragmentação grupal, as lembranças tornam-se cada vez mais ausentes, pois já não há aquela necessidade de rememoração devido à distância entre os "participantes". No caso do menino, ele não faz parte de grupo algum, porém a convivência com Tuahir o faz sentir como membro da "família", composta por duas pessoas. Durante o dia, o menino se liga à figura do velho, o vê como tio, à noite encanta-se pelas estórias dos cadernos e se enxerga dentro da narrativa. Assim, Muidinga adquire memórias à medida que lê os cadernos, mesmo não tendo participado dos acontecimentos.

A passagem dos dias faz com que o garoto entre em contato com os rastros de sua história. O idoso revela como o encontrou:

> *Uma noite lhe pediram para ajudar a enterrar seis crianças recém-falecidas. Os corpos estavam numa cabana, por baixo de uma velha lona. Ninguém sabia quem eram, de onde tinham vindo, a que famílias pertenciam. Estavam despidas, suas roupas tinham sido roubadas mal as crianças perderam força para se defenderem. Tuahir ajudou a arrastar os corpos para um buraco. Enquanto puxava pelas pernas frias se admirava daquele peso tão diminuto. Olhava os braços ondeantes como ramos ossudos, esqueletudos, quando reparou com espanto: os dedos se cravavam no chão. Não havia dúvida, aqueles dedos se agarravam à vida, lutando contra o abismo. Aquela criança ainda respirava. Era a mais clara e a mais raquítica de todas* (COUTO, p. 51-52).

O excerto acima é revelador e Muidinga o incorpora a sua história, é a versão de Tuahir que contribui para a reconstrução de um passado, até então apagado por uma doença, oriunda da fome e da guerra. O encontro com essa criança "recém-falecida" faz o velho resgatar o sentimento de ser pai outra vez:

> *No dia seguinte, já Muidinga despertava, fortalecido. Era uma criança a nascer, quase em estado de saúde. O velho se contenta: seus filhos já quase não deixavam memória. Sentia saudade de ser pai, era como se voltasse a ser jovem.*
> [...] - *Te vais chamar Muidinga, decidiu* (COUTO, p. 54).

Em meio à desilusão, há o renascimento da esperança. Quando o velho Tuahir desempenhava a incumbência de enterrar crianças vítimas da guerra, observou um suspiro diante do impossível. Este encontro desencadeia uma reviravolta nas memórias do ancião, ele enxerga no garoto a figura do filho que jamais regressou. Desse modo, a ativação dessa lembrança é positiva, já que faz com que ele se sinta pai novamente, agregando a criança perdida a sua família. Tuahir fez essa escolha, adotou o menino mesmo sem condições financeiras. Apesar da compaixão existente, havia também as lembranças reacendidas pela memória individual.

Sabemos que a tessitura de estórias desenvolvidas em *Terra sonâmbula* possui uma densidade ampla, pois problematiza várias questões como a memória, a guerra, a criação de uma nação, a fome, o contar. A partir desses pressupostos, estamos desenvolvendo um diálogo entre a narrativa e esses pontos a fim de ampliar o nosso olhar crítico. A cada página, entretemos-nos ainda mais com o fazer poético do romance. Existe um caminho tão estreito entre prosa e poesia que fica difícil dissociar uma da outra. As descobertas do garoto, o encontro com as letras, os sonhos de Kindzu, o sofrimento de Farida, a presença de Tuahir são embalados por um cuidado estético. O autor "costura" as estórias com leveza nas palavras. É interessante observar que isso não ameniza a violência causada pela guerra e faz o leitor ter outra visão daqueles que vivem em conflitos, é a voz do subalternizado que conta a sua própria história. Por exemplo, no excerto abaixo há o relato de Kindzu que, ao chegar a uma ilha, encontra as pessoas em estado de miserabilidade coletiva.

> *O que testemunhei naquela povoação foram coisas sem hábito neste mundo. Gentes imensas se concentravam na praia como se fossem destroços trazidos pelas ondas. A verdade era outra: tinham vindo do interior, das terras onde os matadores tinham proclamado seu reino. Consoante as pobres gentes fugiam também aos bandidos vinham em seu rasto como hienas perseguindo agonizantes gazelas. E agora aqueles deslocados se campeavam por ali sem terra para produzirem a mínima comida* (COUTO, p. 55).

O alvoroço concentrado na praia tinha uma justificativa: as pessoas estavam em busca do alimento de um navio naufragado – a passagem é dotada de uma verdadeira animalização de sujeitos que lutavam a todo custo pela sobrevivência. Nesse caderno, Kindzu é convidado a retirar-se do local e seguir pelo mar. Ele encontra o navio naufragado com ajuda de um anão caído dos céus e lá encontra Farida, personagem que dividirá as narrativas dos cadernos do

terceiro capítulo em diante: "*Não é a estória que fascina mas a alma que está nela*" (COUTO, p. 67).

Farida sempre procurou um lugar em que pudesse se sentir bem, todavia, a sua história, assim como de tantas outras mulheres em África, não foi fácil. O desenrolar da estória contada pelo narrador dos cadernos faz pensar acerca da condição feminina em países africanos de língua portuguesa. As revelações feitas por Farida anunciam dores não de uma única mulher, mas de várias, quem sabe de milhares, sufocadas pelos rituais tradicionais.

A literatura consegue dar voz a esses sujeitos que levam a vida invisivelmente. O calvário de Farida desperta no leitor o gosto amargo do machismo e, sobretudo, da violência contra a mulher. Ela vai embora do local onde nasceu, por ser oriunda de um parto de gêmeos, e consequentemente amaldiçoada pela tradição, e é adotada por um casal de portugueses. A personagem reconhece na mãe adotiva a figura da genitora, a imensidão do carinho maternal é criada pelos preceitos da cultura europeia, mas nem por isso a assimila majoritariamente.

Nesse contato metafórico entre colonizado e colonizador, há exemplos de como essas relações foram e são problemáticas/violentas, pois a moça é estuprada pelo pai adotivo e acaba engravidando. Após passar por essa terrível experiência, regressa à terra natal e desfaz-se do bebê, seguindo as orientações da população local. O garoto é entregue às missões, vinculadas à Igreja Católica, e ainda criança foge para viver nas ruas. Gaspar é o fruto da violência colonial que permanece após a guerra de libertação. Os sentimentos de posse e desrespeito contra a mulher negra são construídos e propagados no colonialismo, mas imperam também no neocolonialismo.

Farida e a mãe não são as únicas personagens que sofrem por serem mulher, a esposa do primo do velho Tuahir também é vítima da violência de gênero, vejamos uma das passagens: "*Nem que fizesse como Rafaelão, seu primo familiar, que escolheu a moça mais bela e, depois, lhe foi pondo defeito por cima de defeito. Um dia lhe riscava o rosto, outro lhe cortava os cabelos, outro ainda lhe queimava a pele*" (COUTO, p. 85). A revelação feita pelo idoso não demonstra nenhum espanto pelas atitudes do primo, pois, para ele, a mulher causava muitos problemas, logo, mereceria um tratamento "diferenciado".

No desenrolar da narrativa, relatamos a presença da prostituta cega Juliana Bastiana, de Assma (a mulher do indiano), de Carolinda (a irmã gêmea de Farida, jogada à morte, após o nascimento), de Tia Euzinha, da portuguesa Virgínia e da mãe de Kindzu, todas infelizes e marcadas por variados sofrimentos. Mesmo com a variedade étnica, é possível observar a

submissão feminina, a herança de tradições opressoras e a violência contra as mulheres em caráter de normalidade. É interessante que as personagens femininas construídas pelo autor não se manifestam contra o sistema, nem desempenham funções consideradas masculinas. Sabemos que a mulher moçambicana não possui apenas essas representações, principalmente, durante a guerra, momento em que lutaram com as armas e desempenharam um papel importantíssimo em prol da independência.

Os cadernos de Kindzu são perpassados de estórias paralelas. Ao escrever, ele também relata a vida de outrem, descreve encontros surreais, aponta os sofrimentos causados pela guerra civil e costura traços da oralidade, mantendo as palavras de origem africanas, e muitos provérbios, tanto nas falas dos personagens como nas vivências cotidianas. Ora é contada a história do velho Tuahir e de Muidinga, ora a de Kindzu, mas, no desenvolver do texto, ambas ganham sentido e entrelaçam-se. O menino Muidinga, desprovido de memória, ingressa no mundo do contar, absorve as estórias do caderno e imagina-se personagem atuante. Ele procura vestígios que o levem aos seus pais e ao passado, porém:

> *–Aprendi tudo de novidade: andar, falar. Meus olhos se lembram das leituras, meus dedos não esqueceram as letras. Mas eu não sei lembrar nada do meu passado. Porquê, tio?*
> *Tuahir lhe diz a verdade. O miúdo tinha sido levado ao feiticeiro. O velho lhe pedira para que tudo fosse retirado da cabeça dele.*
> *–Pedi isso por causa é melhor não ter lembrança deste tempo que passou. Ainda tiveste sorte com a doença. Pudeste esquecer tudo, enquanto eu não, carrego esse peso...*
> *Tuahir havia entendido: os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias. Ao menos ele acreditasse tudo aquilo ser fantasia, estoriazinha que se conta para fazer de conta* (COUTO, p. 125-126).

A memória "emprestada" dos cadernos faz com que o garoto reconstrua outra memória, apagada pelo feiticeiro. Nesse caso, não é uma situação apenas de esquecimento, pois o garoto não tem autonomia para manipular as lembranças, visto que elas nem existem. A situação de Muidinga é excepcional. Será que a solução encontrada por Tuahir foi a melhor? Talvez sim, porque oculta do jovem a miséria e a solidão do passado. Ocultar a rejeição da mãe e o abandono da vida fizera-o outro indivíduo. Contudo as páginas do caderno são permeadas por estórias sofridas, inclusive a de Gaspar, o filho perdido de Farida. Kindzu passa uma boa parte da sua viagem à procura dos *naparamas* e de Gasparzito. O que o leitor supostamente imagina é que Muidinga seja a criança perdida. Isso se confirma nas últimas linhas do texto. Quando ele lê a premonição de Kindzu, no momento da morte, há a visão do

encontro com Gaspar. Nesse desfecho, o "miúdo" renasce e (re)escreve a memória perdida, conclui que era o garoto descrito nos cadernos do morto. Nesse caso, há uma apropriação identitária fomentada pelo resgate da memória.

Sendo assim, percebemos que mais uma vez o *narrador-griot* é o responsável por desmembrar o fio da memória dentro da narrativa. Ele faz com que as personagens se (re)inventem, recria lembranças, construam histórias, mergulhem no universo da oralidade, percebam os ritos tradicionais e, sobretudo, mantenham o contar e o ouvir vivos. *Terra sonâmbula* ingressa no percurso metafórico do rio que carrega as lembranças para o encontro maior, o mar, infinito, dotado da liquidez do ir e do vir, assim como os nossos pensamentos e sonhos.

Destarte, ao longo deste capítulo, expomos a importância das tradições orais para a sociedade moçambicana e também o modo de como vem sendo tratada pelo Estado, pela literatura e pelas pesquisas acadêmicas. Achamos crucial fazer esse tipo de explanação, pois na maioria das vezes, teorizamos sobre a valorização das oralidades, mas desconsideramos que ela é tangenciada de vários setores sociais, ocupando assim um lugar marginalizado. De fato, essa problemática é resultante de um mundo imerso na globalização, que se preocupa mais com o conceito de moderno em detrimento do tradicional. Não pretendemos estipular parâmetro para essa sociedade, mas apenas sugerir um equilíbrio. Nesse sentido, sistematizamos teóricos e críticos que dialogam com essa ideia e também de como a literatura é fulcral para reivindicar esse espaço. Assim, observamos que Mia Couto questiona o apagamento das oralidades e da sabedoria ancestral de personagens que alegoricamente representam os sujeitos que se distanciam das matrizes africanas. Através dos romances analisados, percebemos que ele resgata as memórias sufocadas pelo desgaste temporal e pelas guerras que assolaram o país por várias décadas. Desse modo, a luta em prol da libertação colonial, a procura pela moçambicanidade, o nacionalismo latente, as reivindicações por igualdade, as memórias em trânsito, as identidades famigeradas, as diásporas, as decepções, a fome, a animalização do sujeito, a violação das mulheres, a reconstrução, a esperança, são elementos que se entrelaçam e ganham forma no discurso do narrador-*griot* e das personagens que dividem com ele os múltiplos lugares de vozes enunciativas dentro do romance. O autor moçambicano utiliza provérbios, adivinhas, aforismos, neologismos para aproximar o leitor à oralidade e também para que ele seja um dos responsáveis por propagá-la. Portanto, enfatizamos que isso só é possível mediante a presença da memória no tecido constitutivo

dessas produções narrativas. No segundo capítulo, destacamos as relações entre a memória e a história, no terceiro priorizamos a memória e a oralidade e no quarto evidenciaremos o esquecimento, as intrigas, os vestígios e os rastros que acabam construindo memórias de um Moçambique que atravessa a fronteira do final da Guerra Civil para o acordo democrático.

4. MEMÓRIAS, VESTÍGIOS E ESQUECIMENTO

Os amados fazem-se lembrar pela lágrima.
Os esquecidos fazem-se lembrar pelo sangue.
Dito de Tizangara.[61]

O esquecimento é natural para o funcionamento da memória, visto que não podemos nos lembrar de tudo o que vivemos, por isso esquecer é necessário. Nos romances já discutidos neste trabalho evidenciamos a importância das tradições orais, e, principalmente, de lembrar algo, como a violência, as guerras, a história, as identidades, as encruzilhadas culturais. Neste penúltimo capítulo, focaremos no esquecer, nos rastros, nos vestígios e nos locais que carregam elementos da memória de Moçambique.

Antes de nascer o mundo (2009) é uma obra que chama a atenção por enfatizar, aparentemente, o esquecimento, diferenciando-se das demais produções de Mia Couto que alertam, de maneira enfática, para a preservação das memórias, das tradições e da ancestralidade. Essa obra também se destaca, pois o narrador, classificado por nós de *griot,* desconhece a sua própria história e visa recuperar as memórias do seu passado, negadas pelo próprio pai. No entanto, a ausência das lembranças não compromete a constituição de outras estórias, contadas por ele durante o período que vivera na inventada *Jesusalém*. A narração é majoritariamente executada por ele, porém, no penúltimo subcapítulo, há a presença da voz feminina, interpelada pela portuguesa Marta, autora da sua história, pluralizando as vozes textuais.

O romance trata de uma família composta pelo pai, Silvestre Vitalício, dois irmãos, o serviçal Zacaria Kalash e o Tio Aproximado que habitam a terra de Jesusalém, local batizado pelo patriarca Silvestre. O narrador, Mwanito, relata o período em que viveu na região e a incessante busca por sua história. Silvestre afirma que o mundo acabou e eles seriam os únicos sobreviventes. Sempre que é indagado sobre o passado, dá respostas simples e não convence os filhos da veracidade dos fatos. Para ele, o interessante é não relembrar e o silêncio torna-se um hábito, que tenta repassar para os filhos:

> *Uns nasceram para cantar, outros para dançar, outros nasceram simplesmente para serem outros. Eu nasci para estar calado. Minha única vocação é o silêncio. Foi meu pai que me explicou: tenho inclinação para não falar, um talento para*

[61] Epígrafe, da parte inicial, de *O último voo do flamingo*.

> *apurador de silêncios. Escrevo bem, silêncios no plural. Sim, porque há um único silêncio. E todo o silêncio é música em estado de gravidez* (COUTO, p. 13).

É notável que Silvestre Vitalício propaga um discurso ardiloso a fim de convencer Mwanito a ser uma pessoa tímida e silenciosa. O garoto fica por muito tempo calado, observando o nada que, segundo o pai, seria um "afinador de silêncios." Ele é o filho mais novo de Silvestre e perdeu a mãe aos 3 anos de idade, logo, não possui nenhuma lembrança do período em que viveram juntos. Por inúmeras vezes, procura resgatar as características da mãe e tenta criar, mediante a sua imaginação, ações do passado, porém o pai se esquiva a fazer qualquer tipo de relato, demonstrando medo e ódio. Essa atitude aborta o desenvolvimento de diálogos acerca da figura materna, contudo os irmãos não se satisfazem com as respostas dadas pelo pai e se esforçam para desvendar a obscuridade do passado longínquo, eles se deparam com as seguintes afirmações: "– *Vou dizer uma coisa, nunca mais vou repetir: vocês não podem lembrar nem sonhar nada, meus filhos.* [...] *E o que vocês lembram sou eu que acendo nas vossas cabeças*" [...] (COUTO, p. 17). Acreditamos que ambas as orações destoam das teorias acerca da preservação e construção da memória, pois no primeiro caso há uma postura contundente do pai em querer controlar as memórias dos filhos. A fim de verificar a tensão dessas relações utilizaremos os estudos de Paul Ricœur (2007) que classifica três tipos de abusos da memória natural: a impedida, a manipulada e a comandada de modo abusivo. A primeira dialoga com uma perspectiva patológico-terapêutica, partindo de reflexões psicanalíticas sobre o luto e a melancolia, o que não cabe para o presente momento. Já a segunda e a terceira se vinculam de modo mais pertinente àquilo que queremos demonstrar. Quando se trata de manipulação da memória a vinculamos à instrumentalização do poder, pois à medida que selecionamos fatos para serem recordados/relembrados, excluímos outros, provocando o esquecimento. O filósofo francês considera que a memória está atrelada à identidade e consequentemente relacionada com a ideologia, ou seja, há uma tríade preenchida pelos itens: poder, ideologia e memória. Esses pontos são responsáveis pelo que Paul Ricœur (2007) classifica de fragilidade, subdividida em três instâncias: o tempo, o confronto com o outro e a herança da violência fundadora.

> Como causa primeira da fragilidade da identidade é preciso mencionar sua relação difícil com o tempo; dificuldade primária que, precisamente, justifica o recurso à memória, enquanto componente temporal da identidade, juntamente com a avaliação do presente e a projeção do futuro. Ora, a relação com o tempo cria dificuldades em

> razão do caráter ambíguo da noção do mesmo, implícita na do idêntico. De fato, o que significa permanecer o mesmo através do tempo?
> [...] A segunda causa da fragilidade é o confronto com o outrem, percebido como uma ameaça. [...] Certamente isso pode constituir uma surpresa: será mesmo preciso que nossa identidade seja frágil a ponto de não conseguir suportar, não conseguir tolerar que outros tenham modos de levar sua vida, de se compreender, de inscrever sua própria identidade na trama do viver-juntos, diferentes dos nossos?
> [...] A terceira causa da fragilidade é a herança da violência fundadora. É fato não existir comunidade histórica alguma que não tenha nascido de uma relação, a qual se pode chamar de original, com a guerra. O que celebramos com o nome de acontecimentos fundadores, são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente precário, legitimados, no limite, por sua própria antiguidade, por sua vetustez (RICŒUR, 2007, p. 94-95).

Paul Ricœur (2007) elenca essas três fragilidades associadas à identidade com o intuito de observar a flexibilidade do caráter identitário, questionar a intolerância para com o outro e também a perpetuação de eventos que, associados à memória coletiva, guardam uma carga de violência simbólica, feridas reais que são mascaradas pelo ato de celebrar, por exemplo: as datas nacionais comemorativas. Partindo dessa premissa, avaliamos que há um ponto circundante nas três classificações: a ideologia. Conforme Paul Ricœur (2007), esse aspecto é complexo tendo em vista os efeitos que exerce sobre as ações humanas e a compreensão do mundo. Sendo assim, há uma distorção da realidade, pois ela é permeada pelo poder e atrelada à ideologia. O autor considera que existe uma busca de legitimação mediante o poder, enfatizando a dicotomia entre dominantes e dominados: "A ideologia acrescentaria uma espécie de mais-valia a nossa crença espontânea, graças à qual esta poderia satisfazer às demandas da autoridade" (RICŒUR, 2007, p. 96). Desse modo, há a constatação da ideologia com a autoridade, constituindo-se como eixo central das ações simbólicas.

A partir dessas reflexões, podemos afirmar que a personagem Silvestre Vitalício, um homem de idade, visa manipular a memória dos filhos, controlando-as de maneira opressiva. Destarte, o patriarca impõe as suas ideologias e crenças aos meninos, por querer esquecer o passado, e consequentemente sufoca a vontade deles. O narrador do romance, Mwanito, por ser o mais novo aceita sem muitos questionamentos as decisões do pai, contrapondo-se ao seu irmão mais velho, Ntunzi, que se rebela contra a tirania paterna. Podemos afirmar que a postura adotada por Silvestre Vitalício acaba expondo as duas primeiras fragilidades identitárias citadas logo acima por Paul Ricœur (2007). Ou seja, a intolerância com o outro ocasiona um vínculo arbitrário entre pai e filhos que não é visto de maneira positiva, pois o mais novo cresce frustrado e o mais velho alimentando o ódio contra o mundo. O sobrenome de Silvestre é sugestivo, uma vez que se relaciona com a postura adotada pela personagem,

Vitalício significa algo duradouro, que perdura por toda a vida, igual ao "cargo" criado por ele mesmo em *Jesusalém*, pois as suas ordens devem ser obedecidas, sem hesitação. Os que ousam confrontar-se com as decisões tomadas pelo pai são, rapidamente, silenciados por suas atitudes tirânicas. Sendo assim, o patriarca age como um controlador de memórias e utiliza o poder de chefe da família para oprimir os que o rodeiam.

Outro ponto que nos chama a atenção é o da fragilidade oriunda da violência fundadora, que não mantém uma ligação direta com as atitudes da personagem Silvestre Vitalício, no entanto, é evidenciada por Mwanito no percurso da narrativa. Estamos nos referindo à guerra civil que assolou Moçambique por décadas e tornou-se cenário deste e de outros romances e contos do autor. No início da obra, o narrador menciona:

> *Nessa odisseia cruzámos com milhares de pessoas que seguiam em rumo inverso: fugindo do campo para a cidade, escapando da guerra rural para se abrigarem na miséria urbana. As pessoas estranhavam: por que motivo a nossa família se embrenhava no interior: onde a nação estava ardendo?* (COUTO, 2009, p. 19).

Enquanto a população rural busca fugir da miséria e da fome que se dissipa pelos campos do país, a família de Silvestre Vitalício segue no contra fluxo, para o espanto de muitos. As diásporas em locais de guerra são comuns, tendo em vista as condições precárias que são oferecidas para a população, por isso a migração acaba sendo a única chance de sobrevivência. Moçambique e outros países africanos de língua portuguesa, como Angola, sofreram duplamente essas consequências, pois vivenciaram duas guerras, a de Libertação e a Civil. No caso da obra *Antes de Nascer o Mundo*, verificamos que o espaço temporal utilizado é o da Guerra Civil. Chegamos a essa conclusão devido ao discurso empregado pelas personagens na narrativa, por exemplo: a postura adotada por Silvestre Vitalício esquecendo-se do passado bruscamente não está apenas relacionada a decepções amorosas, mas também a frustrações maiores que se associam a fatos históricos e à memória coletiva. Há um sentimento de amargura e medo, perpassando o sujeito e contribuindo para que a recordação seja algo doloroso. Devido a isso, o pai adota atitudes severas com os filhos e as demais pessoas que o circundam. Já o narrador, demonstra mais claramente as consequências trazidas pela guerra em seu âmbito familiar e pessoal:

> *A guerra roubou-nos memórias e esperanças. Mas, estranhamente, foi a guerra que me ensinou a ler as palavras. Explico: as primeiras letras eu as decifrei nos rótulos*

> *que vinham colados nas caixas de material bélico. O quarto de Zacaria Kalash, nas traseiras do acampamento, era um verdadeiro paiol. "O Ministério da Guerra", como o pai lhe chamava. Quando chegámos a Jesusalém, já ali se guardavam armas e munições* (COUTO, 2009, p. 40).

Embora o pai de Mwanito tente manipular as memórias dos filhos, ele não consegue por completo. O narrador se mostra dentro do texto como um contador de estórias e expõe mediante a palavra traços da vida das demais personagens. Zacaria Kalash, por exemplo, mantinha um depósito de armas escondido em Jesusalém, material que servia para alimentar a guerrilha, estrategicamente posto no meio da savana para impedir o ataque de inimigos. Por mais que Zacaria, ex-militar, não estivesse ativo em sua carreira, contribuía para a perpetuação da guerrilha. Mais adiante, próximo ao desfecho da narrativa ele desabafa:

> *Em pequeno, com a minha idade, queria ser bombeiro, salvar pessoas de casas em fogo. Acabou incendiando casas com pessoas dentro. Soldado de tantas guerras, soldado sem nenhuma causa. Defender a pátria? Mas a pátria que defendera nunca fora sua. Assim falou o militar Kalash, enrolando as palavras, como se estivesse pressa em acabar as íntimas revelações* (COUTO, 2009, p. 234).

Os desencantos da personagem com a pátria não são expostos no texto, mas, se partirmos para uma contextualização extraliterária, encontraremos algumas justificativas. Nesse sentido, ressaltamos o sonho da emancipação colonial que permeou o imaginário de milhares de moçambicanos, após um longo período de lutas sangrentas. No entanto, o término da guerra não é sinônimo de estabilidade, era preciso organizar os séculos de exploração e buscar o pensamento utópico da igualdade, mas devido às divisões políticas do país, Moçambique ingressa em um longo conflito civil.

4.1 LOCAIS, TRAUMA E TESTEMUNHO

> *Minhas lembranças são aves.*
> *A haver inundação é de céu, repleção de nuvem.*
> *Vos guio por essa nuvem, minha lembrança.* [62]

O comportamento adotado por Silvestre, além de demonstrar traços da "memória manipulada" (RICŒUR, 2007), também chama a atenção para outro ponto: o trauma. A postura de evadir-se do mundo real e migrar para outro, criado por si próprio, juntamente com

[62] *O fio das missangas* (2009, p. 25).

a ocultação do passado, leva-nos a desconfiar da permanência de um abalo na vida do sujeito. O falar de sua história é algo tão doloroso que se torna mais interessante escondê-la a relatá-la. Segundo Assmann (2011, p. 278), a palavra toma uma forma ambivalente no trauma: "Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror". Desse modo, o relato é visto como um ativador de recordações das quais ele deseja esquecer. Sendo assim, o trauma não é algo assimilável, é um corpo estranho dentro do indivíduo, por isso a impossibilidade de narrá-lo. Nesse sentido, Márcio Seligmann Silva (2008) alerta para o distanciamento que o sujeito precisa manter do lugar onde ocorreram os acontecimentos para poder ter condições de comentá-los. Algo que por sinal não ocorre no romance, pois em nenhum momento o pai desabafa com os filhos sobre o que de fato ocorrera. Para o indivíduo sempre restará esse estranhamento do mundo, advindo da não realidade e da inverossimilhança.

O leitor conclui que a negação do mundo exterior, construída por Silvestre, esteja vinculada a sua antiga residência e também à morte de sua esposa, mas só no desenrolar da narrativa é que essas dúvidas são esclarecidas. Um aspecto que dialoga com essa abordagem é o fato de a antiga casa da personagem relacionar-se, diretamente, com o atual estado emocional de Silvestre, ganhando uma corporeidade sugestiva, conforme Assmann (2011), o local torna-se sujeito e portador de recordações. Nesse sentido, há várias situações que contribuem para o patriarca abandonar a terra de Jesusalém, mas por todas as vezes ele se nega, mesmo vendo o filho Ntzunzi correr risco de morte. Ele prefere recorrer a métodos da cultura tradicional, banhando-o no rio, a levá-lo a um hospital mais próximo. Essa atitude não é apenas simbólica, mas, sobretudo, é uma reação ao medo intermitente de regressar ao passado e lembrar-se do que ele, por oito anos, procurou esquecer. De acordo com Assmann (2011), existe uma diferença crucial entre locais memorativos e traumáticos, pois o primeiro estaria relacionado com atos admiráveis (o sofrimento é visto como um exemplo) e o segundo seria a impossibilidade de narrar a história. Isso acontece em decorrência da pressão psicológica e social que circunda a vida do sujeito, tornando a comunicação e a rememoração algo interdito. Desse modo, o trauma vinculado à terra natal está associado às duras lembranças de Silvestre Vitalício, por isso, conceber o passado é também desencadear ações que nem sempre são bem-vindas.

> Mesmo quando os locais não têm em si uma memória imanente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturais de recordação muito significativos. E não apenas porque solidificam e validam recordação, na medida em que ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade de duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos (ASSMANN, 2011, p. 318).

Halbwachs, em *Memória coletiva* (2006), também problematiza esse ponto de vista ao considerar os locais carregados de lembranças, individuais e coletivas, que resgatam traços da memória social. No caso do romance *Antes de Nascer o mundo* (2009), a antiga casa bem como o quintal e as árvores seriam o motivo das lembranças ruins. Silvestre Vitalício foge disso, pois sabia que seria difícil viver novamente nesses ambientes. Por isso, a personagem se nega a relembrar o passado e a regressar a sua antiga casa, desse modo constatamos que os locais não são apenas carregados de memórias, mas também de traumas.

A título de exemplo, na memória coletiva, há vários lugares que são associados a períodos traumáticos da nossa história, como o campo de concentração nazista de Auschwitz, um dos maiores símbolos do holocausto durante a Segunda Guerra Mundial; o genocídio de Ruanda (ocasionado pelo conflito étnico entre os extremistas *hutus* contra os *tutsis* e *hutus* moderados), onde quase um milhão de pessoas foram massacradas entre os dias 7 e 14 de abril de 1994; e a guerra civil moçambicana, que também resultou em mais de um milhão de vítimas e milhares de amputados por conta das minas terrestres. Inclusive, é neste último cenário que se passa o romance analisado.

De fato, o lugar está diretamente relacionado à memória individual e coletiva, provocando o resgate de lembranças, desejáveis ou não. Quando negamos a existência do passado ou construímos uma nova história sem considerar o que ficou para trás, mergulhamos as nossas memórias no esquecimento. Nesse sentido, o ato de esquecer relaciona-se, geralmente, com traumas ou situações desagradáveis que o sujeito vivenciou. No caso de Silvestre Vitalício, há duas questões que devemos considerar: o suicídio da esposa e o ambiente hostil em que ele se encontra (a guerra civil). Assim, a soma desses dois episódios está associada ao esquecimento vivenciado pela personagem. A ausência do passado de Silvestre pode ser algo consciente ou não, pois à medida que o narrador expõe a sua versão acerca deste acontecimento e de sua estadia em Jesusalém, cogitamos que na verdade o pai se recusa a falar sobre o assunto. A comprovação dessa especulação se dá quando ele afirma que

o mundo acabou e a família seria a única sobrevivente. Logo, há algo que impede a fala do sujeito: o trauma.

De acordo com Beatriz Sarlo (2007), o passado é perpassado por conflitos, isso se dá porque nem sempre a memória e a história dialogam do mesmo ponto de vista, assim, nem sempre ocorre um entendimento fácil entre ambas as partes. Para a autora:

> Além de toda decisão pública ou privada, além da justiça e da responsabilidade, há algo inabordável no passado. Só a patologia, psicológica, intelectual ou moral é capaz de reprimi-lo; mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar. [...] O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente (SARLO, 2007, p. 9).

No romance *Antes de nascer o mundo* (2009), a justificativa que se dá para o esquecimento repentino de Silvestre Vitalício é a perda de um membro da família e isso não está atrelado, necessariamente, a alguma doença neurológica. Pelo contrário, acreditamos que ele tem a plena consciência do passado, mas esquiva-se dele, negando a sua existência. Contudo, os seus filhos reivindicam os vestígios e traços desta memória, até então classificada como irreal. Para Sarlo (2007, p. 10), "Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete até mesmo quando não é convocada." A partir dessa premissa, concluímos: por mais que o pai dos garotos propague o discurso da inexistência do passado, é impossível esquecê-lo por completo, pois a lembrança é algo incontrolável. Nesse sentido, destacamos a presença dos filhos como sinônimo desse passado, e eles o fazem lembrar daquilo que ele procura omitir.

É claro que não se pode falar do passado, ainda mais quando há uma situação que o sujeito prefere esquecer. Porém isso acontece de maneira fragmentada, a não ser que todos os elementos envolvidos sejam eliminados. Para isso teríamos que eliminar pessoas e locais de recordação, fato que não acontece na narrativa analisada. A solução encontrada pela personagem para evadir-se dessas lembranças é: fugir de seu local de pertença e abrigar-se em outro, distante de conhecidos, da presença humana, mas mesmo assim Silvestre Vitalício não as elimina.

Segundo a crítica Beatriz Sarlo (2007), o passado não pode ser extinto, ele permanece no presente na medida em que é evidenciado por procedimentos narrativos, ideológicos e mutáveis através do tempo. De fato, quando a autora faz esses tipos de abordagens, ela se refere às de cunho histórico, priorizando a relação entre a memória, o tempo e a história. No

entanto, as reflexões postas em *Tempo passado* (2007) extrapolam o limiar histórico e podem ser aplicadas aos estudos literários, pois questionam o lugar destinado ao contar e como ele é modificado, sobretudo, a partir do século passado. Sarlo (2007) observa a existência de um reordenamento da sociedade do passado que dialoga com a história, entre as décadas de 1960 e 1970, valorizando a subjetividade. Sendo assim, o discurso dos sujeitos é utilizado para reconstituir o passado e também questionar algumas versões históricas. Em consequência disso, a história oral e o testemunho ganham confiança e passam a narrar a vida pública e a privada, reestabelecendo lembranças e identidades. A "guinada subjetiva", expressão utilizada pela autora, propõe um reordenamento do discurso, valida o testemunho como fonte de verdade e insere a primeira pessoa no centro dessa discussão.

> Meu argumento aborda a primeira pessoa do testemunho e as formas do passado que daí resultam quando o testemunho é a única fonte (porque não existem outras ou porque se considera que ele é mais confiável). Não se trata simplesmente de uma questão da forma do discurso, mas de sua produção e das condições culturais e políticas que o tornam fidedigno. Muitas vezes se disse: vivemos na era da memória e o temor ou a ameaça de uma "perda da memória" corresponde, mais que à supressão efetiva de algo que deveria ser lembrado, a um "tema cultural" que, em países onde houve violência, guerra ou ditaduras militares, se entrelaça com a política (SARLO, 2007, p. 21).

A contextualização histórica proposta pela crítica é crucial, pois norteia o leitor a compreender como o relato aparece de forma diferenciada ao longo da abordagem histórica. Conforme citamos no primeiro capítulo deste trabalho, há uma impossibilidade do ato de narrar que antecede os horrores praticados nas duas grandes guerras mundiais, bem como o surgimento da modernidade. Desse modo, a explanação adotada por Sarlo (2007) dá continuidade a esse pensamento, desenvolvido anteriormente, porém acrescenta que décadas depois a experiência reaparece atrelada ao testemunho, alterando o percurso dessa abordagem.

O narrador-*griot*, presente nas narrativas de Mia Couto e nas literaturas africanas em língua portuguesa, utiliza o artifício da memória para reescrever o passado. Assim, o autor moçambicano faz uso de inúmeras vozes narrativas que ajudam a construir as suas obras. Assim, nos dois primeiros capítulos desta pesquisa, procuramos destacar o entrelaçamento entre a memória, a história, a palavra, a tradição e a oralidade. Em contrapartida, nesta terceira parte resolvemos priorizar a relação entre a memória e o esquecimento em *Antes de nascer o mundo* (2009). Durante a análise, constatamos que a negação do passado é uma escolha adotada por Silvestre Vitalício, logo, o esquecimento é um estado provocado pelo

sujeito da ação, seja ela consciente ou inconscientemente. Tendo em vista tal particularidade, o narrador, o filho Mwanito, expõe como o pai propaga o discurso do esquecimento e ainda manipula a memória dos filhos. O rapaz, por sua vez, assume o lugar de um contador de estórias, embora ele mesmo esteja procurando reconstruir a sua. Destarte, dialogamos com as considerações expostas por Beatriz Sarlo (2007), ao considerar os efeitos da guinada subjetiva para a perspectiva histórica e literária, pois é notável que além do ato de narrar, do resgate da memória, também há uma valorização do testemunho nos romances contemporâneos e isso se relaciona com o contexto de produção da obra. Por exemplo, as literaturas africanas em língua portuguesa emergem no cenário conflituoso do colonialismo e durante o processo de formação passam por etapas importantes da conjuntura histórica dos países: a libertação da metrópole portuguesa. Em consequência disso, há o desgaste social com as guerras de Independência e Civil, deixando profundas marcas na produção literária africana. Nesse sentido, a memória é utilizada como recurso narrativo, evidenciando a valorização das oralidades, da tradição e das identidades no período anterior, durante e pós-guerra.

> A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma na comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (SARLO, 2007, p. 25, grifo da autora).

O ápice do testemunho é algo inimaginável para pensadores no início do século XX como Walter Benjamim, que interpela sobre o silenciamento do relato de experiência, das formas artesanais de transmissão da palavra, do imediatismo da voz em detrimento do gênero romance. Com isso, destacamos que as narrativas africanas contemporâneas em língua portuguesa resgatam o passado a partir da figura do narrador-*griot*, o contador de estórias, disseminando memórias das personagens que viveram em diferentes momentos da história de Moçambique, principalmente, no período das guerras que assolaram o país. Desta maneira, as narrativas de Mia Couto reúnem um construto de memórias, perpassadas por inúmeras vozes, sobretudo em primeira pessoa, e de acordo com Verena Alberti (2004), essa potencialidade das histórias orais permite o acesso à pluralidade de perspectivas sobre um determinado assunto. Sendo assim, dialogamos com Sarlo (2007) ao considerar que a subjetividade

devolve o direito à palavra e o resgate de identidades coletivas e individuais. Em *Antes de Nascer o Mundo* (2009), Silvestre Vitalício se apresenta como um sujeito abalado emocionalmente por um profundo trauma e o narrador desses episódios, Mwanito, expõe a negação do passado, os desejos reprimidos, que se libertam após o resgate da memória, reintroduzindo a importância da palavra para a perpetuação das estórias e do autoconhecimento dos sujeitos.

4.1.1 Jesusalém: um entrelaçamento entre o sagrado e o profano

Não é a estória que o fascina mas a alma que está nela.[63]

Antes de nascer o mundo (2009) é um romance dividido em três partes: "livro um" – a humanidade; "livro dois" – a visita; e "livro três" – revelações e regressos. O primeiro apresenta os habitantes do lugar, incluindo a jumenta Jezibela; o segundo se desenvolve a partir da aparição da figura feminina; e o terceiro relata a saída de Jesusalém e o regresso à cidade. Nesse sentido, a obra possui algumas semelhanças estruturais e temáticas com os livros do Antigo e Novo Testamento. O livro inicial da Bíblia é o Gênese, que relata a origem do mundo e dos primeiros habitantes. No romance coutiano, a primeira parte descreve o surgimento da terra sagrada e do cotidiano dos moradores que lá habitam. Outro aspecto relevante é em que cada subtópico do primeiro livro, o leitor se depara com os nomes dos residentes do local, essa característica assemelha-se aos livros históricos do Antigo Testamento. Assim nos deparamos com a vida das personagens e dos caminhos trilhados até chegar à "terra prometida", ou seja, Jesusalém. Embora Mwanito narre com a leveza de um contador de estórias a biografia dos seus, não deixa de manter um olhar crítico sobre a situação política do país, fazendo exposições sobre as consequências da Guerra Civil.

É possível notar também uma conexão dicotômica com o sagrado, pois na entrada do portão, que dá acesso ao alojamento, há um crucifixo, herança da colonização portuguesa. Apesar da permanência desse símbolo, observamos que Silvestre nutre um rancor pela figura do criador. Citamos:

> *Talvez fosse esse desespero que o fazia entregar a uma religião pessoal, uma interpretação muito própria do sagrado. Em geral, o serviço de Deus é perdoar os*

[63] COUTO, 2007, p. 67.

> *nossos pecados. Para Silvestre, a existência de Deus servia para O culparmos pelos pecados humanos. Nessa fé às avessas não havia rezas, nem rituais: uma simples cruz à entrada do acampamento orientava a chegada de Deus ao nosso sítio. E a placa de boas-vindas, encimando o crucifixo. Seja bem-vindo, ilustre visitante!* (COUTO, p. 47).

A caracterização dada pelo narrador, "*fé às avessas*", encaixa-se nas atitudes adotadas pelo pai, para ele Deus deveria se curvar diante dos homens e não o contrário. Desse modo, há uma inversão de papéis, a figura divina estaria subalternizada à existência humana. Sendo assim, *Jesusalém* é o anúncio do arrependimento divino, para Silvestre Vitalício. Ora, a blasfêmia do patriarca com o sagrado é fruto da sua revolta com o mundo, cabendo a si próprio a criação da terra, a desconstrução da fé e a manipulação da memória de seus filhos. Acreditamos também que as consequências da guerra civil também sejam fatores que contribuem para o desencantamento da personagem com o mundo.

O segundo capítulo demonstra a aparição da primeira figura feminina em *Jesusalém,* a portuguesa Marta, que ganha voz narrativa no texto ao contar a sua própria história. A presença da personagem implica uma série de acontecimentos para os moradores, por exemplo, Silvestre a vê como anunciadora das desgraças, mas, para os filhos, ela é mãe e ao mesmo tempo mulher. O patriarca prolifera um comportamento misógino e perigoso, pois arquiteta a exterminação da mulher daquelas terras. Já Mwanito, que não possuía nenhuma lembrança de Dordalma, a enxerga de forma maternal, encantando-se pelo feminino. O miúdo se reinventa desde a chegada de Marta e, dentro do seu imaginário infantil, supõe que ocupe o lugar deixado por sua mãe. Enquanto isso, Ntunzi tangencia a figura materna, fantasiada pelo seu irmão, e destina desejos carnais à portuguesa. A presença da mulher reacende nos garotos memórias desconhecidas, como se a reconstrução do passado ficasse em suspensão, sendo substituída por vivências do tempo presente.

A terceira e última parte, "Livro Três - Revelações e Regressos," anuncia o fim de *Jesusalém* e a volta à cidade, dialogando com o livro do Apocalipse. De acordo com Antônio Geraldo da Cunha (2010), a palavra apocalipse é oriunda do grego e significa *revelação,* quase o mesmo título dado ao último livro da obra, mantendo uma relação intertextual entre o romance e o livro bíblico, do Antigo e Novo Testamento. Silvestre Vitalício é picado por uma cobra e tem que deixar o acampamento às pressas, juntamente com os demais moradores – o socorro imediato salva o pai tirano que não se conforma em ter voltado para a sua antiga localidade. A saída de Jesusalém aponta na narrativa o desfecho de acontecimentos que

ficaram tangenciados nas duas primeiras partes da obra. Desse modo, a passagem do campo para a cidade se torna importante para que os dois filhos de Silvestre Vitalício reconstruam o passado sem a intervenção paterna. O próprio contato com a terra faz com que os garotos, aos poucos, identifiquem-se como sujeitos daquele lugar e compreendam os motivos que o pai teve para fugir dali. A carta deixada pela portuguesa Marta também contribui para isso, assim, as palavras emergem como construtoras de memórias ocultadas, sufocadas pela ausência de lembranças.

Outro aspecto importante que carece de problematização é o nome do lugar intitulado por Silvestre Vitalício de "*Jesusalém*". O leitor se lembra de Jerusalém, uma das cidades mais antigas do mundo, para o cristianismo, considerada sagrada pelas religiões judaica e islâmica. De acordo com Assmann (2009), não havia um local sagrado no antigo Israel que assegurasse a presença de Deus e sim pontos históricos que auxiliavam o encontro com o divino através da memória. Esses lugares viraram locais de recordação, concretizando, assim, o entrelaçamento da sociedade com o sagrado.

> A cidade de Jerusalém é um local exemplar da memória, particular profícuo por dois motivos. Por um lado, revela de que maneira um local da memória oscila entre ser um local de temor sacro e um local histórico da memória; por outro lado, revela como um local da memória se torna palco de luta entre comunidades de recordações adversárias. [...] Davi, ao conquistar esse lugar dos [64]jebuseus e fundar a morte de Sião a cidade de Davi, é quem transforma a cidade em um local da memória (ASSMANN, 2009, p. 325).

Até ser destruído, o culto ao templo de Jerusalém centraliza as manifestações religiosas, tangenciando a existência de outros locais sagrados. Logo depois, a Torá assume essa função e provoca o reconhecimento da Sagrada Escritura que desde então se desvincula de um ponto fixo para ter a flexibilidade. Em contrapartida, a história cristã via Jerusalém de forma mundana e permeada de infortúnios. Só a partir do século IV é que há uma alteração desse ponto de vista e os cristãos passam a se interessar pela cidade. Desse modo, Jerusalém vira o destino das Cruzadas,[65] que posteriormente entrarão em conflito com o islã.

A obra de Mia Couto não faz nenhuma alusão ao espaço físico de Jerusalém, mas a toma como metáfora de um lugar "sagrado", criado por Silvestre, um homem sem fé divina. Inclusive, na composição lexical da palavra, que é um neologismo, há o nome de "Jesus",

[64] Tribo cananeia que viveu em Jerusalém.

[65] Guerra religiosa que reivindica o local de memória.

filho de Deus e profeta da religião cristã, com o elemento "além", indicando que a obra ultrapassa a ideia do sagrado ou, dicotomicamente, a terra santa/prometida. Essa invenção vocabular só ganha forma e sentido quando introduzido no contexto narrativo, característica constante das obras do autor. Dessa maneira, as recriações vocabulares de Mia Couto preenchem um local importante dentro do texto, pois hibridizam o significado comum das palavras para interpretações multifacetadas, provocativas. Sobre isso, é interessante apontar um aspecto: as "brincriações"[66] vocabulares, termo classificado por Fernanda Cavacas (1999), não são tão frequentes neste romance, limitando-se aos nomes das personagens e de alguns locais onde se passa o enredo. Em contrapartida, nos cinco primeiros, há uma explosão de neologismos que se entrelaçam com a prosa poética, tornando-se uma marca no estilo narrativo.

Destarte, é perceptível que o autor inicia a partir de *O outro pé da Sereia* (2011) uma linguagem mais enxuta, menos preocupada com a recriação dos vocábulos. Desse modo, Mia Couto se envereda por novos caminhos, diminuindo, de certa maneira, um recurso estilístico bem presente no seu conjunto de obra. Isso é feito conscientemente pelo ficcionista que prefere distanciar-se dessas classificações. Sendo assim, afirmamos que o autor moçambicano, ao aderir a esse novo estilo, pluraliza o seu conjunto de obra, sem seguir uma unidade estética. A crítica literária já tem muitos estudos sobre as obras de Mia Couto, no entanto, quando paramos para analisar praticamente todos os romances, percebemos detalhes, como o citado, que não são notados individualmente. Assim, o nosso trabalho se faz necessário, à medida que observamos o entrelaçamento estilístico da composição romanesca do escritor moçambicano. Embora as manifestações da memória sejam o eixo principal, não desconsideramos esses aspectos importantes da nossa investigação.

[66] Sobre esse termo, Mia Couto afirma em entrevista concedida à Carlos Vaz Marques: " Eu quero desamarrar-me dessa coisa que se criou de que sou um tipo que inventa umas palavras e faz umas brincadeiras linguísticas"(p.219) "Sentia que o diminuíam ao apontarem-lhe essa particularidade¿ - Não. Eu sentia isso também como um prémio. Eu era equiparado ao Luandino e ao Guimarães ou a Manoel de Barros. Mas eles fazem sempre mais do que isso. Eles não são só a gente que brinca com o idioma. São gente que diz coisas. Era isto que eu queria desarmadilhar. Mas também não lhe quero dar muita importância. Para mim, é uma questão comigo mesmo. Não quero autoplagiar-me, acomodar-me num estilo. Mesmo se eu agora me consolidar numa outra maneira de construção da linguagem, da narrativa, depois partirei para outra coisa e será sempre assim até deixar de escrever."(p.220)

4.1.2 A mulher e a figura do mal

Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço.[67]

Durante a narrativa de *Antes de Nascer o Mundo*, o leitor cria uma expectativa para descobrir o que aconteceu com a personagem Dordalma, mãe dos meninos e esposa de Silvestre. O nome da mulher, junção de duas palavras dor e alma, sugere que sua vida ou estado era marcada pela dor e pela melancolia. De fato, as revelações sobre o passado da personagem, demarcado no último capítulo, indicam em partes, rastros de violência e dor na biografia de Dordalma. Essas informações são ditas através de outra voz narrativa, que não é de Mwanito, mas da portuguesa Marta, que resgata esses vestígios do passado ao escrever uma carta para o filho mais novo de Silvestre Vitalício.

> *A verdade é que, de acordo com as esquivas testemunhas, Dordalma foi arremessada no solo, entre babas e grunhidos, apetites de feras e raivas de bicho. E ela foi-se afundando na areia como se nada mais que o chão protegesse o seu frágil e trémulo corpo. Um por um, os homens serviram-se dela urrando como se se vingassem de uma ofensa secular* (COUTO, p. 243).

Ao tentar fugir de casa com o amante, Zacaria Kalash, a mulher é surpreendida pela fúria de doze homens que a estupraram coletivamente, à luz do dia, diante de várias testemunhas. É como se a mulher fosse penalizada por cometer o adultério e por isso o crime acontecia sem nenhuma intervenção dos espectadores. O resgate ocorre horas depois pelo marido. Ele cuidou do corpo violado pelo machismo, acreditando que isso seria o suficiente para a mulher superar o trauma, algo que não ocorre, pois ela comete o suicídio. A narradora, Martha, que dialoga com angústias semelhantes, chega a transparecer o sofrimento quando escreve para o garoto e revela as memórias sobre a vida de Dordalma, ocultada por longos anos pelo pai. O assunto é tão delicado que a portuguesa retira-se da África para poder falar sobre o tema.

O suicídio da mulher desencadeia o desequilíbrio emocional em Silvestre, pois, para ele, a esposa o pertencia e só ele teria o direito de retirar a vida. Desse modo, a vergonha é tão intensa perante a sociedade que o patriarca foge do local, ou seja, o julgamento social supera a dor da perda, como no excerto a seguir: "*Suicídio de mulher casada é o vexame maior para*

[67] SOUSA, 2016, p. 79.

qualquer marido. Não era ele o legítimo proprietário da vida dela? Então, como admitir aquela humilhante desobediência?" (COUTO, p. 246). O luto se inicia a partir desse fato, acompanhando a personagem cotidianamente, apesar de fazer o possível para esquecer-se de suas memórias. Nesse sentido, citamos como exemplo do apagamento e negação do passado, a cidade inventada e a adesão por uma nova identidade. Logo, podemos concluir que a mudança radical de Silvestre Vitalício se dá também por um ato de machismo, pois ele poderia admitir o estupro coletivo, a traição, mas não o suicídio.

A voz narrativa que nos traz essas informações reafirma, nos capítulos finais, determinados modos de a mulher moçambicana encarar o cotidiano. Dordalma infelizmente foi mais uma vítima da intolerância, por mais que tenha sido responsável pelo término de sua vida, foram os estupradores que a mataram pela primeira vez, pois à medida que possuíam o corpo da mulher sem consentimento, deixaram-na sem forças para viver. A morte já se dava por finalizada desde a primeira violência – o enforcamento foi apenas a concretização do ato de horror. Infelizmente, situações como essa acontecem frequentemente, não sendo uma particularidade da África, mas, mesmo assim, fazemos questão de direcionar o nosso olhar para Moçambique.

São comumente encontradas na literatura estórias que narram personagens femininos de maneira marginalizada. A questão de gênero é um tema a ser discutido, principalmente porque existem os ritos de iniciação, responsáveis pelo *lobolo*, a poligamia e a submissão feminina na sociedade. As personagens dos romances de Mia Couto abordam a marginalização da mulher vitimada pelo machismo. Apesar de problematizar o feminino sob esse aspecto, as narrativas do autor não demonstram personagens, na maioria das vezes, que vão de encontro a essa perspectiva, exceto nos contos, lugar onde as mulheres são representadas de outra forma, inclusive com posturas revolucionárias. Já nos romances, elas são feiticeiras (fingem ser, ou são tachadas disso), padecem por seguir determinados rituais tradicionais como: iniciar a vida sexual com o pai, se forem adúlteras ou inférteis são condenadas à infelicidade, à solidão ou à própria morte. Desse modo, é preciso refletir sobre essas construções narrativas que reiteram visões estereotipadas acerca da mulher africana. Os narradores-*griots*, responsáveis pela propagação das estórias, posicionam-se de forma solidária às vítimas de opressão, porém negligenciam o empoderamento feminino, superficializando, dessa forma, os lugares ocupados pelas mulheres. Isso nos leva a concluir que a narração é efetuada por homens e raramente a mulher monopoliza este espaço visto que

um narrador oriundo da tradição, intolerante e arbitrária, dificilmente, agiria de outra forma. Sendo assim, a voz feminina se manifesta ou pelo discurso direto ou pelo indireto livre (numa condição secundária). Sabemos que a marginalização e as diferenças de oportunidades entre homens e mulheres são gritantes, mas nem por isso há como desconsiderar as histórias de lutas que reivindicam a igualdade de gênero no dia a dia. Embora a literatura não mantenha compromisso com a verdade e a realidade, é importante tencionar as relações entre o feminino e o masculino para um enriquecimento da narrativa bem como a difusão desses conteúdos no texto literário.

A título de exemplo, citamos a revista *Tempo,* criada pela FRELIMO, que possuía uma visão socialista/marxista da sociedade africana. O principal intuito era politizar e conscientizar a população acerca da importância feminina, bem como a defesa da igualdade de gênero. Por isso a revista deixa claro que os anos antecedentes do término da guerra colonial também tiveram a participação de mulheres nas lutas armadas, ou seja, além de serem mães, responsáveis pela alimentação e pelo lar, também lutaram com armas em prol da independência do país. O caráter revolucionário dessas figuras é esporadicamente mencionado, desse modo é importante demonstrar as contribuições femininas para a composição da sociedade moçambicana. Após a independência do país, a OMM (Organização das Mulheres de Moçambique) e a FRELIMO combateram as práticas culturais que impediam a emancipação das mulheres:

> Nos primeiros anos da independência, o discurso do governo considerava os ritos de iniciação como uma das principais práticas a ser combatida. Era por intermédio deles que a população acedia a uma intensa formação dos princípios ancestrais ensinados por pessoas mais velhas, sendo-lhes transmitidos valores e regras de comportamento, de organização social, política e econômica, tidos no discurso do governo como nocivos, especialmente para as mulheres, pois se acreditava que por intermédio deles se reforçava a inferioridade, submissão, exploração feminina e se afirmava entre elas um espírito de passividade e falta de iniciativa (SANTANA, 2014, p. 95).

No entanto, após a Guerra de Libertação, a utopia da revolução feminina se encerra. As mulheres não conseguem a efetivação da garantia de seus direitos e continuam a ocupar as antigas funções que lhes são atribuídas. De fato, ocorre uma grande frustração, pois se acreditava que após a independência ocorreria a igualdade de direitos e, para as mais radicais, a extinção de vários rituais tradicionais que marginalizam a condição feminina. Sendo assim, é visível que as promessas por um Moçambique mais justo não incluem a igualdade de

gênero, o propósito da nação se finca em outros horizontes que não vão agregar aos feminismos africanos. A ausência dessas problematizações nas narrativas moçambicanas também é notória, visto que a produção era oriunda de um público majoritariamente masculino. Nesse sentido, a primeira romancista a publicar em Moçambique será Paulina Chiziane que em 1990 lança seu primeiro romance: *Balada de amor ao vento*. A autora militou na juventude a favor da FRELIMO, mas depois não se envolve no cenário político justamente pelos embates ideológicos associados às questões de gênero. Assim, dedica-se à carreira de escritora, mantendo em destaque a mulher moçambicana, dando voz a personagens que compreendem o universo tradicional, vivem imersas nesta cultura, mas que também expressam desejos femininos e almejam mudanças sociais. De acordo com Macedo e Maquêa (2007), há no projeto literário da autora uma focalização da tradição, sobretudo, ao construir as personagens femininas, que são penalizadas com os hábitos do "antigamente", a exemplo da poligamia, mas que a partir das narrativas desenvolvem "a possibilidade de fazerem audível uma fala que muitas vezes lhes é negada" (MACEDO; MAQUÊA, 2007, p. 41).

Em seu ensaio *Eu, Mulher... Por uma nova visão de mundo* (publicado em meados de 1994, mas divulgado pela Revista do Núcleo de Estudos Portugueses e Africanos da UFF em 2013), Chiziane expõe o seu inconformismo pelas desigualdades de gênero em Moçambique e traça, brevemente, o perfil da sociedade moçambicana perante as mulheres:

> Nas religiões bantu, todos os meios que produzem subsistência, riqueza e conforto como a água, a terra e o gado, são deificados, sacralizados. A mulher, mãe da vida e força da produção da riqueza, é amaldiçoada. Quando uma grande desgraça recai na comunidade sob a forma de seca, epidemias, guerra, as mulheres são severamente punidas e consideradas as maiores infractoras dos princípios religiosos da tribo pelas seguintes razões: são os ventres delas que geram feiticeiros, as prostitutas, os assassinos e os violadores de normas. Porque é o sangue podre das suas menstruações, dos seus abortos, dos seus nado-mortos que infertiliza a terra, polui os rios, afasta as nuvens e causa epidemias, atrai inimigos e todas as catástrofes (CHIZIANE, 2013, p.199).

A autora não poupa palavras para descrever as imensas dificuldades que foram vividas por ela e que também é a realidade de tantas outras. Desde o nascimento, a criança do sexo feminino passa por rituais que além de celebrar a vida, também comemora os lucros que serão colhidos futuramente. Em casa, as brincadeiras infantis denotam a subalternização feminina, destinando a cozinha e os cuidados com a casa cruciais para a sobrevivência da família. A partir da chegada da puberdade, há a negociação para o casamento, que geralmente é com

homens mais velhos, casados e inseridos no sistema poligâmico. O fato do testemunho de Chiziane fazer parte de um relato autobiográfico, não interfere no ponto que problematizamos, pelo contrário, acentua o que queremos enfatizar: embora haja um extenso caminho a ser percorrido quanto ao direito de igualdade das mulheres, há aquelas que se destacam por ir de encontro às instâncias sociais, e o relato da primeira romancista moçambicana é um exemplo disso. Assim como Chiziane, outras autoras africanas também reivindicam essas vozes em busca da igualdade como Ama Ata Aidoo, de Gana, Yvonne Vera, do Zimbabwe e Léonora Miano de Camarões.

Nos romances de Mia Couto, as personagens não desenvolvem essa consciência, exceto em *Antes de Nascer o Mundo* na breve representação de Noci, uma das líderes comunitárias que reivindica a igualdade e o fim da violência contra a mulher. Nas demais obras, essas atuações soam praticamente de forma inexistente, visto que o autor dialoga com outros temas como: as guerras e a preservação de memórias. Por isso se torna demasiadamente importante abrir espaço para o diálogo com o feminino nas narrativas africanas, pois ele é parte integrante da composição social e literária. Representar as mulheres sob uma ótica inferiorizada não corresponde por completo ao universo africano, é claro que ainda há muito para avançar, porém isso não anula a possibilidade dessas tensões serem abordadas de forma mais efusiva. Inserir as personagens femininas nos ambientes públicos, sociais e familiares, como centro da ação, e dirigentes de suas próprias vidas é o primeiro passo para a desconstrução de um olhar masculino sobre as mulheres. Assim, finalizamos com o posicionamento da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2015, p. 28)[68] que faz a seguinte afirmação: "A questão de gênero é importante em qualquer canto do mundo. É importante que comecemos a planejar e sonhar um mundo diferente. Um mundo de homens mais felizes e mulheres mais felizes, mais autênticos consigo mesmo."

[68] Uma das escritoras mais destacadas no cenário literário internacional. Os seus romances falam de uma África diferente da que abordamos, mas que se aproximam por discutir as lutas nacionais, as consequências do sistema neocolonial, o racismo, entre outros. Em contrapartida, a autora dá destaque para as questões de gênero e reivindica um espaço que ultrapassa o limiar da ficção, pois em suas palestras, conferências e posicionamentos em redes sociais, difunde a importância da paridade de gênero em qualquer cultura.

4.2 VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO: UM ENTRELAÇAMENTO DE ESTÓRIAS E MENTIRAS

A morte é uma brevíssima varanda.
Dali se espreita o tempo como águia se debruça no penhasco-
em volta todo o espaço se pode converter em esplêndida voação. [69]

Venenos de Deus, remédios do diabo foi publicado simultaneamente no Brasil, Portugal e Moçambique, leva-nos à cidade de Vila Cacimba, um lugar permeado de estórias que na maioria das vezes não são verdadeiras. Desse modo, o romance é tecido através de um entrelaçamento da mesma estória, mas composto de versões diferentes, assim há um simulacro de memórias diluídas no texto. Nesse sentido, percebemos que os fatos se distanciam daquilo que realmente seriam, dialogando com a proposta invertida do título do livro.

O médico português Sidónio Rosa vai à Vila Cacimba a fim de prestar serviços a uma organização internacional, no entanto o seu intuito era outro: reencontrar Deolinda, mulher a qual se apaixonou e teve um relacionamento amoroso em Portugal. Ela era filha de Bartolomeu Sozinho, ex-mecânico, e de Munda, ambos informam ao rapaz que Deolinda não se encontra na cidade, mas voltaria em breve. Entretanto, o regresso é sempre adiado, fazendo com que o médico desconfie da veracidade dessa informação. O português passa a receber cartas, entregues pela mãe da moça, e nelas há pedidos para que ele cuide de seus pais. Sidónio executa isso diariamente, porém havia um motivo: ganhar a confiança da família de sua amada. Nesse sentido, há uma troca de "favores" estabelecida entre o médico, o ex-mecânico e a esposa Munda, pois Sidónio tinha interesse na filha do casal. A partir dessa ligação, constitui-se uma cadeia de versões sobre a mesma estória: a viagem de Deolinda e a espera pelo seu regresso. Assim, a mãe da moça forja a aparição de cartas destinadas ao médico e alimenta mentiras acerca da sua localização.

Em contrapartida, o que vai nos interessar não será a veracidade das estórias mencionadas pelas personagens, mas o que elas de fato representam. Refletimos sobre as particularidades de cada depoimento, expostos pela figura do narrador, e observamos os caminhos que eles percorrem, resultando em interpelações acerca da situação do pós-guerra em Moçambique. Nesse sentido, comungamos com Carlo Ginzburg (2007) que enfatiza a

[69] Excerto retirado de *O último voo do flamingo* (2005).

importância do fio e dos rastros para as análises históricas e posteriormente literárias, embora houvesse uma descrença na cientificidade dessa abordagem. Entretanto, ao escavar os labirintos textuais, fazemos emergir vozes, na maioria das vezes, subalternizadas que não seriam colocadas em evidência numa análise tradicional (a que considera o feito e os seus personagens principais). Segundo Carlo Ginzburg (2007), isso contribui para múltiplas interpretações, inclusive diferenciando-se das intenções de quem as produzem. Apesar de elas serem levadas em consideração, há elementos do texto que se tornam incontroláveis de manipulá-los. Na literatura é praticamente impossível considerar apenas uma única interpretação, pois ela se realiza mediante o leitor, oriundo de várias realidades sociais e condutor de um emaranhado de perspectivas. Por isso, salientamos a necessidade de ouvir as múltiplas vozes narrativas que o texto de Mia Couto expõe, para compreender melhor os sentidos textuais, levando em conta o contexto de produção da obra.

O romance é narrado em terceira pessoa, porém o narrador utiliza o recurso do discurso direto, provocando a hibridização das vozes narrativas. Segundo Oscar Tacca (1983, p. 61), em *As vozes do romance*: "O mundo do romance é, basicamente, um mundo *in-sólito*. Mundo cheio de vozes, sem que uma só seja real, sem que a única voz real do romance revele uma origem." Essa proposição aparenta ter uma ideia dicotômica sobre o que acabamos de afirmar na oração anterior, no entanto, ela revela que a "voz real" seria a responsável por instituir a polifonia existente no texto. Paralelamente, conforme o autor, esse narrador se apresenta de maneira escorregadia e a sua identidade se perde em outros planos no decorrer do romance. Por isso a voz do narrador, que para Tacca (1983) é onisciente, entrelaça-se com as de outras personagens, manifestadas através do discurso direto, mas ele continua sendo o detentor das informações principais. Inclusive, essas intervenções são responsáveis para uma maior agilidade das personagens. Mia Couto utiliza esse recurso costumeiramente nas suas produções romanescas e também nos contos, dando ênfases diferenciadas para cada uma delas. Preferimos evidenciar essa característica em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008), ao invés de contemplar nos demais romances já analisados neste trabalho, pois nessa obra há a construção de memórias multifacetadas que desvirtuam, hipoteticamente, o propósito do narrador-*griot*, ou seja, o contar estórias – à medida que o romance se constitui de duas instâncias narrativas, a qual nenhuma delas é capaz de dar a credibilidade à versão verdadeira, mas sim de possibilidades de olhares sobre ela, causando a sensação ilusória de que o narrador em terceira pessoa não organiza a história e dá espaço aos microdiscursos das

personagens. Porém, de acordo com Tacca (1983), embora o narrador transpareça dúvidas, ele continua sendo o detentor das informações, por isso que em alguns casos não responderá a perguntas, visto que a sua função é outra: a de contar. Portanto, o narrador principal consegue controlar as realidades inseridas no texto, ainda que isso não apareça de maneira clara.

O propósito de dividir as vozes narrativas é para descentralizar a ideia de "única realidade do relato" (TACCA, 1983, p. 65). Desse modo, as outras personagens dão vida as suas versões das estórias, como por exemplo:

> *- Desculpe a curiosidade, são motivos profissionais, mas nessas sete saídas não houve registro de doenças que ele tivesse apanhado?*
> *- Mas com essas outras mulheres...*
> *-Outras mulheres? Quem disse que havia outras mulheres?*
> *- Mas, então, ele não saiu de casa?*
> *- Saiu por outras razões. Existem outros motivos neste mundo, nem sempre são mulheres...*
> *- Desculpe, Dona Munda, não me intrometo nessas coisas. Mas eu sou médico, preciso saber de doenças passadas. Incluindo, devo dizer as doenças venéreas.*
> *- Meu marido sempre me foi fiel. Ele dormiu com outras mas nunca me traiu.*
> *-Desculpe, não entendo.*
> *- Quando ele foi infiel, eu fui infiel junto com ele.*
> *-Continuo sem entender* (COUTO, 2008, p. 33).

No excerto citado, há o diálogo entre o médico Sidónio Rosa e a esposa de Bartolomeu Sozinho. Notamos que o profissional da saúde direciona a pergunta a Dona Munda, mas já acredita em uma possível resposta: o homem, por ser infiel, tenha contraído várias doenças venéreas. Esse pressuposto é construído mediante a fala do narrador em terceira pessoa e também pelo próprio Sidónio, confirmando a sua fama de "homem aventureiro". O médico, por sua vez, tenta comprovar a hipótese ouvindo a versão feminina, em contrapartida se surpreende, pois ela é negada pela própria mulher. Portanto, embora o narrador cumpra a função de organizar as informações repassadas ao leitor, parece que ele está mais interessado em partilhar os variados pontos de vista a demonstrar a sua onisciência. Desse modo, há uma tríade discursiva apresentada em paralelo ao olhar do narrador, ela é composta por: Bartolomeu, Munda e Alfredo Suacelência. Os três dialogam com um interlocutor principal, o médico Sidónio Rosa, e cada um faz relatos, conforme as suas vivências.

É a partir experiências, como as citadas acima, que a memória resgata as lembranças dessas personagens e as apresenta para o médico, levado a conhecer diferentes tempos e histórias sobre a vida de Deolinda, sua amada. A ausência da moça é cercada por um emaranhado de versões responsáveis por confundir, propositalmente, Sidónio e o leitor. Na

cadeia discursiva Bartolomeu defende-se das acusações de ter estuprado há 10 anos a filha, Munda, por sua vez, deixa subentendido o fato o marido manter uma relação diferenciada com Deolinda, mas acrescenta que ela mantinha um caso com Alfredo Suacelência, chegando a engravidar e morrer devido a um aborto. Este nega que a causa do óbito tenha sido a interrupção da gravidez e sim as consequências do vírus do HIV. Segundo ele, Deolinda contaminou Bartolomeu a fim de vingar-se dos abusos sofridos no passado, inclusive o mecânico tinha consciência que a moça estava doente, porém decidiu aventurar-se e acaba contraindo o vírus. Assim, cada personagem faz uso da voz, concedida para manter-se presente na narrativa, para contrapor o discurso do outro e resgatar rastros, vestígios e memórias, nem sempre verdadeiras.

Essas intervenções polifônicas só são possíveis, pois o narrador as permite. Para Oscar Tacca (1983), há três tipos de narradores: omnisciente; equisciente e deficiente. O primeiro, portador de um conhecimento maior, o segundo igual às personagens e o terceiro possuidor de informações inferiores aos demais. No caso de *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008), há o onisciente, visto que ele mostra em vários momentos uma visão íntima, constituída de pensamentos, revelações e sentimentos, das personagens, por exemplo: "*Foi vendo a filha crescer, surpreendendo-se como ela se foi amulherando, de viagem para viagem, menos menina, menos filha, menos sua*" (COUTO, p. 27). Ou então: "*Esse antecipado falhanço tem, para ela, um sabor de vitória. O médico sente nesse vaticínio a consumação da antiga vingança*" (COUTO, p. 32). Os excertos citados demonstram, que o narrador mantém o domínio sobre as informações e permeia o campo da onisciência, mas é preciso destacar que não há homogeneização dessa característica, pois ele também adota a equisciência à medida que se aproxima das personagens, mesclando as vozes e causando a impossibilidade de definir, em vários momentos, se a voz é do narrador ou da personagem.

Sendo assim, observamos nesse romance como se dá a constituição das memórias dentro do texto e como o narrador constrói essa cadeia de estórias baseando-se em versões multifacetadas. Isso reflete sobre os diferentes tipos de memória na contemporaneidade bem como as relações dicotômicas entre as identidades visto que elas servem de "pano de fundo" para as narrativas do autor moçambicano. O ambiente hostil, resultado do pós-guerra de Libertação e Civil, impulsiona-nos a pensar sobre os rastros dessas memórias que comumente são demonstradas nas obras de Mia Couto. Por fim, os estilhaços dos anos de conflito atravessam a esfera do real para compor o ambiente verossímil e "mágico" da literatura, sendo

o último, comumente, destacado por críticos brasileiros, inclusive sob o uso do termo insólito, fantástico e animista, para analisar as produções africanas em língua portuguesa, como Sueli Saraiva, Jane Tutikian e Flávio Garcia.

4.2.1 O entre-lugar das identidades e da memória

Move-se a ilha. O mar devolve a história
Nossos são os dongos
Os búzios
Os mistérios de Caué
Os caminhos do mato
o pranto de nossas avós. Única é a coragem
do aceno febril em nossas mãos cirandinhas.[70]

O ex-mecânico, Bartolomeu Sozinho, é uma personagem que nos chama a atenção por dois motivos: exaltar o colonialismo português, apesar de ser negro e moçambicano; e ser um idoso que não se propõe a preservar a memória ancestral. Nos demais romances de Mia Couto, a figura do velho está relacionada à oralidade e ao contar estórias, exceto em *Antes de Nascer o Mundo* (2009) e em *Venenos de Deus, remédios do diabo* (2008). Isso nos leva a concluir que nem sempre o velho será o detentor da sabedoria, à medida que outras vozes narrativas cumprem ou não tal função. Em contrapartida, a personagem Bartolomeu não se vê como um pertencente do seu lugar de origem e adota uma identidade que permeia o entre--lugar.

> Bartolomeu trabalhava na oficina do seu avô, mas, nesse dia, faltou ao serviço. No princípio da manhã ofereceu-se para carregar passageiros e, depois disso, passou o resto da manhã na praia a contemplar o navio. Nunca havia visto nada que o tivesse fascinado tanto. Aquela era uma criatura híbrida entre água e terra, entre peixe e ave, entre casa e ilha. Passaram horas e o céu escureceu (COUTO, 2008, p. 19).

O ex-mecânico se sentia híbrido, assim como a descrição acima que ele faz sobre o navio. De acordo com a narrativa, um negro não poderia desempenhar funções na embarcação, pois se tratava de uma nau portuguesa para fins coloniais. Embora a escravidão não existisse mais, Bartolomeu Sozinho almejava, secretamente, ser um dos escravos para poder habitar o navio e desbravar o mar. Logo depois o seu avô é convocado para substituir o mecânico principal e acaba se machucando e, para compensar o ocorrido, Bartolomeu assume

[70] BEJA, 2015, p. 53

esse posto e, mesmo após a Guerra de Libertação, sonhava em ser chamado para trabalhar novamente em prol do neocolonialismo.

Desde então, nutre um sentimento de nostalgia com o passado, classificando esse período como o mais importante de sua vida. Por adotar essa postura, não é bem visto pelos moradores e também pelo administrador da Vila. É como se Bartolomeu vivesse em um tempo inexistente e negasse a realidade, isso implica também em problemas com sua esposa Munda, mantendo assim uma relação permeada de conflitos.

Recorrendo a Homi Bhabha (1998) e a Stuart Hall (2006), classificamos Bartolomeu como um portador de uma [71]identidade em trânsito. Devido ao contato que ele mantém com os portugueses no navio colonial, passa a se comportar como um deles, adquirindo hábitos dos próprios colonizadores, desconhecendo as suas origens. Assim, há um deslocamento na figura desse sujeito, decorrente das viagens e da intersecção cultural que ele manteve com o colonizador. A crise identitária de Bartolomeu emerge quando ele é dispensado da função e vê extinta a Companhia Colonial. Assim, passa a ter uma vida pacata em Vila Cacimba, permeada por doenças e pela solidão do seu quarto. Ao lembrar-se do passado, com saudade, oculta da memória as discriminações sociais, os deslocamentos e as repressões sofridas pelo seu povo. Os críticos Rita Chaves e José Luís Cabaço, ao se refletirem sobre a obra de Frantz Fanon em *Margens da Cultura* (2004) fazem uma observação importante: os povos colonizados acumulam uma série de frustrações e neuroses oriundas do processo colonial. Elas serão dissipadas pelo corpo do sujeito até se transformarem em ódio reprimido que, na primeira oportunidade, é liberado contra os seus iguais. A alienação também é uma consequência do colonialismo em virtude, sobretudo, das condições financeiras as quais o colonizado é submetido. As personagens dos romances de Mia Couto, ocasionalmente, demonstram essas características como: "Chico Soco-Soco" de *Vinte e Zinco*, no entanto, em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, esse aspecto se torna evidente, pois é desenvolvido por um dos protagonistas da estória, Bartolomeu Sozinho.

O sobrenome do ex-mecânico, "Sozinho", relaciona-se com a sua própria condição: um homem solitário, por mais que seja casado com Munda. Ambos vivem numa relação

[71] Este termo faz alusão às transformações pelas quais a personagem passa ao longo da narrativa. Modificações que, segundo Stuart Hall, em *A identidade Cultural na pós-modernidade* (2006), fazem parte das sociedades pós-modernas, pois apresentam a fragmentação de conceitos culturais sólidos como, classe, etnia, gênero, etc. Conforme o autor, há uma perda da certeza mediante a ideia de quem somos e a articulação dessas diferenças culturais corrobora a permanência de "entre--lugares" que, segundo Bhabha (1998, p. 20): "fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade."

conflituosa, permeada de constantes ameaças. Apesar de a mulher questionar algumas atitudes do marido, na maioria das vezes, torna-se submissa e compactua com seus devaneios – por exemplo, alimenta a história de que a filha está viva, bem como a de que o esposo é um doente terminal. O objetivo deles é ganhar benefícios através do pseudomédico, Sidónio Rosa. Ele também é um representante da identidade-deslizante, classificada por Homi Bhabha, já que migrou de Portugal para Moçambique e, ao residir em África, adentra em uma cultura diferente da sua. Em contrapartida, isso não impede a aproximação entre Sidónio e Bartolomeu, que confrontam identidades fronteiriças, mas que carecem um do outro. Assim, ao observarmos o romance, percebemos que ele demonstra deslizamentos, sentimento de pertença, construção e desconstrução de memórias, entrelaçadas com a condição colonial e das guerras Civil e de Libertação. Desse modo, o narrador, aos poucos, vai revelando que as estórias das personagens estão entrelaçadas. No primeiro capítulo, o médico entra na residência dos "Sozinhos", no segundo há um regresso ao passado do mecânico e no terceiro fala-se do presente, incluindo a conexão entre Sidónio e o paciente. O eixo central do romance se desenvolverá a partir do contato destas personagens que representa, alegoricamente, a relação entre colonizado e colonizador.

4.2.2 Mulheres e memórias: vestígios e rastros do passado

Viemos...
Fugitivas dos telhados de zinco pingando cacimba[...][72]

Dona Munda, esposa do mecânico, tem um papel fundamental no romance. Ela escreve as cartas endereçadas ao médico, que acredita, até certo ponto, no conteúdo. Essa mulher cria estórias, justificando a ausência da filha, mas acaba se apropriando, sem intenção, de sua identidade. Munda, na juventude, era bem bonita e assemelhava-se a Deolinda. Assim, para convencer Sidónio sobre a veracidade das cartas, ela mostra fotografias, que eram dela mesma, porém afirmava ser da filha. O regresso ao passado floresce na personagem desejos e sonhos reprimidos que, ao decorrer dos capítulos, ganham mais intensidade. Inicialmente, ela expõe as desilusões acerca do casamento, que retomam problematizações já expostas neste trabalho, mas que é sempre oportuno destacar.

[72] SOUSA, 2016, p. 79

> *Mais nova, escutava as outras lamentarem-se do destino, elas que estavam na flor da idade. Nunca lhe doeu tanto uma inveja. Porque, a ela, nenhuma idade tinha sido de flores. Amarelecida a idade, esbateu-se o sonho de ser pétala, simples lembrança da fragrância* (COUTO, 2008, p. 29).

As lamentações da personagem refletem a decadência da instituição do casamento demonstrada também em outros romances do autor. As lembranças que permeiam a memória de Munda são carregadas de repressão, ausência de amor e de afeto. Nesse sentido, o matrimônio é colocado como um jogo de interesses entre as famílias dos noivos que visam a seguir os preceitos tradicionais. A partir de um discurso polifônico composto pelas vozes do médico, de Bartolomeu Sozinho, do narrador e de Munda, adentramos nas memórias das personagens que, apesar de tecerem um emaranhado de mentiras, mostram-nos as dicotomias entre homens e mulheres, colonizados e colonizadores, negros, brancos, sujeitos híbridos que vivem em zonas movediças, transculturais. A personagem Munda, na maioria das vezes, que fala sobre si, retrata situações de subalternização feminina e também de abusos cometidos pelo marido, como eventuais casos de traição. O seu nome carrega traços de sua personalidade, marcada pelo silêncio e pelo lugar que ela ocupa socialmente, o da inferioridade. Outro ponto levantado é da possível relação incestuosa entre pai e filha, mas, devido à teia de estórias, não fica claro se isso de fato aconteceu. No entanto, o leitor é levado a acreditar que o motivo pelo qual Deolinda sai de casa é para evitar os abusos praticados pelo ex-mecânico. Suposições que podem ser confirmadas pelos constantes atritos entre os seus pais e pelo ciúme doentio que Bartolomeu Sozinho destina à filha.

À medida que Munda nutre as estórias sobre a viagem de Deolinda, vai aos poucos, autodescobrindo-se, mas antes disso transita por caminhos pedregosos, permeados de mágoas e lembranças ruins. Em contrapartida, ela vai se vendo como uma mulher bonita e sedutora na maturidade, a ponto de endereçar flertes ao médico Sidónio Rosa. Isso é decorrente das rememorações que a personagem efetua ao resgatar fotografias antigas, de quando era jovem e parecia bastante com a filha. A escrita das cartas apaixonadas endereçadas ao médico da cidade também contribui para esse processo de reconhecimento, do lugar que foi negado à figura da mulher. Desse modo, Munda vai se vendo como uma pessoa interessante, perpassada por vontades, sobretudo carnais, que vão desabrochando mediante a sustentação da estória que a filha está viva.

O narrador-*griot*, responsável por nos passar os detalhes destas histórias, tenta se aprofundar nas memórias da personagem, mas nem sempre consegue executar em

completude, por isso há a necessidade de inserir o discurso direto livre para que ela mesma faça o relato de suas vivências. Assim, os discursos se entrecruzam, dando autenticidade à narração apresentada. É como se as personagens compactuassem com o olhar do narrador e reiterassem o que eles nos apresenta.

O desenvolver dos capítulos amplia o emaranhado de estórias que circundam a ausência de Deolinda, causando certa confusão no leitor, que desde o início procura compreender os motivos que justificassem a sua partida. Porém, próximo ao desfecho do romance, notamos que o autor insere elementos do animismo, para serem agregados à fala do narrador. Assim, nas partes finais da obra, as cartas de Dona Munda perdem o sentido e dão voz a outro tempo narrativo, composto pela aparição de uma mulher que, aparentemente, nunca saiu de Vila Cacimba e habita, em especial, o cemitério. Desse modo, a convivência entre vivos e mortos numa mesma escala temporal aponta que a moradora do cemitério seja Deolinda, a mulher que desencadeia o emaranhado de estórias e memórias do romance, reafirmando que um dos temas fortes da escrita do autor seja a extinção de fronteiras entre a vida e a morte. Conforme Macêdo e Maquêa (2007, p. 43): um "'encontro possível' entre as duas margens da existência", demonstrando um diálogo com a cosmogonia africana "na medida em que a concepção de força vital presente em todos os seres e que não se extingue com a morte." Em contrapartida, afirmamos que a guerra, uma das responsáveis pelo flagelo da população, também contribui para alimentar esse pensamento, tendo em vista o grande quantitativo de vítimas desse conflito.

Sob essa perspectiva, a morte transforma-se em matéria-prima dos romances de Couto, assim como o espaço geográfico que integra ao literário, marcas de um Moçambique que evoca utopias nas palavras ao acreditar na construção de um país melhor.

4.2.3 Rastros de guerra: memórias presentes na contemporaneidade

> *Sonhou com o mar. Viu-se a correr sobre a areia branca sob o olhar da lua que atirava os raios, às águas, às ondas, às areias, e às árvores que se agitavam, dando à noite uma beleza nunca vista* [...][73]

Venenos de Deus, remédios do diabo (2008) é um romance que se passa no espaço da pós-revolução, mas que não deixa de demonstrar as consequências que as guerras deixaram

[73] KHOSA, 2016, p. 25.

para a sociedade moçambicana. No caso específico da personagem Bartolomeu Sozinho, há a nostalgia da guerra, retratada por ele como a era de ouro. Outro exemplo é o de Suacelência, responsável por comandar, politicamente, o local. O líder utilizava-se da linguagem para reproduzir um discurso ilusório sobre a nação, ocultando, de fato, os problemas sociais do país.

> *Ele não dizia: "a nossa Vila"; dizia: "a nossa resplandecente e verdejante Vila", por mais que o verde estivesse ausente da paisagem. Nunca dizia: "o país; dizia: a nossa esplendorosa Pátria idolatrada". Com receio de parecer parcimonioso na linguagem, o médico passou a rechear de adjectivos o seu discurso. Do mesmo modo como agora, perante o desfile, sorri e acena enfaticamente para quem passa* (COUTO, p. 45).

Suacelência também fazia questão de ter um tratamento diferenciado, permeado de regalias que ele e a esposa usufruíam, por exemplo: dava ordens para o fechamento do posto de saúde, caso precisasse de atendimento; desviava mantimentos dos armazéns para benefício próprio e não tinha receio de ocultar essas informações da população. A postura adotada pelo chefe ia de encontro às ideologias dissipadas na pré-revolução. É como se o pensamento socialista, pregado pela FRELIMO, sobretudo com o intuito de promover a igualdade entre o povo moçambicano, só existisse utopicamente. Desse modo, é notável que o narrador posiciona-se de maneira crítica no texto, dando destaque para pontos importantes que dialogam com o contexto histórico e social do país. Assim, o contador de estórias, não se atém, apenas a narrar fragmentos da memória dos Sozinhos, de Munda e Bartolomeu, mas também a conjuntura política. Isso é visível mediante as descrições dessas personagens e os conflitos que são colocados em evidência no texto, eles se relacionam com a questão colonial, identitária e até mesmo de gênero, transparecendo problematizações para o leitor destrinchar.

Nessas bifurcações de estórias e conflitos, destacamos a misteriosa doença que ataca os soldados da região, principal motivo da contratação do médico português.

> *Falavam da enfermaria improvisada nas traseiras do posto de saúde. Umas tendas de campanha albergavam os soldados atingidos pela estranha epidemia que os convertera em tresandarilhos. Para o médico, aquilo era um hospital-tenda, um local de higiene e assepsia. Para os habitantes da Vila, a enfermaria era uma residência de maus espíritos, um lugar fatalmente contaminado* (COUTO, p. 48).

Os doentes se amontoavam nos postos de saúde ou então vagavam pelas vielas enevoadas de Vila Cacimba. Inicialmente, acreditava-se em um surto de meningite, mas um

tempo depois essa hipótese é descartada. Devido a essa situação, os cemitérios estavam lotados, fugindo do controle do administrador e do médico. Os esforços de Sidónio, em querer combater a enfermidade, parecem não surtir efeito. Por mais que ele tentasse compreender os motivos pelos quais os doentes perambulavam, havia algo que fugia do seu controle, expondo uma incapacidade de decifrar o local que residia. É nesse cenário poroso que o leitor encontra brechas para relacionar a crise na saúde, que assolava Vila Cacimba, às consequências da guerra civil. Nesse sentido, as descrições feitas pelo narrador principal e, posteriormente, complementado pela ótica das personagens, alertam para a situação de flagelo e marginalização do povo moçambicano. A névoa que insiste em encobrir o lugar, mantendo um clima sombrio entre os moradores, alude para um desencantamento da nação. Desse modo, esse romance, envereda pelos caminhos das memórias, sejam elas verdadeiras ou inventadas, para desembocar em rastros e vestígios da Guerra Civil, que insistem em "assombrar" e rodear, as narrativas de Mia Couto. Assim, é possível perceber que as tensões, oriundas do colonialismo, neocolonialismo, imperialismo, ainda são evidenciadas nas narrativas contemporâneas com bastante ênfase.

4.3 O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO: UMA LEITURA BENJAMINIANA

> *O tempo entrou pela casa adentro e vagueou como um pássaro ferido pela sala enorme e moribunda* [...][74]

"*Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem.*" Estas são as primeiras palavras que enunciam o *Último voo do flamingo* (2005). Elas são escritas pelo narrador em primeira pessoa que se apresenta como tradutor de Tizangara[75], que utiliza o processo de rememoração a fim de expor as múltiplas estórias que se passaram no lugar.

> *Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando da minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima* (COUTO, p. 9).

[74] KHOSA, 2016, p. 41
[75] Vila onde a narrativa do romance se desenvolve.

No excerto acima, percebemos que a obra se relaciona com tempos variados, propondo a contar episódios de um passado controverso e rompendo com o caráter linear da história. Branca Caberda em sua tese intitulada *A poiesis da nação em Mia Couto. Fragmentos de um olhar* (2008) associa essa característica narrativa à noção de mônada,[76] termo cunhado por Walter Benjamin (1994). A autora propõe uma análise dos romances de Mia Couto sob uma ótica do pensamento benjaminiano (passagens) atrelado aos estudos pós-coloniais de Edward Said, Stuart Hall e Homi Bhabha. No entanto, o que nos interessa desse estudo é como o conceito de mônada é aplicado ao texto de Mia Couto. Desse modo, observamos que a memória concede a existência de diferentes estórias, individuais e coletivas, sobretudo, ao se tratar do momento político (pós-guerra), permitindo uma correlação entre vidas e o processo histórico.

De acordo com Walter Benjamin,[77] a mônada resgata um tempo saturado de "agoras", possibilitando, de forma contingente, o encontro do passado com o presente. A emergência provoca uma fratura na linearidade do tempo, ou seja, a partir de imagens e mônadas o passado é evocado no presente velozmente. Desse modo, o termo utilizado pelo filósofo concede o entrelaçamento entre tempos, períodos, através da dicotomia entre o próximo e o distante.

> Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através da qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito, de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história: do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada, e da obra composta durante essa vida, uma obra determinada (BENJAMIN, 1994, p. 31).

Assim, há um tipo de movimento do tempo (heterogêneo, não conciliado) a fim de dispersar acontecimentos que se condensam e formam uma constelação, interligadas em múltiplos pontos. Benjamin (1994) defende essa tese ao tratar sobre o conceito de História, diferenciando o papel do historiador e do materialista histórico. O primeiro se fixa na imagem do passado continuamente, o segundo ignora o presente e aproxima-se do objeto histórico,

[76] Episódios que se encontram dispersos, mas que se entrelaçam em diferentes pontos, proporcionando o diálogo entre períodos, textos e pontos de vista. Ver: Sobre o conceito da História em *Obras escolhidas* (2004).
[77] Embora a obra do filósofo não tenha tratado, especificamente, da dissipação do colonialismo e do imperialismo, essas questões estão presentes em sua obra, visto que nela há a construção constelatória da modernidade europeia.

enquanto mônada. Tomando como premissa esses dois tipos de modelo, o filósofo vai de encontro à História tradicional, que geralmente lança o olhar do vencedor, tangenciando o sofrimento e as alegrias daqueles que também fizeram parte das vitórias. Por isso, ele defende a descontinuidade da História (sem casualidades), fazendo emergir as histórias dos excluídos no lugar onde o vencedor sempre esteve em destaque.

Assim, a concepção adotada pelo filósofo suspende uma linearidade progressista, resgatando, inclusive a oralidade[78] como fonte de registro importante para a historiografia não oficial. Nesse sentido, *O último voo do flamingo* engloba tempos diversos que rompem com uma linearidade histórica, proporcionando a construção da memória que se condensa em acontecimentos, relatando estórias individuais e coletivas. Desse modo, a literatura do autor moçambicano se revela no encontro entre dois planos da memória: o factual, marcados por eventos históricos como: o colonialismo, as guerras, o pós-independência, as identidades; e o imaginário, perpassado pelos embates entre a tradição x modernidade, bem como acontecimentos oriundos da cultura popular e que muitos insistem em classificá-los de mágico, maravilhoso ou fantástico, porém há divergências quanto ao uso desses termos (já explicitados na análise anterior).

Reler a nossa época através dos textos de Benjamim não é algo fácil de cumprir (BOLLE, 1994). Entre a escrita do filósofo e o nosso tempo há uma série de mudanças importantes, desafiadoras para uma perspectiva histórica. Contudo, embora exista essa diferença, a construção de sua obra parte de fragmentos que vão além do seu tempo. Nesse sentido, dialogamos com Benjamim no intuito de desconstruir o caráter uniforme da história dos vencedores, do logocentrismo europeu, dando voz aos silenciados pelo passado, mas que renascem através da oralidade, do agora, do presente. Dessa maneira, através da rememoração do narrador, a memória se dissipa no romance formando uma constelação de lembranças, de cunho pessoal, familiar e também coletivo, sobretudo, no contexto pós-guerra de Moçambique, entrelaçando as vidas e o processo histórico.

[78] Em especial nos capítulos: “O narrador: acerca da obra de Nikolai Leskov” e “Experiência e pobreza”

4.3.1 A presença das Nações Unidas no pós-guerra de Moçambique

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre as cinzas e poeiras.[79]

A história de *O último voo do flamingo* se inicia com a chegada de uma delegação de soldados nacionais, das Nações Unidas, de algumas autoridades do país e do italiano Massimo Risi que é enviado à vila de Tizangara a fim de descobrir o que estava por trás dos misteriosos casos de explosões envolvendo os soldados da ONU. Esse primeiro momento sistematiza, basicamente, os principais questionamentos diluídos ao longo da narrativa, por exemplo: a comicidade e a ironia ao tratar as explosões dos militares (a única parte do corpo que permanecia intacta era o pênis, por isso se faz necessária a ajuda da prostituta Ana Deusqueira, para fins de reconhecimento); a porosa situação política, a população aguardava a comitiva com cartazes que continham os seguintes dizeres: "*Boas vindas aos camaradas soviéticos! Viva o internacionalismo proletário!*" (COUTO, 2005, p. 24). Em contrapartida, o administrador da vila embarga qualquer tipo de manifestação, tendo em vista a situação em que o país se encontrava; o estranhamento diante da presença do italiano que, apesar de falar a língua portuguesa, carece da companhia de um tradutor; e, por fim, a permanência do monopólio neocolonial que inclusive é criticado por uma das personagens, a prostituta Ana Deusqueira[80] "- *Morreram milhares de moçambicanos, nunca vos vimos cá. Agora desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo?*" (COUTO, p. 32). Em todos os exemplos citados há marcas, rastros, vestígios de um tempo de violência que se escreve desde a Independência de 1975 até o pós-guerra civil.

Antes do término da guerra civil moçambicana, foram necessárias uma série de intervenções da comunidade internacional, a fim de apaziguar o conflito. Segundo Phillip Rothwell (2013), diferentemente de outros países africanos como a Somália e Angola, o Acordo de Paz em Moçambique teve sucesso, sendo assinado em 4 de outubro de 1992. Assim, as Nações Unidas ganhavam prestígio, destacando-se pela resolução da guerrilha. A

[79] COUTO, 2007, p. 9.

[80] O lugar destinado às mulheres em Tizangara é parecido aos demais romances, como por exemplo: A velha Naozinha e Temporina que sofreram maldições ao não seguirem preceitos da tradição. A Farida, de *Terra Sonâmbula*, e Ana Deusqueira, ambas enviadas a campos de reeducação que faziam parte do plano "Operação Produção", concedido pela FRELIMO após a independência. Ele tinha o intuito de "limpar" a cidade ao enviar indivíduos marginalizados para as províncias de Niassa e Cabo Delgado.

UNOMOZ[81] permaneceu no país até 9 de dezembro de 1994, o dia da posse do primeiro presidente eleito democraticamente, Joaquim Alberto Chissano.[82] A partir de então, instaurava-se um sistema oposto ao modelo socialista, inspirado no padrão soviético, que não se sustentava mais, sobretudo após a queda do muro de Berlim. Nesse sentido, a FRELIMO procurava agradar a comunidade internacional e desenvolvia uma democracia baseada nos padrões ocidentais: "Para além disso em vários aspectos a presença das Nações Unidas em Moçambique repetia o paradigma de uma intervenção estrangeira, que apavorava a memória do país desde há cinco séculos com a chegada dos portugueses" (ROTHWELL, 2013, p. 140). Embora seja contraditória, a permanência de ONG e das Nações Unidas representava a perpetuação do neocolonialismo em solo africano. Essa evidência está no próprio discurso adotado por essas organizações, que difundiam um olhar desconfiado das tradições, do modo de vida moçambicano que se diferenciava dos hábitos ocidentais. Essa sensação de superioridade ocidental é colocada no romance *O último voo do flamingo* e questionada ao longo da narrativa, pois o autor faz questão de denunciar as intervenções estrangeiras que, desde a Guerra Civil, ocorrem no país.[83] No entanto, apesar da denúncia, há também uma crítica bem-humorada e sarcástica quanto à presença dessa ajuda comunitária. Nesse sentido, elucidamos que a estada da UNOMOZ em Moçambique trouxe uma série de consequências, dentre elas, a diminuição da soberania no país, tendo em vista a sua vulnerabilidade política que se encontrava. Sobre isso, o crítico Phillip Rothwell (2013, p. 144) alerta:

> As agências ocidentais presentes em Moçambique são atravessadas por um paradoxo que recusam abordar e que inevitavelmente torna a sua posição hipócrita como perpassa nos seus discursos. O discurso sobre o desenvolvimento manifesta um paradoxo essencial: ao mesmo tempo que privilegia a diferença cultural e o respeito pelos valores locais, dinamiza claramente uma agenda ocidental, que raramente se preocupa com o real desenvolvimento sustentado do país tornando-se efetivamente independente, ou mesmo viável, em termos políticos e económicos e indo ao encontro das suas características culturais e sociais.

Portanto, é perceptível que a comunidade internacional, embora tenha contribuído de maneira positiva para o término do conflito (com intervenções efetivas, bem como a

[81] United Nations Operations in Mozambique. O custo do processo de paz, 1992, até o término do mandato da UNOMOZ, foi de aproximadamente meio bilhão de dólares para a comunidade internacional.
[82] É preciso deixar claro que o caminho, que culminou na primeira eleição democrática, foi longo e ardiloso, pois, segundo Luís Castelo Branco (2003), o presidente da RENAMO Afonso Dhlakama se retirou do processo eleitoral, alegando fraude. Não obstante, a UNOMOZ conseguiu reverter a situação investigando e resolvendo o quanto antes o ocorrido. Caso isso não tivesse sido solucionado, provavelmente não existiria o Acordo de Paz na data citada.
[83] Nesse caso, não estamos nos referindo à UNOMOZ ou às ONGS, mas aos financiamentos feitos pela Rodésia de Ian Smith e pela África do Sul (com a política do Apartheid).

manutenção do acordo de paz), há atitudes que foram criticadas e questionadas pela sociedade local, por exemplo: a prepotência ocidentalista diante do povo de Moçambique. Esses pontos revelam que a UNOMOZ representa, discretamente, o novo paradigma mundial praticado pelas agências de ajuda, mas que de fato retratam as vontades da Comunidade Internacional (o Ocidente) para com os países subdesenvolvidos.

Assim, o narrador tenta "traduzir" sucessivas estórias para o agente Massimo Risi, que exala dúvidas quanto à tradução de um mundo por ele desconhecido. O italiano se esforça para ser compreendido e aceito pela comunidade, pois mantinha o fugaz interesse em desvendar os enigmas sobre a morte dos soldados "de capacetes azuis". Em contrapartida, alimenta medos de situações "estranhas" que acontecem ao seu redor, por exemplo, a aproximação de Temporina, os sonhos e pesadelos, que ele passa a ter, (desde a chegada em Tizangara). Nesse sentido, a narração constitui-se de uma estratégia para que o leitor também compreenda o emaranhado cultural que permeia os acontecimentos.

O romance se constrói em um espaço que aponta a crise enfrentada pelo país no pós-guerra, demonstrando a instabilidade política, denunciando estágios de corrupção como na construção da personagem Estevão Jonas,[84] o administrador da cidade, ex-revolucionário na luta de libertação de Moçambique, o dono da pensão "Martelo Jonas", que ironicamente no passado era intitulada de "Martelo Proletário". A substituição de proletário em detrimento do nome próprio do administrador nos leva a concluir que essa mudança remete aos interesses validados no contexto pós-guerra – antes da libertação o discurso se pautava no povo, após esse episódio as causas individuais ganham destaque, reduzindo a ideia de coletividade. Desse modo, o texto descrito na placa da pensão ilustra a vida pessoal da personagem, bem como os momentos, histórico e políticos, de Moçambique. O excerto "*A pensão é privada, mas é do Partido. Isto é, do Estado. E explicou: nacionalizaram, depois venderam, retiraram a licença, voltaram a vender. E outra vez: anularam a propriedade* [...]" (COUTO, p. 37) ilustra a ganância que está imbuída nas instituições de poder refletindo o descompasso ao qual o país está imerso. Estevão Jonas também é responsável por usar o gerador do hospital e a ambulância para interesses próprios, inclusive de cunho ilícito, como o transporte de drogas. Para a população de Tizangara, essas atitudes representavam o abuso de autoridade, demonstrado até em jornais locais. No entanto, para a personagem aquilo era praticado

[84] No romance *Terra Sonâmbula*, o administrador corrupto possui o mesmo nome.

naturalmente, é como se a condição de líder o colocasse em outra instância, livre de julgamentos e restrições.

Através do processo de rememoração, ilustrado de forma monádica, o narrador questiona se os líderes políticos haviam compreendido os porquês da guerra, pois, mesmo após o seu término, o país permanecia marcado pela desigualdade, mas, ao mesmo tempo, usurpado pela ideia de que tudo fluía bem. Ou seja, as injustiças se faziam presentes tanto no colonialismo português como no pós-guerra. Conforme Antelene Campos Tavares Bastos:

> [...] o pós-guerra pode ser visto como um tempo configurado entre dois extremos que não se opõem. "Saltar da boca da quizumba para entrar na garganta do leão" corresponde a saltar – ou sair – de um *locus* de rapinagem – aqui relacionado à boca da quizumba, que significa hiena – para cair em outro – não menos ameaçador – que é "a garganta do leão". As imagens, presentes no trecho em destaque, caracterizam um *locus* de espoliação, já que, metonimicamente, a proximidade ente os dois animais predadores assinala uma instância de ameaça e, por conseguinte, no caso de Moçambique, de usurpação (BASTOS, 2006, p. 110).

A autora analisa o conceito de mônada no romance e para isso utiliza a figura da alegoria, sobretudo, nas afirmações do narrador, que rememora episódios do pós-guerra, ressignificando provérbios a fim de ilustrar a situação política do país. Conforme Macêdo e Maquêa (2007, p. 66), "há uma espécie de nota do tradutor, *à la* Clarice Lispector, que já faz parte da ficção, pois está no corpo do romance. Nele, o tradutor explica que transcreveu, em "português visível", as falas que daqui se seguem", remetendo ao texto o sentimento de experiência "intraduzível", contradizendo assim o propósito do tradutor, que a princípio deveria dialogar com qualquer tipo de experiência. Em contrapartida, há experiências de guerra que são inenarráveis e muitas vezes indizíveis, de acordo com Benjamin (1994), por isso há momentos em que as palavras desaparecem. "Embora todos ali estivessem vivendo aquela história, ela não podia ser compartilhada pela palavra, porque a palavra humaniza e a guerra e o holocausto são desumanizantes" (MACÊDO; MAQUÊA, p. 67). Desse modo, o narrador tenta ajudar o estrangeiro, mas se vê no impasse de traduzir coisas sem tradução.

Por conseguinte, Moçambique permanece imerso na miserabilidade, pois a suposta paz que surgiria após a libertação do país não ocorre e as agências de poder permanecem favorecendo aos interesses de uma minoria, segundo o narrador: "*olhei em volta e concordei com a moça. A cidade foi tão abandonada que até as coisas foram perdendo o seu nome.*" (COUTO, p. 67). Assim, a pobreza passa a ser uma moeda de troca, se há empecilhos é

preciso mostrá-los. Estevão Jonas, o administrador, menciona: "*a nossa miséria estar a render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos*" (*Idem*, p. 75). A exposição da pobreza assegura o envio de recursos da Comunidade Internacional para diminuir esses problemas, mas na verdade são endereçadas para benefício próprio. As práticas ilícitas enriquecem o administrador repentinamente e, sem nenhuma cerimônia, ele e sua esposa, a Ermelinda, são flagrados desviando recursos públicos. Desse modo, o casal se torna uma caricatura de um colonialismo invertido, pois os mesmos moçambicanos que lutaram pela libertação do país usufruem de maneira ilícita dos bens do povo e não se reconhecem com tal, por assumirem cargos importantes.

A crítica do romance de Couto à sociedade moçambicana se dá através da ironia, como os pênis decepados dos soldados da ONU, o cabrito moribundo que insiste em atrapalhar a solene apresentação das autoridades, as intervenções da prostituta Ana Deusqueira, entre outros. Essas alegorias, na verdade, revelam: o neocolonialismo e o pós--guerra em Moçambique, cercados de rastros que são elucidados a partir das lembranças do narrador, que constituem uma espécie de organização monádica, alimentada também pela rememoração. Nesse processo é exposta a laceração da cultura local, vítima do desprezo, das guerras, do pós-independência, ocasionando o desrespeito dos valores tradicionais, das crenças da população local, frequentemente tangenciadas pelos governantes.

4.3.2 A tradução cultural: terreno de encruzilhadas

Sou agora menos eu/ E os sonhos/ que sonhara ter/em outros leitos despertaram.[85]

O italiano Massimo Risi depara-se com um mundo que aos poucos questiona a sua lógica ocidental de compreender o universo. Concomitantemente ele reaprende a enxergar a vida, principalmente, através do convívio com o tradutor e a misteriosa Temporina,[86] mulher de corpo jovem, atraente, mas de rosto velho (o primeiro de tantos enigmas que ele tenta

[85] COUTO, 1999, p. 39.

[86] Conforme Branca Cabeda Egger Moellwald (2008)**,** aqui se repete a figura dicotômica do velho e do novo, vivenciado pela personagem Navaia Caetano em *A varanda do Frangipani*. Temporina é uma mulher de vinte poucos anos e de acordo com a tradição ela deveria iniciar a vida sexual ainda na adolescência. Como isso não aconteceu, foi destinada a ter um corpo convidativo, mas um rosto envelhecido. História semelhante à da sua tia, Hortência antes de morrer aconselha a sobrinha a se "entregar" logo, antes que fosse punida.

resolver). À medida que o estrangeiro prossegue com a investigação, ele percebe que a presença do tradutor é crucial para a compreensão daquela realidade, indecifrável, até o presente momento, "*problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui*" (COUTO, p. 40). Outras personagens como: a Ana Deusqueira, o velho Suplício e o feiticeiro Zeca Andorinho são responsáveis por apresentar a fronteira entre a modernidade (ótica representada pelo olhar do italiano, estrangeiro, ocidental) e a tradição cultural (dissipada pelos nativos que questionam o sufocamento das suas crenças pelo governo).

As considerações expostas pelo narrador-*griot* demonstram essas tensões, sobretudo, porque ele mesmo possui um histórico familiar que ilustra a distância e a proximidade desses dois mundos, porque não teve uma boa relação com seu o pai, sujeito decepcionado com o sistema atual . Para ele, as coisas não fluíram conforme o planejado, Suplício era permeado pela mesma frustração que permeava a vida dos moçambicanos, principalmente, os que contribuíram para a revolução. O seu nome revela alegoricamente a intersecção de palavras, Sul e suplício, que reiteram a sua condição de colonizado, levando-o a problematizar o esfacelamento de instâncias políticas e o desmonte das tradições culturais, em detrimento de interesses imperialistas (neocoloniais). Suplício trabalhou para os portugueses no período colonial e foi um dos poucos negros que manteve um cargo importante, o de fiscal de caça. Por conta disso, sofreu bastante racismo "*A bandeira portuguesa não era dele. Isso ele sabia*" (COUTO, p. 136).

Assim, a vila de Tizangara faz uso de uma face híbrida, que demonstra a ambivalência entre tradição e modernidade. A figura do narrador emerge à margem dessas tensões visto que o seu pai lhe trata com indiferença, por ele ter se distanciado, de certo modo, dos costumes locais e por trabalhar para Estevão Jonas, o administrador de Tizangara. Nesse caso, o narrador é fruto de intersecções culturais, pois transita entre a sabedoria tradicional e os costumes modernos. Essa condição o levará a ser o tradutor do italiano Massimo Risi que carece de uma negociação contínua com os moradores da Vila e da "tradução", de locais onde as identidades são deslizantes, conforme Bhabha (2007). Isso provoca um sentimento de incompletude por parte do narrador, que se vê ambivalente – de acordo com Hall (2009) essa zona de desconforto é passível aos indivíduos que estão sujeitos aos encontros "coloniais".

> *Na viagem de regresso não seria já eu que voltava. Seria um quem não sei, sem minha infância. Culpa de nada. Só isto: sou árvore nascida em margem. Mais lá no*

> *adiante, sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira incapaz de escapar do fogo* (COUTO, p.48).

Ele se ausenta por um tempo de sua terra para estudar na cidade. Embora a escola tenha proporcionado inúmeros ensinamentos, não se sentia completo, quanto mais aprendia, mais se sufocava. Os saberes do centro não ressoavam na cultura local, por isso ele não se sentia acolhido pela comunidade e muito menos pelo seu pai. Então, o narrador será uma figura que transita entre essa ambivalência cultural, sendo o portador das vozes que habitam essas encruzilhadas. Ao desempenhar a função de tradutor do italiano, vê-se também como um viajante, pois há momentos em que ele não compreende a ordem funcional das coisas e, juntamente com o estrangeiro, reaprende a viver em Tizangara.

Desse modo, podemos afirmar que o romance é perpassado por questionamentos que retratam a ambivalência entre a tradição e a modernidade, sobretudo, no período pós-guerra de Libertação, pois se acreditava que Moçambique seguiria um regime de valorização da ancestralidade. No entanto, a ideologia marxista da revolução não conseguiu se aliar ao multiculturalismo do país. As personagens Estevão Jonas e o seu ajudante Chupanga demonstram, alegoricamente, o fracasso desta "aliança" ao agirem de forma opressora e usurparem do poder público para benefício próprio. Segundo o administrador, todos eram inimigos, logo, deveriam ser combatidos. Suplício é um dos que mais expõe a sua insatisfação com o regime, que antes carecia de uma "civilidade" e atualmente de uma modernidade.

Assim como os outros romances analisados neste terceiro capítulo, *O último voo do flamingo* dá destaque a crise que assola Moçambique no pós-guerra Civil, evidenciando as injustiças e desigualdades sociais que amedrontam a população diante de rápidas transformações que corroboram a negação de valores tradicionais. Em contrapartida, a obra é permeada por um tom sarcástico ao falar desses assuntos e também enigmático, a exemplo das epígrafes,[87] intercaladas ao longo dos capítulos, constituídas por provérbios, ditos, pensamento das personagens, reiteram o jogo epigráfico de decifração do texto que, ao mesclar as tradições populares com o romance, torna-o mais obscuro, ao invés de iluminá-lo. Nesse caso, o autor, assim como Walter Benjamin (1994), transita entre o humor sarcástico e o melancólico para problematizar as falsas promessas acerca do futuro do país, que surgiu no processo de independência e foi corrompido pela política neoliberal. A destruição do sonho de

[87] Característica discutida de maneira mais abrangente no segundo capítulo deste trabalho.

um Moçambique socialista, igualitário, marxista gera um desencantamento da nação que segue a contrapelo dos interesses capitalistas. No entanto, a degradação dessa utopia contribui para o surgimento de um "caráter destrutivo" da história abrindo espaço para outros caminhos, de acordo com Benjamin (1986). O filósofo afirma que o vazio deixado pelo "caráter destrutivo" pode ser preenchido por vias que se ligam a outras encruzilhadas, dando lugar para novas vozes, a exemplo do velho Suplício, que deixa de ser um aliado das tropas portuguesas para questionar a hipocrisia das tropas das Nações Unidas, bem como a política adotada no país durante o pós-independência. Ele também profetiza, juntamente com os mais velhos, a falta de respeito pelas tradições, apesar do discurso dos novos chefes dizer o contrário. Isso acarreta uma série de desrespeito ao território dos antigos e como punição o país é levado a fagulhas, transportado para o subterrâneo e à espera de um tempo que reestabeleça a harmonia entre os viventes. Diante da destruição da nação, há mais uma vez a crença no sonho, a fim de sanar ou pelo menos apaziguar as feridas abertas nessas décadas de confronto, inicialmente entre colonizados e colonizadores e posteriormente entre os moçambicanos, seduzidos pelo poder e transformados em opressores de seu próprio povo.

Assim, esse romance termina como os outros que problematizam a Guerra Civil, marcado pelo sentimento híbrido de utopia e distopia. A nação que sonhava com uma nova Moçambique reconstrói os seus ideais diante da decepção com a não realização do projeto político do país. A personagem Suplício e os mais velhos acreditavam que após a longa guerra civil, a paz retornaria ao cotidiano, no entanto os novos chefes não respeitaram as tradições e os saberes antigos. De acordo com o narrador: "*Já acontecera com outras terras da África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram como hienas, pensando apenas em engolir rápido*."[88] Como os políticos visavam apenas ao lucro, os deuses intervieram, levando esses países para o mundo subterrâneo: "*Nesse lugar onde nunca nada fizera sombra, cada país ficaria em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão.*"[89] A punição destinada pelos deuses leva todos viventes para o fundo, juntamente com as paisagens e os animais: "*Se converteriam não em espíritos ou fantasmas, pois essas são criaturas que ocorrem depois da morte. E aqueles não haviam morrido. Transmutaram-se em não seres, sombras à espera de respectivas pessoas*."[90] Apesar de estarem imersos na escuridão, as personagens ainda se preocupavam com questões que não

[88] COUTO, p. 216.
[89] Idem
[90] Idem. p. 216; 217

seriam resolvidas no estado em que se encontravam, por exemplo, Massimo Risi lamentava a não conclusão de seu relatório e Suplício a ausência dos ossos. Problemas que se tornavam minuciosamente pequenos diante do que eles vivenciavam, o país se transformava em um imenso vazio, que esperava outro "barco" ou o "último voo do flamingo". Uma visão alegórica de uma nação que se encontra em ruínas, mas acredita na possibilidade de mudança "na espera de um outro tempo".[91] Por fim, notamos que, embora a obra de Couto seja permeada por um sentimento de distopia, há em seu desfecho o sonhar com um futuro diferente. Desse modo, a memória é um elemento necessário para traçar esperanças não apenas ao final do romance, mas em sua tessitura, pois o espaço social e político potencializado na obra faz de Tizangara um lugar híbrido, marcado pelas trocas entre tradição e modernidade. Em seu desfecho, o flamingo, pássaro que permeia a lembrança do narrador, ressurge trazendo uma mensagem de esperança.

Essa obra ressignifica as memórias das guerras de Libertação e Civil de seu país para problematizar as ações coloniais e neocoloniais em Moçambique. A partir da história, das oralidades e da sabedoria ancestral, Couto tece memórias que perpassam os seus textos através da(s) voz(es) de um narrador-*griot* que alerta para negociações entre a tradição cultural e a modernidade. Relações que demonstram as tensões existentes entre colonizado e colonizador, por isso a memória mantém um campo ativo dessas intersecções, preservando a cultura oral, bem como as modalidades escritas.

[91] Idem p. 220

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Preservar a memória e materializar o passado têm estado presentes nas discussões dos estudos culturais e pós-coloniais, principalmente neste século. A fragmentação do mundo pós-moderno, a liquidez das relações e o crescimento das novas formas de armazenamento de memórias (como os celulares e computadores) trazem-nos o constante medo de esquecer o passado e, consequentemente, as identidades que nos compõem. Assim, surge a necessidade de compartilhar vivências através de narrativas que dão espaço para discursos e vozes sufocados pelos interesses ideológicos da ocidentalização, do monopólio imperialista e neocolonialista. Ao seguir o fluxo desse rio, deparamo-nos com os romances do moçambicano Mia Couto, um autor que se reinventa e tece na escrita artística elementos da política, rastros da história e fragmentos de uma nação pós-colonial. A literatura de Mia Couto abre caminhos para viagens transculturais, desterritorializantes, marcadas pela utopia e distopia de um país que luta pela independência e por igualdade, mas, no contra fluxo de interesses, mergulha em uma longa guerra civil, responsável por milhares de mortos e por uma nação desencantada com o futuro. Nesse contexto, encontramos o escritor que africaniza a língua portuguesa, permeando-a de "brincriações" e vocábulos que revelam um Moçambique híbrido, de embates entre o tradicional e o moderno.

A partir das adivinhas, dos aforismos, dos provérbios, das oralidades, o autor faz uma crítica incisiva ao presente que insiste em excluir, violentar, subalternizar os povos pós-coloniais. Mediante um fingimento poético, o escritor sai em busca de um entre-lugar,[92] encontrando refúgio em uma tessitura da memória a qual retrata a corrosão das guerras: de Libertação e Civil em Moçambique. No entanto, esse trajeto segue um caminho errante, assim como o próprio Muidinga em *Terra sonâmbula* que alegoricamente representa a nação estilhaçada, mas que mesmo assim segue adiante. Desse modo, o escritor se apropria do espaço ficcional para ponderar as relações entre a escrita e o contar estórias que, embora marcadas pelo sofrimento, reiteram a importância do sonhar.

[92] Sentimento vivenciado por Mia Couto que afirma: "No fundo eu partilhava com a cidade uma igual condição: ambos erámos criaturas de fronteira, entre o mar e a terra, entre o rural e o urbano, entre a Europa e África. Sou moçambicano, filho de portugueses, nasci em pleno sistema colonial, combati pela Independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Vim à luz num tempo de charneira, entre o mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. A cidade é um cordão umbilical que criamos depois de nascermos" (COUTO, 2005, p. 150). Nesse sentido, podemos afirmar que ele observa a nação colonial, advinda de um processo transcultural, que por sinal, liga-se a sua própria condição de homem branco moçambicano, expectador do que se passa.

A palavra é o elemento fulcral para a construção narrativa, já que ela se duplica em escrita e oralidade e impulsiona os lampejos de um lugar multifacetado, por isso a escrita de Couto desconstrói a ideia de uma narrativa homogênea, visto que ela se propaga por um emaranhado de estórias. Elas são construídas no texto de maneira poética a partir de romances os quais criticam aqueles que utilizam o poder para subalternizar formas de vida, na maioria das vezes, consideradas ultrapassadas pelo mundo moderno. Através dos fragmentos e dos rastros de memórias, o autor resgata o passado colonial e imperialista, dando ênfase a elementos históricos a fim de questionar as tensões oriundas da colonização. Nesse sentido, a memória e a experiência transitam em diferentes tempos, como as guerras de Libertação e Civil. Assim, é possível observar as vivências fragmentadas no período de guerra que formam uma espécie de "colcha de retalhos" de memórias, ligadas pelo sentimento dialógico da alteridade. Esses aspectos são notados a partir do primeiro romance do autor, *Terra Sonâmbula*, até *Antes de nascer o mundo*,[93] o último livro que investigamos. No entanto, a abordagem historicista perpassada pelas memórias não se restringe apenas aos romances, adentra também o universo dos contos e da poesia do autor. Desse modo, o passado e os embates entre tradição e modernidade fluem como uma constante na literatura do escritor moçambicano, sendo mais evidente na produção romanesca, pois o gênero é dotado de um amplo espaço ficcional que agrega densamente a ressignificação da história e das tensões oriundas do período colonial. Nesse sentido, Couto tece um mosaico pluralizado de memórias, que requer um arcabouço teórico diverso, por isso utilizamos estudiosos da literatura, da sociologia, da antropologia, da história, das ciências humanas para demonstrar o entrelaçamento da memória, das oralidades, da sabedoria ancestral e do esquecimento com a literatura.

O narrador-*griot* vai contra ao que Walter Benjamin (1994) alertou, no século passado, sobre a impossibilidade do contar, tendo em vista a extinção da experiência na modernidade, algo que não acontece na produção de Couto. Embora as guerras de Libertação e Civil tenham dizimado milhares de pessoas, colocando o país em uma constante busca pelo sentimento de nação, ainda que frágil e inconstante, é nesse cenário que ele encontra as personagens que

[93] Quando elaboramos o projeto desta pesquisa, essa obra era o último romance publicado, posteriormente surgem: *Pensageiro frequente* (2010); *A confissão da Leoa* (2012); *Mulheres de cinzas* (primeiro volume da trilogia *As Areias do Imperador*) (2015); *A Espada e a azagaia* (segundo volume da trilogia *As Areias do Imperador)* (2016), sendo o primeiro de crônicas e os últimos são romances.

compõem as suas narrativas, possibilitando um movimento de reinvenção e reconstrução da nação.

Desse modo, os romances de Couto provocam uma espécie de ruptura à visão historicista adotada pelo padrão ocidental, principalmente por se ater a fragmentos, a rastros, a testemunhos das memórias. Esses aspectos estão presentes em uma boa parte das narrativas pós-coloniais e, como nos alerta Beatriz Sarlo (2007), percebe-se que os relatos individuais são cruciais para a compreensão da história, visto que eles trazem à tona perspectivas ocultadas de uma abordagem coletiva ou centralizadora. Nesse sentido, a guinada subjetiva é um elemento importante no mundo contemporâneo, porque oportuniza a inclusão de vozes silenciadas pelo discurso histórico e literário. Por isso, o testemunho de sobreviventes das grandes Guerras do século XX e dos sistemas ditatoriais destacam os horrores desses períodos, resgatando estórias e experiências não-ditas. Carlo Ginzburg indaga acerca dessa problemática e aponta em *O fio e os rastros* (2007) os diálogos entre o fato e a ficção, promovendo, inclusive, releituras da produção literária ocidental, pois para o autor há uma hibridização, empréstimos múltiplos entre a ficção e a história que se contrapõem ao "ceticismo pós-moderno de eliminar os limites entre narrações ficcionais e narrações históricas, em nome do elemento construtivo que é comum a ambas" (Idem, p. 9). A preocupação do historiador é dar uma atenção microscópica para o detalhe, presente no plano factual e estilístico. Nesse sentido o olhar telescópico impulsiona descobertas do passado que irão influenciar a compreensão do presente. Assim, é possível desconstruir abordagens totalitárias e utópicas sobre o sistema colonial e pós-colonial. Essas posições são importantes para se ler os romances de Mia Couto, visto que iluminam espaços que só a literatura é capaz de alcançar, pois ela vai além do factual e do discurso histórico. Desse modo, a produção literária do ficcionista consegue abarcar a intersecção das "realidades" históricas e fictícias, mediante a utilização de uma linguagem híbrida que transita entre a prosa e a poesia.

Para tanto, utilizamos uma abordagem transdisciplinar e comparatista entre os romances de Mia Couto, considerando a memória como base para a elaboração de suas obras. Em busca de compreender esse processo, partirmos do campo teórico e crítico dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, com o intuito de perceber os embates entre tradição e modernidade; os diálogos entre memória individual e coletiva; a importância da palavra (seja oral ou escrita) para os moçambicanos; as relações de poder; as consequências do colonialismo e neocolonialismo; as trocas culturais e como as produções africanas em língua portuguesa

reinventam o passado através da ficção. Discutimos todos esses tópicos ao longo desta pesquisa a fim de elucidar quais papéis eles desempenham no processo de escrita do autor. Dessa maneira, comprovamos que a memória é um elemento crucial para a construção narrativa de Mia Couto, pois estabelece diálogos com a oralidade e a tradição moçambicana. Isso só é possível porque o escritor se apropria de gêneros orais, contos, adivinhas, provérbios, para mesclá-los ao texto escrito e desse modo inserir nos romances elementos da literatura tradicional moçambicana.

A partir de estratégias narrativas – o contador de estórias dotado de experiência – ou discursivas – a recriação da linguagem como os neologismos –, Mia Couto apresenta as diversas faces da história de Moçambique, tendo como ponto de partida as guerras. No entanto, as obras não seguem um perfil linear estético, por haver consideráveis diferenças, como no trato com a linguagem, entre o primeiro romance, *Terra sonambula,* até o último, *Antes de nascer mundo* (2009). Assim, as cinco primeiras obras romanescas do autor possuem uma diversidade considerável de neologismos ("brincriações") que apontam um trabalho vocabular minucioso, sendo uma das principais características da escrita "miacoutiana". Esse estilo, segundo o próprio Couto, tem forte influência de Guimarães Rosa e Luandino Vieira e demonstra, sobretudo, os diálogos entre as literaturas pós-coloniais. Há uma preocupação em tematizar a importância das tradições, da sabedoria ancestral que correm o risco de serem "apagadas" pelo crescimento contínuo da globalização e da modernidade. Para isso, o autor recorre, como mencionamos anteriormente, ao uso de elementos orais que se hibridizam no discurso das personagens e do narrador-*griot.* Vale enfatizar que nos demais romances, *O outro pé da sereia*, *Venenos de Deus, remédios do diabo* e *Antes de nascer o mundo*, esses recursos também são vistos, mas não de forma diversa, ou seja, há uma diminuição do uso que se inicia a partir da sexta produção romanesca[94] e, nesse caso, é notável a alteração da forma escrita do autor que é executada por ele de forma consciente. Esse ponto ilumina a nossa linha de raciocínio, pois, em uma análise conjunta do *corpus*, notamos que há uma fronteira estilística entre *O último voo do flamingo* e o romance que o sucede. Nesse caso, procuramos aproximar cada obra e compará-las individualmente a fim de elucidar dúvidas, sanadas ao longo do processo analítico. No entanto, procuramos responder questões que não são resolvidas de uma única maneira como, por exemplo, a tessitura da memória.

[94] *O outro pé da sereia*

E é por isso que dividimos esta tese em três partes principais (segundo, terceiro e quarto capítulo) que a memória se relaciona consecutivamente com a história, as oralidades (incluindo as tradições e a ancestralidade) e o esquecimento. Contudo, são inegáveis os diálogos fincados entre as produções romanescas e a história de Moçambique, sobretudo, o cenário de guerra. Desse modo, o autor utiliza o discurso narrativo para falar sobre a construção da nação moçambicana em um tempo de guerra, perpassado pelas heranças do sistema colonial e imperialista. Assim, o narrador- *griot* transita pelo tempo e traz à tona estórias de personagens que foram ou tentaram ser silenciados pelo colonialismo. Para isso, há um mergulho nas memórias, individual e coletiva, comuns em todas as obras – elas seguem o fluxo de um rio e reescrevem a história do país, levando em consideração os rastros, os vestígios, ocultados de versões oficiais. Nesse sentido, Pierre Ouellet (2008) menciona que a literatura antecipa a própria história, ultrapassando-a ou, até mesmo, vencendo-a. Entretanto, ela não precisa alinhar-se ao tempo real, como faz a história (que se dobra aos fatos, aos delitos, à causalidade e à cronologia), enquanto o texto literário dá ao corpo e à alma desvios e retornos múltiplos, permeados por "emoções cíclicas próprias daquele órgão vital que chamamos de coração cuja sístole e diástole marcam pelos seus ritmos, o caráter revolucionário e turbilhonante da vida" (OUELLET, 2008, p. 10).[95] Desse modo, tanto a poesia como o romance circulam pelos mesmos pontos do passado, não para se ater a eles, mas para marcar o ritmo da vida, da memória, dos sonhos, das obsessões e outras obstinações.

Embora tenhamos optado pela separação dessas partes, isso não quer dizer que elas estejam desvinculadas, pelo contrário, há um entrelaçamento entre os tópicos, devido à construção de memórias. Procuramos aproximá-las, revelando as suas lacunas e inquietações, resgatando no passado fagulhas de esperança que, mesmo em obras como *Terra sonâmbula*, marcada pelo desencanto da nação, sejam plantadas sementes de um futuro melhor. Sob essa ótica, o texto literário liga-se a elementos provenientes de outros campos, como a sociologia, a antropologia e a história, transformando, assim, a palavra poética em uma verdadeira transmissão de experiência, cuja realização dá-se pelas vozes do(s) narrador(es)-*griot* e da utilização de elementos da cultura oral como: as adivinhas, os provérbios, os aforismos. Assim, descortinam-se memórias que foram submergidas pelo esquecimento, destacando as relações entre tradição e modernidade no mundo pós-guerra em Moçambique. No conjunto de

[95] Tradução nossa do excerto: "*des émotions cycliques propres à cet organe vital qu'on appelle le coeur, dont la systole et la diástole marquent par leur rythme le caractere révolutionnaire et tourbillonnaire de la vie*."

obras, observamos que as personagens femininas procuram fugir dos locais culturais que as aprisionam, no entanto, isso nem sempre acontece e, quando se realiza, é de forma traumática. Nesse sentido, a mulher aparece como um sujeito duplamente colonizado, pela herança cultural e pela sociedade contemporânea. Ainda que o autor realize uma crítica a essas situações, percebemos que as personagens não avançam socialmente e acabam repetindo histórias opressoras do passado, criando um determinismo na construção do feminino, pois essas tensões não são problematizadas. Vale salientar que a crítica feita destina-se aos romances, material que analisamos com afinco, isso deve ser lembrado, pois não estamos incluindo os contos nessa abordagem.

Em Mia Couto, portanto, notamos que a forma do romance é perpassada por gêneros orais com o intuito de resgatar memórias individuais e coletivas. O ficcionista moçambicano se apropria de estórias para trilhar caminhos do seu projeto literário, ideológico. Dada à leveza de sua obra e outras características particulares de seus textos, acreditamos que esse trabalho tem seu valor, uma vez que analisa criticamente os oito primeiros romances e evidencia como as oralidades reescrevem o passado de guerra, contribuindo, assim, para os estudos da teoria e crítica literária. Concluímos também que a memória, acompanha o projeto estético do autor, nas primeiras produções, *Vinte e Zinco, Terra Sonâmbula, A varanda do Frangipani, Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, O outro pé da sereia*, ela se apresenta de forma mais enfática, há uma procura, um desejo, uma busca pela memória corrompida pela guerra. Já *em Antes de Nascer o Mundo, Venenos de Deus, remédios do diabo, Último voo do flamingo,* lembrar não se faz tão necessário já que a guerra acabou e para seguir adiante, seja melhor esquecê-la.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamim (Org). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução de Cristina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____. (Org). **Vozes (além) da África**: tópicos sobre identidade negra, literatura e histórias africanas. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2006.

ALBERTI, Verena. **Ouvir Contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

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

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. **Entre a magia da voz e a artesania da letra**: O sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto. 2007. 274 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BASTOS, Antelene Campos Tavares. **Viagem e identidade em *Mazanga e O último voo do flamingo***. 2006. 184f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida Líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. 2. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

BEJA, Olinda. **À sombra do Oká.** São Paulo: Escrituras, 2015.

BENJAMN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet, Jeanne Maria Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre o conceito da História. In: _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet, Jeanne Maria Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMN, Walter. O caráter destrutivo. In: _____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986. 187 p.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERND, Zilá (Org). **Americanidades e transferências culturais.** Porto Alegre: Movimento, 2003.

_____. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

BEZERRA, Kátia da Costa. Memória, nação, literatura e mulheres: construindo um referencial teórico. In _____. **Vozes em dissonância**: mulheres, memória e nação. Florianópolis: Mulheres, 2007.

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

BOBBIO, Norberto. **O tempo da memória**: de Senectute e outros escritos autobiográficos. Tradução de Daniela Versiani. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna:** representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 412 p.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: EDUEM, 2000.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Éclea. **Memória e sociedade***:* lembranças de velhos. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.

BRANCO, Luís Castelo. **As missões da ONU na África Austral**: sucessos e fracassos. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/1401/1/NeD105_LuisCasteloBranco.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2017.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique**: identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: Unesp, 2009.

CAN, Nazir Ahmed. Centros e margens em contextos literários africanos: notas sobre o caso moçambicano. **II Congreso de Estudios Poscoloniales / III Jornadas de Feminismo Poscolonial, 2016**. Disponível em: <http://www.idaes.edu.ar/pdf_papeles/10%20-%20NAZIR.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2017.

CASSAMO, Suleiman. **O regresso do morto**. 3. ed. Maputo: Associação dos escritores moçambicanos, 2009.

CAVACAS, Fernanda. **Mia Couto**: brincriação vocabular. Lisboa: Mar Além/Instituto Camões, 1999.

_____. Mia Couto: palavra oral de sabor quotidiano- palavra escrita de saber literário. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (Orgs.). **Marcas da Diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo.** Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli.Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva. et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHIZIANE, Paulina. Eu, Mulher... Por uma nova visão do mundo. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 199-205. Abril de 2013.

CORRÊA, Sônia; HOMEM, Eduardo. **Moçambique**: primeiras Machambas. Rio de Janeiro: Margem Editoria, 1977.

COUTO, Mia. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

_____. **Cronicando**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1996.

_____. **Estórias abensonhadas.** Lisboa: Editorial Caminho.

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

_____. **Mulheres de cinzas**: as areias do imperador. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Pensatempos.** Lisboa: Caminho, 2005.

COUTO, Mia. In: ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. **O desanoitecer da palavra**: estudo, selecção de textos inéditos e bibliografia anotada de um escritor moçambicano. Praia/Mindelo: Centro Cultural Português/Embaixada de Portugal, 1998. 20 p.

_____. In: MARQUES, Carlos Vaz. **As palavras não se afogam ao atravessar o Atlântico**. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2015.

_____. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

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

_____. **Raiz de Orvalho e outros poemas**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. **Terra sonâmbula**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Venenos de Deus, remédios do diabo**: as incuráveis vidas de Vila Cacimba. Ilustrações de Malangatana. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Vinte e zinco**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. **Vozes anoitecidas**. Lisboa: Caminho, 1987.

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

CRAVEIRINHA, José. **Obra poética**. Maputo: Imprensa Universitária. Universidade Eduardo Mondlane, 2002.

CUNHA. Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CURY, Maria Zilda Ferreira; FONSECA, Maria Nazareth. **Mia Couto**: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

DENNON, D. A África Austral, In: OGOT, Bethwell Allan (Org.). **História geral da África V**: África do século XVI ao XVIII. Brasília: UNESCO, 2010. v. 5 p. 807-830.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EAGLETON, Terry. **Depois da Teoria**: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós--modernismo. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

EDLER, Sandra. **Luto e melancolia**: à sombra do espetáculo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Manuel. **No reino de Caliban III**: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. 3. ed. Lisboa: Plátano editora, 1985.

_____. **O discurso no percurso africano I**: contribuição para uma estética africana. Lisboa: Plátano editora, 1989.

FERREIRA, Márcia Souto. **Estratégias narrativas e identidades deslizantes em Venenos de Deus, remédios do Diabo, de Mia Couto**. 2011. 94f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 51.ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. **A integração portuguesa nos trópicos**. Lisboa: Ministério do Ultramar, 1958.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. O último voo do flamingo. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Orgs). **Mia couto**: um convite à diferença São Paulo: Humanitas, 2013.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar, Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. A questão multicultural. In: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HAMILTON, Russel G. **Literatura africana literatura necessária**: Moçambique, Cabo Verde, Guiné- Bissau, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Edições 70, 1984.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva, In: Mokthar, G. (Org.). **História geral da África**. São Paulo: Ática/UNESCO, 1983. v. 2. p. 181-218.

ISER, Wolfgang. Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de. **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução de Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999.

_____. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAHN, Jahneinz. **Muntu. Las culturas de la negritud.** Madri: Guadarrama, 1970.

JARDIM, Jorge. **Moçambique**: terra queimada. Rio de Janeiro: Portugália editora, 1976.

JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, advinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KANDJIMBO, Luís. Caliban: o arquétipo da servidão. In: **Apologia de Kalitangi**: ensaio e crítica. Luanda, INALD, 1997.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Orgia dos loucos**. São Paulo: Kapulana, 2016.

KRAKOWSKA, Kamila. Narrando a nação: os testemunhos dos escritores angolanos e moçambicanos. In: LEITE, Ana Mafalda. et al. **Nação e narrativa colonial II**: Angola e Moçambique. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. et al. Campinas: UNICAMP, 1999.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas**: nas literaturas africanas. Lisboa: Colibri, 1998.

_____. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais.** Lisboa: Colibri, 2003.

_____. et al. **Nação e narrativa pós-colonial I**: Angola e Moçambique. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

LÉTOURNEAU, Jocelyn. Sur l "État d'êtres" cultural du Québec: essai d' argumentation. **Interfaces Brasil/Canadá**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 37-46, 2002.

LOPES, NEI. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2008.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance.** 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

MACEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. **Literaturas de língua portuguesa**: Moçambique. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

MALINOWSKI, Bronislaw. Introdução. In: ORTIZ, Fernando. **Contrapuento cubano del tabaco y el azúcar**. Habana: Consejo Nacional de Cultura La Habana, 1963.

MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial** reconversões. Manaus: UEA edições, 2013.

_____. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz. **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003.

_____. O pós-colonial como ideologia: os estudos literários e a ordem eurocêntrica. In: COSTA, Fernanda Gil; MATA, Inocência. **Colonial/post-colonial**: writing as memory in literature. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

MATUSSE, Gilberto. **A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa**. Maputo: Universitária Eduardo Mondlane, 1998.

MEDEIROS, Paulo de. **Figuras do outro**: identidades pós-coloniais no romance moçambicano contemporâneo. 2005. 125 f. Tese de doutorado. Universidade de Utrecht, Holanda, 2005.

MEMMI, Albert. **Retrato do Colonizado Precedido de Retrato do Colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MOELLWALD, Branca Cabeda Egger. **A poiesis da nação em Mia Couto. Fragmentos de um olhar.** 2008.241 f. Tese de doutorado (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

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

NOA, Francisco. **A escrita infinita**. Maputo: Universitária Eduardo Mondlane, 1998.

_____. **Perto do fragmento, a totalidade** olhares sobre a literatura e o mundo. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

_____. **Império, mito e miopia**: Moçambique como invenção literária. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1997.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. 2. ed. Curitiba: Gráfica popular, 2006.

ONDJAKI. **Uma escuridão bonita**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

ORTIZ, Fernando. **Contrapuento cubano del tabaco y el azúcar**. Habana: Consejo Nacional de Cultura La Habana, 1963.

OUELLET, Pierre. **Hors-Temps**: Poétique de la posthistoire. Québec: Vlb éditeur, 2008.

PARADISO, Silvio Ruiz. **Religiosidade na literatura africana**: a estética do realismo animista. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art18.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2017.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PEPETELA. **Crônicas com fundo de guerra**. Lisboa: Nelson de Matos, 2011.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder y classificación social. In: QUIJANO, Anibal **Cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

RIOS, Peron. **A viagem infinita**: estudos sobre Terra Sonâmbula de Mia Couto. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

ROCHA, Enilce Albergaria. "A narrativa ficcional e a identidade cultural: a guerra pós independência em Moçambique na escrita de Mia Couto". In: Inacio G. Delgado. et al. **Vozes (além) da África**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2006.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim do. **Singularidades II**. Maputo: Texto Editores, 2007.

_____. **A narrativa de expressão oral:** transcrita em português. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

_____. **Moçambique**: história, culturas, sociedade e literatura. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

ROTHWELL, Phillip. O império das Nações Unidas e O último voo do flamingo. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Orgs). **Mia couto**: um convite à Diferença. São Paulo: Humanitas, 2013.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTANA, Jacimara Souza. **Mulheres africanas de Moçambique na revista tempo (1975-1985)**. Itajaí: Casa Aberta, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2014.

SANTOS, Eloína Prati dos. Pós-colonialismo e pós colonialidade. In: FIGUEREDO, Eurídice (Org). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora/ Niterói: Ed. UFRJ/EDUFF, 2005.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo**. 6. ed. Tradução de J. Guinsburg. Rio de Janeiro/São Paulo: DIFEL, 1978.

SCHULER, Donald. **Afrontar fronteiras**. Porto Alegre: Movimento: 2012.

SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. **A magia das letras africanas**: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

_____. Entre mar e terra: uma polifónica viagem pelo universo "mágico-religioso" de Angola. Prefácio. In: CARDOSO, Boaventura. **Mãe, materno mar.** Porto: Campo das Letras, 2001, p. 11-31.

_____. **A importância da literatura e das artes plásticas no contexto da cultura angolana.** Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/62671-1.pdf>. Acesso em: 15 out. 2016.

SILVA, Alberto da Costa e. **A enxada e a lança**: a África antes dos portugueses. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

SILVA, Luciana Morais da. **Novas Insólitas Veredas**: leitura de A Varanda do Frangipani, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

SILVA, Manoel de Souza e. **Do alheio ao próprio**: a poesia em Moçambique. São Paulo: EDUSP, 1996.

SILVA, Marcio Seligmann. **Narrar o trauma**: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf >. Acesso em: 02 mar. 2017.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.

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

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TACCA, Oscar. O narrador. In: _____. **As vozes do romance**. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Lisboa: Almedina, 1983. p. 61-103.

THIONG'O, Ngugi Wa. **Decolonising the mind**: the politcs of language in African literatures. London: James Currey-Nairobi: Heineman Kenya, 1987.

TRINDADE JÚNIOR, João Olinto. **No coração da tempestade**: irrupções insólitas em Vinte e Zinco, de Mia Couto. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Silvia Delpy. São Paulo: Perpectiva, 1981.

VILLEN, Patrícia. **Amílcar Cabral e a crítica ao colonialismo:** entre a harmonia e a contradição. São Paulo: Expressão popular, 2013.

WALTER, Roland. **Afro-América**: diálogos literários na diáspora negra das Américas. Recife: Coleção&Letras, 2009.

_____. Multitransintercultura: literatura, teoria pós-colonial e ecocrítica. In: SEDYCIAS, João (Org). **Repensando a teoria literária**. Recife: Editora UFPE, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. A encruzilhada dos rhétoriqueurs: intertextualidade e retórica. Tradução de Clara Crabbé Rocha. In: **Poetique: Revue de Théorie et d' Analyse Littéraires**. Coimbra, n. 27, p. 109-146, 1979.