

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

MARIA APARECIDA SARAIVA MAGALHÃES DE SOUSA

**HORROR SUBLIME: MARCAS DO CONTEMPORÂNEO NOS *CONTOS DO
NASCER DA TERRA*, DE MIA COUTO**

CAMPO GRANDE - MS

Março - 2013

MARIA APARECIDA SARAIVA MAGALHÃES DE SOUSA

HORROR SUBLIME: MARCAS DO CONTEMPORÂNEO NOS *CONTOS DO NASCER DA TERRA*, DE MIA COUTO

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens – área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados – no Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Estudos de Linguagens – da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

CAMPO GRANDE - MS

Março - 2013

MARIA APARECIDA SARAIVA MAGALHÃES DE SOUSA

HORROR SUBLIME: MARCAS DO CONTEMPORÂNEO NOS *CONTOS DO NASCER DA TERRA*, DE MIA COUTO

APROVADA POR:

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos (orientadora / UFMS).

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (titular – UFMS)

Profa Dra. Susylene Dias de Araújo (titular – UEMS)

Campo Grande, MS, 15 de março de 2013.

À minha família: mãe, irmãos, esposo e filhos, por respeitarem e suportarem os necessários momentos de isolamento e de entrega aos estudos.

AGRADECIMENTOS

À minha querida amiga Angélica Catiane da Silva de Freitas, que com incansável insistência e exemplo convenceu-me de que eu seria capaz de tornar real um sonho que não ousei ter.

À amiga Vera Lúcia Cavallini pela incondicional parceria durante o Curso de Letras, bem como pelo carinho e palavras de incentivo ao longo dos últimos anos.

Ao colega e amigo Wellington Furtado Ramos, que com profissionalismo e dedicação acadêmica contribuiu para a elaboração do Projeto de Pesquisa que resultou no presente trabalho.

Aos meus professores da Graduação em Letras: Carolina Monteiro Santee, Cleovia Almeida de Andrade, Daniel Derrel Santee, Edna Pagliari Brun, Horácio dos Santos Braga, José Contini Junior, José Genésio Fernandes, Maria Adélia Menegazzo, Maria Emília Borges Daniel, Marta Banducci Rahe, Sandra Hahn e Walquíria Gonçalves Béda, por ajudarem a construir os alicerces que possibilitaram a concretização deste trabalho.

Em especial, àquela que na manhã de uma segunda-feira de março de 2005 foi responsável pela primeira aula que tive no Curso de Letras, deixando em mim a *primeira impressão* da UFMS, a minha Orientadora, a professora Rosana Cristina Zanelatto Santos. E que, neste março de 2013, encerra comigo esta trajetória, sempre marcada por gestos de confiança e generosidade, deixando em mim a *última impressão* desta Universidade, aquela que levarei para sempre.

Aos professores do Mestrado em Estudos de Linguagens, Geraldo Vicente Martins e Edgar César Nolasco, pelo apoio e pela valiosa contribuição ao longo do curso.

Quem vai além da superfície das coisas, não obstante possa cometer equívocos, ainda assim ilumina o caminho para os outros e pode, eventualmente, até mesmo tornar seus erros úteis à causa da verdade.

(Edmund Burke)

O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta.

(Ricardo Piglia)

SOUSA, Maria Aparecida Saraiva Magalhães de. **Horror sublime: marcas do contemporâneo nos *Contos do nascer da Terra*, de Mia Couto**. 118 f. Campo Grande, 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – CCHS / UFMS.

RESUMO

Este trabalho consiste no estudo dos contos “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, “A filha da solidão” e “A última chuva do prisioneiro”, integrantes do primeiro volume de *Contos do nascer da Terra*, de Mia Couto, com o intuito de mostrar a presença do “horror sublime” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 31), conceito cuja definição coincide com a sensação de desconcerto e de deleite, enquanto efeito de sentido que, conforme a pesquisa evidencia, pode ser experimentado pelo leitor diante da obra do escritor moçambicano. Dessa forma, acompanham-se as alterações ocorridas na elaboração do conceito de *sublime* desde a tríade Verdade-Bom-Belo da teoria poética clássica até o *sublime* como um abalo que provoca o “horror deleitoso” (BURKE, 1993, p. 141), bem como se analisa como é conceituado o *horror* na literatura, para chegar à categoria do *horror* que está relacionado à exploração colonial enquanto experiência que marca a memória e a história daqueles que a testemunham. Busca-se, a partir das novas abordagens da crítica literária contemporânea, compreender como tais conceitos estão relacionados às produções literárias pós-coloniais como a de Mia Couto, que resgatam as figuras que estão à margem da sociedade, da situação de abandono e da omissão para o primeiro plano, numa postura de quem mantém relação com o seu tempo, aderindo a este, mas dele tomando distância (AGAMBEN, 2009).

PALAVRAS-CHAVE: Horror; Sublime; Contemporâneo; Contos; Mia Couto.

SOUSA, Maria Aparecida Saraiva Magalhães de. **Horror sublime: marcas do contemporâneo nos *Contos do nascer da Terra*, de Mia Couto.** 118 f. Campo Grande, 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – CCHS / UFMS.

ABSTRACT

The present work is about studies of the short stories "O não desaparecimento de Maria Sombrinha," "A filha da solidão" and "A última chuva do prisioneiro," which make part of the first volume of Tales of *Contos do nascer da Terra*, by Mia Couto, in order to show the presence of "sublime horror" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 31). A concept which definition coincides with the sense of bewilderment and delight, while meaning of effect as research shows, can be experienced by the reader inside the work of the Mozambican writer. Therefore, we follow up the changes that happen in the development of the sublime concept from the triad Truth-Good-Beautiful classical poetic theory to the sublime as a shock that causes the "delightful horror" (Burke, 1993, p. 141), as well as is analyzing how the horror is conceptualized in the literature, to reach the category of horror that is related to colonial exploitation while experience marks the memory and history of those who witness it. From new approaches to contemporary literary criticism, we look up understanding how these concepts are related to postcolonial literary productions like Mia Couto's, who rescues the figures on the fringes of society from the state of neglect and omission to the foreground, having a stance keeping connection with her time, staying faithful to it, but keeping it away (AGAMBEN, 2009).

KEYWORDS: Horror; Sublime; Contemporaneous; Short Stories; Mia Couto.

SUMÁRIO

RESUMO.....	06
ABSTRACT.....	07
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - O SUBLIME E AS SUAS ALTERAÇÕES: UM TESOURO A SER GUARDADO	12
1.1 Das origens clássicas do sublime.....	14
1.2 Do medieval ao moderno: reelaborações de um conceito.....	25
1.3 O sublime burkiano e o horror deleitoso	29
CAPÍTULO 2 - O HORROR NAS MARGENS	41
2.1 As faces do horror	42
2.2 O horror nas margens.....	45
2.3 Mia Couto: um escritor às margens das margens	51
2.3.1 Pensando as literaturas e os estudos pós-coloniais	54
CAPÍTULO 3 - NARRAR A MEMÓRIA DO HORROR: UM MAL NECESSÁRIO ...	65
3.1 (Re)construindo a memória da nação moçambicana	70
3.2 Marcas do contemporâneo na narrativa da memória	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	91
ANEXO A - CONTO: “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”	97
ANEXO B - CONTO: “A filha da solidão”.....	99
ANEXO C - POEMA: “Miudádivas, pensatempos”	102

ANEXO D - CONTO: “A última chuva do prisioneiro”	104
ANEXO E - CONTO: “Falas do velho tuga”	107
ANEXO F - CONTO: “O viúvo”	111
ANEXO G - CONTO: “A gorda indiana”	114
ANEXO H - CONTO: “Velho com jardim nas traseiras do tempo”	117

INTRODUÇÃO

Este trabalho evidencia que o sublime está relacionado à sensação de desconcerto e de deleite - enquanto efeito de sentido - que pode ser despertada no leitor diante das narrativas literárias, dramáticas, fílmicas, entre outras. Neste caso específico, selecionamos para objeto de estudo o primeiro da série de quatro volumes de *Contos do nascer da Terra*, de Mia Couto, por via dos contos “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, “A filha da solidão” e “A última chuva do prisioneiro”, por considerarmos que neles encontramos elementos que sintetizam a essência de sua obra.

No primeiro capítulo, o sublime é tratado a partir do conto “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, que nos serve como uma espécie de *protótipo*, um exemplo típico daquilo que buscamos evidenciar. Ainda no primeiro capítulo realizamos um estudo que acompanha as alterações ocorridas na elaboração do conceito de sublime, desde sua concepção no universo grego, marcado pelo culto do belo e da harmonia, passando pela concepção latina de sublime como a capacidade que determinados textos tem de agradar “[...] sempre e a todos”, dispondo na alma “[...] sentimentos elevados” (LONGINO, 2005, p. 76-77), até sua adaptação à ideologia cristã, na Idade Média, que mantém a relação clássica entre o bem e o belo, mas acentua a sublimação do belo, elevando-o à esfera do sagrado. Chegamos, então, à formulação moderna do sublime como o sentimento gerado pela associação dolorosa de cenas desagradáveis, à primeira vista, aos sentidos, mas que paulatinamente se transformam em deleite. É uma concepção que está estritamente vinculada ao conceito clássico de tragédia, pois se trata de um “[...] prazer advindo da pena e do temor” (ARISTÓTELES, 2005, p. 33), do “horror deleitoso” (BURKE, 1993, p. 141) ou, mais precisamente, do “delicioso horror sublime” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 31).

No segundo capítulo buscamos uma reflexão acerca do conceito de horror em vigor nos estudos literários, levando em consideração as diversas faces que essa categoria tem adquirido ao longo do tempo na história ocidental, bem como de que forma configura-se na contemporaneidade. Compreendemos o horror enquanto experiência nascida do confronto brutal entre culturas e mundos, sendo consequência da expansão colonial do Ocidente, assim como das inevitáveis lutas

pela descolonização. É o horror das margens, presente nas produções literárias pós-coloniais, como é o caso da obra de Mia Couto, de que trata esta pesquisa, e que, acreditamos, seja fonte do sublime. Trata-se de um horror que pode se revelar tanto físico quanto psicológico, por ser resultado da desigualdade e da violência, geradoras de conflitos entre centro e periferia, pobreza e riqueza, bem como da inevitável dualidade presente na relação entre dominadores brancos e marginalizados não-brancos de todas as origens na África, tendo como fonte o racismo e as mais diversas formas de preconceito e de exclusão. É uma experiência que marca a memória e a história daqueles que a testemunham e que está retratada nos *Contos do nascer da Terra*, como evidencia a leitura do conto “A filha da solidão”.

Fechamos o segundo capítulo com um estudo acerca das literaturas e dos estudos pós-coloniais, com o objetivo de buscar subsídios para uma melhor compreensão das produções periféricas que marcam o atual cenário da crítica literária. São produções que evidenciam uma tendência da contemporaneidade, em que o artista e o intelectual comprometidos revelam a sua não-aceitação do presente do seu tempo, colocando aqueles que estão à margem da sociedade em destaque, conferindo-lhes a dignidade perdida ao longo da história; o que confirma a assertiva de Giorgio Agamben, para quem contemporâneo é aquele “[...] que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (2009, p. 63).

No terceiro e último capítulo, por meio da análise do conto “A última chuva do prisioneiro”, propomos uma reflexão com o intuito de compreender como o horror relacionado à exploração colonial é uma experiência que inevitavelmente marca a memória e a história daqueles que a testemunham. Tomamos como base os pressupostos teóricos da crítica biográfica, bem como dos estudos acerca das narrativas da memória, por considerarmos que tal referencial teórico nos auxiliará nesta tentativa de compreensão do contemporâneo e da obra de um artista com tamanha singularidade. Retomamos nessa parte do trabalho o estudo acerca da categoria do narrador iniciado no primeiro capítulo. Para tal, trazemos trechos de outros contos presentes no livro de *Contos do nascer da Terra*, que estão apresentados, na íntegra, nos anexos, além daqueles que servem de base à fundamentação dos três capítulos da Dissertação. De igual modo, aparecem os contos em que foram utilizados trechos para exemplificar algumas questões

relacionadas à narrativa da memória e a alguns temas predominantes na contemporaneidade.

CAPÍTULO 1

O SUBLIME E SUAS ALTERAÇÕES: UM TESOURO A SER GUARDADO

Onde tudo, mesmo o horror, torna-se encantamento.

Walter Benjamin (2007, p. 382)

Começemos pelo princípio, ou seja, pelo início do conto “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”,¹ que é o primeiro conto, do primeiro volume, da série de quatro volumes de livros de *Contos do nascer da Terra*, publicados pelo escritor moçambicano Mia Couto² em 1997³, para observarmos de que forma encontramos, nele, o horror que “[...] não pode ser silenciado; ele deve ser dito e (com) partilhado, a fim de que a mentalidade do homem não padeça do individualismo que cada vez mais nos assombra” (SANTOS, 2008, p. 10).

Afinal, quantos lados têm o mundo no parecer dos olhos do camaleão?

Já muita coisa foi vista neste mundo. Mas nunca se encontrou nada mais triste que caixão pequenino. Pense-se, antemanualmente, que esta estória arrisca conter morte de criança. Veremos a verdade dessa tristeza. Como diz o camaleão – em frente para apanhar o que ficou para trás.

Em meio às divagações e aos questionamentos de um narrador que, de certa forma, transmite a ideologia do autor, tem início a história que mostra uma das

¹ As citações do conto “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” são sempre referentes ao ANEXO A.

² Mia Couto ou António Emílio Leite Couto, nascido em 5 de julho de 1955, na cidade de Beira em Moçambique. De descendência portuguesa, ao longo da vida, o autor testemunhou os horrores da exploração colonial em África e foi participante ativo das lutas pela libertação de Moçambique. Em 1974 abandonou o curso de Medicina para se dedicar às atividades políticas. Exerceu por 11 anos um ‘jornalismo engajado, a serviço da revolução’. Foi diretor da Agência de Informação de Moçambique de 1981 a 1985. Em 1989, abandonou a carreira jornalística e concluiu o curso de Biologia, ocupação que exerce até hoje. Sua produção intelectual abrange poemas, contos, histórias para crianças, crônicas de jornal e textos críticos. Seus livros foram traduzidos para várias línguas e receberam inúmeros prêmios em diversos países.

³ A obra teve quatro edições lançadas em 1997, esgotadas no Brasil, e uma lançada em 2006. A cada edição alguns contos são mantidos e outros inéditos são lançados. O primeiro volume possui um total de dezessete contos.

funções do narrador, a *função testemunhal*, exercida na ficção, e que está ligada à relação afetiva, moral e intelectual do narrador com a história que conta, e como o nome sugere tem um teor testemunhal. Ela equivaleria à função “emotiva” proposta por Roman Jakobson e se dá quando “[...] o narrador indica a fonte de onde tirou a sua informação, ou o grau de precisão das suas próprias memórias, ou os sentimentos que tal episódio desperta em si” (GENETTE, 1995, p. 255).

Nesse sentido, vale chamar a atenção para a diferença entre os estatutos do narrador e do autor, que diferem tanto do ponto de vista ontológico como do ponto de vista funcional. Enquanto o autor “corresponde a uma entidade real e empírica”, cuja biografia é conhecida, o “narrador é uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso” (REIS, 1999, p. 354). Já Roland Barthes (1966) denomina o narrador como um “ser de papel”, ou seja, ele é um sujeito construído pela linguagem e sua existência é textual. No entanto, por se tratar de uma invenção do autor, o narrador pode ter projetado sobre si “[...] determinadas atitudes ideológicas, éticas, culturais” de seu criador, procedimento esse que é feito “cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, proximidade relativa, construção de um *alter ego*” (REIS, 1999, p. 355).

De acordo com Genette (1995, p. 253), pode-se, a partir dos diversos aspectos da narrativa, atribuir outras funções ao narrador além da “narração propriamente dita”. Para fundamentar sua argumentação acerca dessas funções, o autor o faz de forma análoga à que Jakobson usou para definir as funções da linguagem. Ele ressalta que assim como estas as funções do narrador não devem ser encaradas como categorias estanques, compartimentadas, nem completamente puras e coniventes umas com as outras.

O destaque para a figura do narrador, já de início, ocorre por considerarmos ser esta uma categoria de fundamental importância na construção narrativa coutista e, especialmente, uma peça chave no poder de fascínio que sua prosa poética, de rara beleza, exerce sobre o leitor, efeito este que pode estar relacionado ao conceito de horror sublime cunhado por Márcio Seligmann-Silva. Falamos em prosa poética, porque Mia Couto trata de temas difíceis, cruéis, como expressar o absurdo da violência contida na morte prematura de crianças (moçambicanas, mas poderiam ser brasileiras) sem perder a poesia. Isso se torna possível por meio do trabalho cuidadoso e artístico que realiza com a linguagem, podendo mesmo se considerar

que seja esta a grande personagem, a protagonista, de suas obras. Imagens poéticas são construídas diante de um leitor chocado com o horror, mas perplexo, fascinado pela tessitura poética – fonte do sublime - que o autor consegue fazer do trauma das guerras, dos traumas humanos e sociais de um país devastado pela exploração colonial e pelas lutas de descolonização. Esses textos chegam até nós pelos mais diversos tipos de narrador, numa postura de quem é conhecedor das diversas instâncias que compõem o universo diegético / a história a ser narrada, “[...] cuja natureza ficcional não impede o estabelecimento de conexões de várias ordens com o mundo real” (REIS, 1999, p. 358).

Para chegarmos ao conceito de sublime elaborado no século XVIII – que consideramos contemporâneo dos sentimentos despertados no leitor diante da narrativa de Mia Couto - e que motivou Seligmann-Silva a produzir o ensaio intitulado “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”⁴, em que trata de tal concepção, faz-se necessário compreender as alterações ocorridas no conceito desde sua origem.

1.1 Das origens clássicas do sublime

Os estudos literários mostram que a ideia de sublime é bem antiga, vem da Antiguidade clássica, e pode ser reportada a Platão: tudo que tendesse à ideia suprema do Bem seria sublime. Nesse sentido, o ideal do homem “belo e bom”, “*kalos kai Agathos*”, é parte integral da visão de mundo antiga, o que fazia com que o mundo fosse encarado como “[...] harmonia, beleza, em uma palavra, como cosmos, e esta beleza seria o resultado da relação deste cosmos com o mundo das ideias” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 1). Em suma, na concepção clássica de ser humano, havia uma relação de semelhança entre a beleza externa e o traço moral da bondade. O belo era tido em altíssima conta e visto como parte de um universo bom e harmônico. O sublime nessa acepção só poderia levar à serenidade. Portanto, o que temos na Antiguidade é, por um lado, a filosofia de Platão, em que “[...] a beleza serve para indicar e recordar o mundo das ideias” e, por outro, a filosofia de Aristóteles, em que “a [...] beleza do corpo é vista como o fruto de uma

⁴ Ensaio integrante do livro *O local da diferença* (p. 31-44), publicado pelo autor em 2005.

adaptação a um fim. Além disso, para ele ‘as coisas agradáveis e belas são necessariamente belas’, ‘tudo o que produz a virtude é necessariamente belo’. Entre os bens ele conta a saúde e a beleza do corpo. O belo seria uma espécie de sinal da virtude” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 1).

É relevante observar que, apesar de se tratar de uma visão de mundo antiga e perpassada por todas as alterações ocorridas no conceito de sublime – como será possível acompanhar ao longo deste estudo –, ainda assim, se buscarmos uma definição dicionarizada atualizada para esse conceito encontramos o seguinte:

Sublime *adj* 2g. (1549) **1** que apresenta inexcelável perfeição material, moral ou intelectual; elevado **2** superlativamente belo, esteticamente perfeito; grandioso, soberbo **3** moral ou intelectualmente irrepreensível; digno de admiração **4** cujos méritos ultrapassam o normal **5** que em relação a outros está em posição superior ou distinta; insigne, perfeito, preexcelente **6** que se eleva acima do humano, do material; celeste, divino **7** que desperta pensamentos e sentimentos nobres. *s.m.* **8** o que há de mais elevado nas ações ou nos sentimentos **9** o máximo de perfeição ou beleza. **ETIM** lat. *sublímis*, e 'elevado, alto' (HOUAISS, 2009, p. 1780).

Como percebemos a definição corrente para o termo está completamente voltada à mentalidade e à visão clássica de mundo. O mundo mudou, os valores mudaram, as produções artísticas (acreditamos) acompanharam essas mudanças, ou, como alguns críticos literários afirmam, provocaram-nas e, no entanto, para o senso comum, mas também para muitos críticos literários desavisados, alguns conceitos continuam significando aquilo que ditaram os filósofos gregos há milênios. Desavisados porque fechados em guetos teóricos que não os permite perceber ou assimilar as alterações conceituais das demais áreas. Temos, então, uma mentalidade que precisa ser revista para que se dê conta das questões que envolvem o mundo e as produções literárias contemporâneas. Questões, por exemplo, como aquelas vividas pela família de Maria Sobrinha e que é também a história de tantas famílias de países que como Moçambique⁵ foram massacrados pela ganância e pelo desejo do poder colonial, podendo estar bem próximas de nós, nas famílias brasileiras massacradas pela corrupção, originada também na ganância, talvez, ainda, consequência da exploração colonial, da qual também

⁵ País localizado na costa oriental da África Austral. A ocupação portuguesa em Moçambique teve início no século XVI (1506) e, embora tendo resistido desde o início à exploração e à dominação, somente em 25 de junho de 1975, devastado pelas lutas de descolonização, o país conseguiu conquistar a independência.

somos vítimas / frutos, mesmo que tendo conquistado a independência (será?) há quase duzentos anos.

O narrador intruso, de forma irônica e bem humorada, inicia a clássica tragédia dos nossos dias, mostrando no pequeno trecho a seguir mais duas das funções do narrador propostas por Genette (1995, p. 254-255), ambas muito frequentes em produções contemporâneas: a primeira trata-se da *função ideológica do narrador* que, como o nome sugere, ocorre quando ele intervém direta ou indiretamente na história, podendo suas intervenções “[...] tomar também a forma mais didática de um comentário autorizado da acção”; e a segunda função, e que já estava presente no fragmento que inicia este capítulo, denominada por Genette de *função de regência*, relacionada ao “texto narrativo”, ao qual o narrador pode, de forma “metalinguística” ou “metanarrativa” fazer referência “[...] para marcar as suas articulações, as conexões, as inter-relações”, ou seja, a “organização interna” da narrativa. O que para Genette (1995, p. 244) seria simplesmente um narrador heterodiegético, ou seja, que não participa da história narrada, na tipologia de Norman Friedman é denominado de “autor onisciente intruso”. Trata-se de um narrador que tem a liberdade de narrar à vontade, tendo como característica básica a “intrusão”, na forma de “[...] comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (*apud* LEITE, 1993, p. 26-27). Vejamos como tem início tal narrativa:

Deu-se o caso numa família pobre, tão pobre que nem tinha doenças. Dessas em que se morre mesmo saudável. Não sendo pois espantável que esta narração acabe em luto. Em todo o mundo, os pobres têm essa estranha mania de morrerem muito. Um dos mistérios dos lares famintos é falecerem tantos parentes e a família aumentar cada vez mais. Adiante, diria o camaleonino réptil. [...].

Para Walter Benjamin em seu clássico ensaio “O narrador” (1983, p. 198), a arte de narrar está em “via de extinção”. Tal fato ocorre porque “as ações da experiência estão em baixa” e um dos fatores que contribuíram para esse processo foi o advento da Primeira Guerra Mundial, que tornou a humanidade mais pobre em “experiência comunicável”. Um exemplo disso é o fato de que os “combatentes voltavam mudos do campo de batalha”, ou seja, sem nada de valioso em termos de experiência a comunicar, desmoralizados e horrorizados pela experiência da guerra de trincheiras. Se considerarmos suas observações de que “[...] são cada vez mais

raras as pessoas que sabem narrar devidamente”, podemos afirmar que estamos diante daquilo que denomina de narrador clássico, trazendo ao leitor contemporâneo uma esperança de que ainda seja possível “intercambiar experiências”. “Deu-se o caso numa família pobre [...]” [*Era uma vez uma família pobre...*]: nessa narrativa tradicional está impressa a “marca do narrador”, a marca das ações de suas experiências, a marca de quem conhece a história das famílias pobres e as circunstâncias em que vivem / morrem. Segundo Benjamin, a narrativa, enquanto forma artesanal de comunicação,

[...] não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação, um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1983, p. 205).

Sigamos adiante em nossa tentativa de compreender o desenvolvimento do conceito de sublime. Foi no mundo latino com o tratado *Do Sublime*, do pseudo-Longino⁶, que o conceito de sublime entrou em cena de forma mais concreta, tendo sua concepção tradicional recuperada pelo classicismo francês no século XVII, numa tradução de Boileau, publicada em 1674⁷. No entanto, já naquele momento era possível perceber uma alteração na concepção de sublime em relação àquela apresentada pelos filósofos gregos e latinos. Segundo Nunes (2005, p. 27), o destaque dessa poética acontece porque “[...] muitas características do texto de Longino fazem dele uma peça singular na história da [...] crítica literária”. Diferentemente de Aristóteles na sua *Poética*, “[...] procura dar conta de fenômenos que vão além da estruturação do texto literário ou do discurso oratório”.

Há, no tratado de Longino, uma procura em definir a origem, o efeito e o modo como opera o texto sublime. Dessa forma, seu discurso identifica-se com as preocupações teóricas da estética da recepção, pois sua poética se fixa nos efeitos da obra sobre o leitor / receptor. Considera que o verdadeiro sublime é capaz de

⁶ De acordo com Roberto de Oliveira Brandão (2005, p. 11), tanto a autoria do Tratado do Sublime quanto a época em que teria sido composto foram durante muito tempo objeto de conjunturas e controvérsias. Hoje apenas a data da composição parece definitivamente assentada: a primeira metade do século I da era cristã.

⁷ Período que pode ser considerado como uma tentativa de “renascimento da retórica”, já que a tradução *Poética* de Aristóteles e o *Tratado do Sublime*, do Pseudo-Longino, virão aumentar a possibilidade de conhecimento direto dos textos antigos, bem como tentar a “[...] formação dos espíritos cuja atitude literária e gosto estilístico procuram melhorar” (LAUSBERG, 2004, p. 25).

agradar a todos sempre e sobreviver às impressões iniciais. Para o filósofo, o “[...] sublime é o ponto alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas” (LONGINO, 2005, p. 71). Segundo ele, os “lances geniais” e o “admirável”, com seu impacto conduzem o ouvinte ao “arrebato”, superando tudo aquilo que visa “persuadir e agradar”. Enquanto a persuasão depende de nós, “[...] aqueles lances carregam um poder, uma força irresistível e subjagam inteiramente o leitor” (LONGINO, 2005, p. 72).

Consideramos que se trata de uma formulação que está em perfeita consonância com o sentimento despertado no leitor em contato com as narrativas de Mia Couto. Uma formulação que Giorgio Agambem (2009, p. 57) consideraria, embora distante muitos séculos da produção do escritor moçambicano, contemporânea desta, já que é possível encontrar em suas narrativas o sublime como aquilo que, na visão de Longino (2005, p. 72), surge no “momento certo” e que “tudo dispersa como um raio e manifesta, inteira, de um jato, a força do orador [escritor]”. Neste ponto, retornemos à leitura do conto “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, uma vez que tal concepção aproxima-se do sublime presente neste estudo.

[...] A família de Maria Sombrinha vivia em tais misérias, que nem queria saber de dinheiro. A moeda é o grão de areia esfluindo entre os dedos? Pois ali nem dedos. Tudo começou com o pai de Maria Sombrinha. Ele se sentou, uma noite, à cabeceira da mesa. Fez as rezas e olhou o tampo vazio.- “Eh pá, esta mesa está diminuir!” Os outros, em silêncio, balancearam a cabeça, em hipótese. –“Vocês não estão a ver? qualquer dia não temos onde comer.” Ao se preparar para dormir, apontou o leito e chamou a mulher: - “Esta cama cada dia está mais pequena. Um dia desses não tenho onde deitar.” [...] Por fim, sua visão minguante aconteceu com Sombrinha. Ele via o tamanho dela se acanhar, mais e mais pequetita. E se queixava, pressentimental: - “Essa menina está-se a enxugar no poente...”[...].

Lemos, nesse trecho, uma narrativa com ares de conto de fadas, em que o maravilhoso surge com seu habitual encantamento⁸, já que os objetos e a menina estavam mesmo a diminuir diante do pai de Sombrinha, porém para,

⁸ “As denominações *contos de fadas* e *contos maravilhosos* geralmente são usadas como equivalentes, no entanto, é possível afirmar que todo *conto de fada* é um conto ‘maravilhoso’, mas este nem sempre é um conto de ‘fada’. Ambos têm em comum o encantamento. No sentido tradicional, o *conto maravilhoso* é uma narrativa que decorre em um espaço fora da realidade comum em que vivemos, e onde os fenômenos não obedecem às leis naturais que nos regem. No início dos tempos, o maravilhoso foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasceu a Literatura” (COELHO, 1982, p. 84-85).

metaforicamente, contar a história das mesas que diminuem a cada dia de tamanho pela falta de alimento, as mesas dos famintos que são a grande maioria em África, e que leva as crianças africanas a “minguarem” diante dos olhos perplexos e impotentes (ou covardes?) do resto do mundo. Numa tentativa de representar o irrepresentável, ou seja, de mostrar as pequenas e as grandes tragédias humanas que constituem o universo moçambicano das últimas décadas, Couto utiliza uma estratégia que acaba por fazer com que o leitor seja levado, a partir da mediação da linguagem imaginativa, a refletir sobre essa questão, pois mesmo o leitor iniciante é levado a pensar sobre o significado das coisas e das pessoas diminuindo de tamanho, ou mesmo sobre a escolha dos nomes das personagens. Por que Maria Sombrinha? Seria porque as meninas que podiam ter as vivências próprias daquela idade estavam a desaparecer, tornando-se apenas sombras de uma infância perdida? Questões como essas nos levam a pensar sobre a assertiva de Benjamin (1983, p. 215), que considera que “[...] o primeiro e verdadeiro narrador continua sendo o narrador do conto de fadas”, pois este pode ser considerado o “primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade”. Ele sabia dar um bom conselho quando era difícil de dá-lo ou de obtê-lo, assim como oferecer ajuda / amparo em caso de emergência.

Quando uma pessoa sensata e versada em literatura, diante de uma passagem que mesmo sendo escutada (ou lida) muitas vezes, não “dispõe sua alma a sentimentos elevados”, nem é capaz de deixar, além do que dizem as palavras, “matéria para reflexões” em seu pensamento; e quando “examinada sem interrupções”, tal passagem “perde seu apreço”, já não se trata do “verdadeiro sublime” (LONGINO, 2005, p. 76-77). Isso ocorre porque seu efeito sobre o ouvinte / leitor dura apenas enquanto o texto está sendo ouvido / lido. Faz parte da natureza de nossa alma deixar-se “empolgar pelo verdadeiro sublime”, envolver-se de tal forma, “ascender a uma altura”, enchendo-se de “alegria e exaltação” como se o que está sendo ouvido tivesse sido criado por ela. Longino conclui que “[...] verdadeiramente grande é o texto com muita matéria para reflexão, de árdua ou, antes, impossível resistência e forte lembrança, difícil de apagar” (2005, p. 77). Como esquecer o destino de Sombrinha, que mesmo minguando, diminuindo de tamanho, tendo a infância encurtada a cada dia, “[...] não deixou de rimar com alegria”?

A forma lúdica que Mia Couto utiliza para tratar de questões tão sérias que envolvem a sua gente reflete aquilo que Horácio (2005, p. 65), filósofo latino, considera acerca dos poetas, que estes “[...] desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida”. Deleitar e alertar, por exemplo, para a exploração sexual infantil, sendo útil, afinal, Maria Sombrinha “[...] era ainda menos que adolescente, dada somente a brincadeiras”, no entanto, mesmo sendo tão menina, “[...] um certo dia ela se barrigou, carregada de outrem. Noutros termos: ela se apresentou grávida. Nove meses depois se estreava mãe. Sem ter idade para ser filha como podia desempenhar maternidades?”. Em suma, o que vemos é uma narrativa que segue o conselho clássico de Horácio e “[...] extravasa tudo que é supérfluo” (HORÁCIO, 2005, p. 65).

De volta ao pensamento de Longino, percebemos que o filósofo aponta como sendo cinco as fontes capazes de gerar a linguagem sublime, sendo que considera o “dom da palavra” como fundamento comum a essas cinco faculdades, sem o que não há absolutamente nada. As duas primeiras são consideradas inatas e estão relacionadas à natureza: a primeira fonte, a mais poderosa, seria a de alçar-se a pensamentos sublimados; a segunda é a emoção veemente e inspirada. As demais estão ligadas e dizem respeito à prática, à arte: a terceira fonte é a moldagem das figuras (as de pensamento e as de palavras), mas, além delas, a nobreza da expressão; a quarta é a escolha dos vocábulos e a linguagem figurada e elaborada; a quinta e última fonte capaz de gerar o sublime é a composição com vistas à dignidade e à elevação (LONGINO, 2005, p. 77).

Consideramos que as cinco fontes capazes de gerar a linguagem sublime apontadas acima fazem parte da composição da obra de Mia Couto, e, em especial, aquela que é fundamento comum a todas, que é o dom da palavra. Desde as inatas, que estão diretamente relacionadas à subjetividade do autor, refletidas nas inferências e interferências do narrador, e que acabam por envolver o leitor numa teia de emoção até, e principalmente, aquelas que dizem respeito à prática artística. O que dizer diante da conotação, do sentido figurado por trás da epígrafe do conto aqui tratado: “Afinal, quantos lados tem o mundo no parecer dos olhos do camaleão?”. Seria o camaleão uma metáfora do artista, do contemporâneo, daquele que, nas palavras de Agamben (2009, p. 62), “[...] mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”? Aquele capaz de ver a / na

obscuridade de seu tempo? Há, ainda, o efeito de sentido causado pela ironia presente, por exemplo, no segundo parágrafo do conto, em que o narrador faz observações sobre as famílias extremamente pobres, em que, segundo ele, se morre mesmo sendo saudável, ou ainda sobre o mistério que há nesses lares famintos em que quanto mais os parentes falecem mais a família aumenta. E por que não dizer, que há na obra de Mia Couto um sublime gerado pela forma com que compõe com “vistas à dignidade e elevação” dos que estão à margem da sociedade, dos que não tem *voz nem vez*.

Longino alerta que é necessário, tanto quanto possível, educar as almas para a grandeza e, por assim dizer, torná-las “prenhes” sempre de arrebatamento, pois o sublime é o rebo, o eco da grandeza da alma. Por outro lado, também é preciso assentar de onde nasce o sublime: o verdadeiro orador não pode ter sentimentos “rasteiros e ignóbeis”, ou seja, sem grandeza. Com efeito, para pessoas “servis” a vida toda, bem como de pensamentos e de ocupações mesquinhas, é impossível que produzam algo que seja digno de imortalidade e de admiração. Longino conclui, quanto a esse ponto, que a grandeza existe nas palavras daqueles cujos pensamentos são graves. Desse modo é que as frases sublimes ocorrem a pessoas de sentimentos elevados (LONGINO, 2005).

Chama Longino a atenção para o fato de que determinados autores atraem o ouvinte pela escolha das ideias, enquanto outros atraem pela composição das ideias escolhidas, considerando como característica fundamental para produção do sublime a “genialidade”. Esta, porém, não está necessariamente ligada à perfeição, já que a “impecabilidade” tem a ver com a “correção da arte” e o sublime não tem que manter um “tom uniforme”, impecável. No entanto, aconselha: “Convém em tudo, pedir à arte que ajude a natureza, pois talvez consista a perfeição numa aliança estreita de ambas”: a genialidade e a impecabilidade (LONGINO, 2005, p. 106). Mesmo afirmando que a linguagem sublime não necessita de uniformidade, observamos que há em seu pensamento uma preocupação em relacionar o sublime ao equilíbrio, à perfeição, mas especialmente ao nobre, o que evidencia sua dependência ao pensamento dos filósofos gregos. Nesse sentido, se faz uma comparação entre a perfeição / a grandiosidade do discurso e do corpo humano:

Um dos meios que mais concorrem para a grandiosidade do discurso, como dos corpos, é a conjugação dos membros, qualquer deles, separado de

outro, nada tem de notável, mas todos em conjunto formam um organismo perfeito; igualmente, as expressões grandiosas apartadas umas das outras e dispersas, levam consigo, desconjuntado, o sublime (LONGINO, 2005, p. 109).

Não há como não sermos levados, nesse ponto da reflexão de Longino, às observações de Vítor Hugo em seu *Prefácio* para o drama *Cromwell*, intitulado “Do grotesco e do sublime”, em que mesmo apresentando, em pleno século XIX, uma visão clássica do sublime, ou seja, aquela em que este é sinônimo de belo, defende que

[...] esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo (HUGO, 2004, p. 33).

Não se pode perder de vista que a obra foi produzida em pleno Romantismo, período do qual Vítor Hugo foi uma das figuras mais representativas, quando se pregava a liberdade na arte, e o escritor e crítico francês orgulha-se em afirmar que foi para a história que pediu permissão para organizar seu drama, e não para Aristóteles (HUGO, 2004, p. 90). O escritor francês sugere, então, como meio de contraste e como sendo a “mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” a junção do grotesco ao sublime.

Não que o grotesco já não estivesse presente nas produções antigas; estava, porém em geral relegado à comédia, gênero considerado inferior pela poética clássica, ou quando presente nas produções consideradas de valor para a época, como a epopeia, o grotesco, segundo Vítor Hugo (2004, p. 30), “[...] ainda é tímido e procura sempre esconder-se”. Quando aparece, normalmente, é por meio de personagens disformes. O que se percebe é que essas figuras estão sempre relacionadas ao perigo, ao mal, às divindades infernais e funerárias, tendo como paradigma o Tersites da *Ilíada* de Homero.

Vale ressaltar que, de acordo com Massaud Moisés (1985, p. 266-267), primitivamente, o vocábulo “grotesco” designava a estranha decoração que os antigos realizavam nas paredes das grutas, descobertas no século XV, nas Termas de Tito, em Roma, passando em seguida a denominar o estilo de arte que a imitava. Podendo ser confundido com outros estilos como fantástico, o gótico, o burlesco, o

cômico, o grotesco ergue-se, no entanto, como categoria estética autônoma, na medida em, nele, “o mundo alheia-se, as formas distorcem-se, as ordens dissolvem-se”. Funda-se na surpresa, no imprevisto, no insólito, traduzindo a angústia não perante a morte, mas perante a vida, o que gera a destruição de toda ordem ou orientação no tempo e no espaço. Embora presente nos escritos de outros autores, românticos, realistas e modernos, além de Vítor Hugo, com seu clássico sentido de grotesco (feio) como oposto de sublime (belo), pode-se dizer que, da perspectiva literária, o grotesco não tem sido suficientemente estudado.

Quando o assunto é a tragédia, mesmo tendo sido constituída num universo marcado pelo culto do belo e da harmonia, havia, também, lugar para a apresentação da dor e das paixões terríveis. Nesse sentido, vale trazer a conhecida formulação de Nietzsche (2007, p. 27-18) quando afirma que é do “acoplamento” de duas divindades da arte, o espírito apolíneo (culto do belo e das formas perfeitas) e o espírito dionisíaco (irrupção de uma força descontrolada, ruptura dos limites), que nasce a “tragédia ática”. Esse gênero foi definido por Aristóteles (2005, p. 20-21) como “a imitação de homens superiores”, daí as figuras feias serem descartadas e relegadas ao campo do cômico, “uma espécie do feio”. O filósofo grego considera a comédia a “imitação de homens inferiores”, sendo enfático ao afirmar que a comicidade “[...] é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão” (ARISTÓTELES, 2005, p.23-24). Para Vítor Hugo (2004, p. 30), essas atribuições pejorativas dadas ao grotesco e, especialmente, o lugar reservado à comédia ocorre porque é “[...] a epopeia que, nesta época, imprime sua forma a tudo”; a epopeia pesa sobre essas expressões artísticas e as sufoca. O crítico francês considera que é da “[...] fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão completo, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo” (HUGO, 2004, p. 28).

Voltemos ao que diz Longino acerca do sublime, para quem, conforme evidenciamos, embora o conceito mantenha uma estrita relação com o sentido de perfeição e de grandeza, tão caro ao pensamento antigo, trata-se mais de um elemento de retórica, ou seja, um estilo e uma técnica de linguagem usada com a intenção de despertar um determinado sentimento no leitor. Tem mais a ver com um efeito de sentido do que com a qualidade, o atributo da beleza dos seres, como Vítor

Hugo propõe em sua obra no século XIX e o senso comum considera até os dias atuais, ou seja, o sublime como sinônimo de belo. Para confirmar tal assertiva, recorreremos à definição que Heinrich Lausberg dá ao termo em seu livro *Elementos da Retórica Literária* (2004, p. 107. Itálicos do autor): “*Sublime*: (estilo) que emprega palavras e expressões elevadas, enérgicas ou veementes, próprias para dar força e grandeza aos pensamentos; *sublimidade*”.

Para Longino, muitos prosadores e poetas mesmo sendo “desprovidos de grandeza” e não sendo dotados pela natureza para o sublime, ainda assim conseguiram, pelo “arranjo e harmonização” de um “vocabulário corrente e popular”, sem nenhuma singularidade, obter “importância, distinção e ares de nobreza” (LONGINO, 2005, p. 109). Afinal, é um discurso partido e agitado que empobrece os passos do sublime.

Enfraquece igualmente o sublime o excessivo retalhamento das frases; reduzidas a dimensões curtas demais, a grandeza mutila-se. Não se entenda aqui uma condensação desnecessária, mas sim tudo que é decididamente curto e retalhado; o retalhar mutila o pensamento, ao passo que a concisão o leva diretamente ao alvo. Evidentemente, ao invés, a prolixidade é sem vida, por não ter o propósito o alongamento (LONGINO, 2005, p. 110).

Foi o que fez Mia Couto na história de Maria Sombrinha, numa linguagem clara e concisa, dando-nos a notícia da gravidez da menina, levando-nos diretamente ao alvo, sem rodeios. A narrativa de Couto cumpre sua função básica, a *função narrativa*, que, segundo Genette (1995, p. 254), é a única indispensável, pois ninguém que pretenda contar uma história pode “desviar-se” dessa função sem perder a “sua qualidade de narrador”. E assim narra como foi consumada a gestação da menina: “A criancinha nasceu, de simples escorregão, tão minusculinha que era. A menina pesava tão nada que a mãe se esquecia dela em todo o lado. Ficava em qualquer canto sem queixa nem choro”. Porém, embora narre o fato de forma concisa e clara, o narrador pode ter usado um vocabulário que talvez, na visão de Longino (2005, p. 110), para quem “o vocabulário trivial é terrível deformador do sublime”, não seja considerado fonte de tal sentimento. Nesse sentido, faz uma observação contundente no que diz respeito à relação entre o sentimento de sublime e a beleza e da qual somos levados a discordar:

No estilo sublime não devemos descambar para vocabulário sórdido e repugnante, a não ser constrangidos por necessidade absoluta, mas conviria usar expressões à altura do assunto e imitar a natureza, que, ao moldar o homem, não dispôs em nossa face as partes vergonhosas, nem as excreções de todo o corpo, mas ocultou-as quanto pôde e [...] desviou para o mais longe possível os canais delas para de maneira alguma macular a beleza do conjunto da figura (LONGINO, 2005, p. 112).

Cabe ao escritor contemporâneo mostrar por meio de sua obra “as partes vergonhosas” da humanidade, e, em especial, a um escritor como Mia Couto, cujas personagens retratam a fragmentada sociedade africana / moçambicana do período pós-colonização. Uma vergonha humana que não pode mais ficar oculta e que tem origem num horror cotidiano que advém dos recortes de histórias afligidas por hábitos de cultura e condições de vida que envolvem miséria, preconceitos, medos, violência e desalento. Mesmo que o faça por via do poético e do maravilhoso, ainda assim, a utilização do vocabulário sórdido, repugnante condenado por Longino é necessário, já que tratar das mazelas da sociedade com floreios ou formalidades linguísticas acabaria por mascarar o que precisa ser dito. O que não faz, necessariamente, com que o texto deixe de ser sublime por outros elementos, como pudemos perceber até aqui. Daí a contribuição dos estudos acerca do conceito que virão a partir desse ponto e que o desvincularão da ideia de beleza.

1.2 Do medieval ao moderno: reelaborações de um conceito

Em se tratando da história da arte cristã, mesmo sofrendo algumas adaptações, o modelo clássico permanece. A relação entre o belo e o bem é mantida, apesar de na Idade Média a “[...] doutrina do pecado vinculado ao corpo” tornar o belo extremamente sublimado. Nesse período, “o mal e o seu sinal, ou seja, o feio, eram reservados nas representações cristãs para a apresentação do pecado, da tentação, do que deve ser evitado” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 1). Esse fator tanto pode ser percebido nas “representações bíblicas do mal” quanto nas imagens sacras, mas também em obras literárias como é o caso da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e de *Paraíso Perdido*, de John Milton.

Sobre essa questão, Vítor Hugo (2004, p. 26) apresenta uma visão mais complacente e, porque não dizer, mais romântica que a maioria dos críticos literários, com relação ao papel do belo e do feio nas manifestações produzidas sob

a influência do cristianismo, bem como sobre a importância deste para a arte. Para ele, enquanto “a musa puramente épica dos Antigos”, baseada no politeísmo e na filosofia antiga, havia considerado a natureza “sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação não se referia a um certo tipo de belo”, tornando-se nos últimos tempos, como seria de esperar para algo que é sistemático, “falso mesquinho e convencional”, com o cristianismo “a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e amplo”, pois o “cristianismo conduz a poesia a verdade” e mostra que nem tudo na criação é “humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”.

Talvez seja cedo para falarmos em “moderno”, pois para chegarmos até aí precisamos compreender como surgiu o interesse pelo conceito de sublime e de que forma ele se tornou um conceito amplamente estudado e reelaborado. Conforme já ressaltamos, a mudança na forma como é visto o conceito de sublime sofre alterações, especialmente, porque no século XVII o foco das teorias poéticas deixa de ser a teorização e passa a ser a recepção da obra de arte. Daí a ampla aceitação do pensamento de Longino, com sua poética da “comoção em oposição à da frieza”; do sublime “como resultado de maior impacto”, capaz de ser atingido pelo poeta; do sublime como ponto alto do discurso, gerador do “arrebato por meio de uma força irresistível”.

A partir desse momento de valorização da “psicologia da recepção”, passa a haver, também, um diálogo com determinadas correntes da teoria poética clássica que valorizavam o momento do *movere*, que seria o abalo provocado por cenas que chocam e, ao mesmo tempo, podem gerar pena e medo e que “[...] poderia[m] ter uma consequência tanto prazerosa quanto útil” (SELIGMANN, 2005, p. 31). Tal concepção está relacionada à definição de tragédia como sendo a “[...] representação duma ação grave” [...] “a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (ARISTÓTELES, 2005, p. 24). Dessa forma o conceito de sublime começa a sofrer algumas alterações. No entanto, essa crise no paradigma do belo não se deu de modo abrupto: ela se desdobrou em um longo processo, que se estendeu do final do século XVII até o final do século seguinte, quando foram estabelecidas as doutrinas estéticas românticas (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 32).

É possível que essa estreita relação entre a recepção da obra de arte, o sublime e a poética clássica do *movere* esteja na intrincada, mas ao mesmo tempo elucidativa explicação de Lausberg (2004, p. 104-105) acerca da “realização intelectual e afectiva” da persuasão. Para ele, a realização intelectual ocorre com a “criação, por meios intelectuais, de uma convicção também intelectual”, ou seja, uma influência intelectual que o orador / o escritor pretende exercer sobre o árbitro da situação, ao passo que a realização afetiva é aquela que se dá por meio da “criação, por meios afectivos, de um consentimento também afectivo do árbitro da situação”. Este processo pode ocorrer em dois graus de afetos: o *ethos*, o grau mais suave de afetos, e o *pathos*, o grau mais violento. Com relação ao primeiro, Lausberg considera que “aparece como um estado permanente da alma”, sendo possível afirmar que ocorre quando o orador (ator dramático ou escritor, em se tratando de textos literários) influencia afetivamente o árbitro da situação, o juiz (um espectador ou leitor), com a finalidade de excitar “afectos suaves”, favoravelmente ao partido, o que é denominado de *delectare* ou *placere* (isto ocorre, por exemplo, quando o ator dramático agrada ao público e é aplaudido). Com relação ao segundo, o grau mais violento de afetos, que consideramos que responde ao que está sendo tratado neste ponto do estudo, Lausberg afirma:

A influência afectiva, pretendida e exercida pelo orador sobre o árbitro da situação, com a finalidade de nele excitar, favoravelmente ao partido, afectos violentos, chama-se *movere*. [...] O centro do domínio em que se aplica o *pathos*, reside no *genus sublime*. Na poesia, o *pathos* é atribuído, como efeito, à tragédia e certas poesias narrativas (p. ex., à *Íliada*). Os efeitos afectivos, que se sentem ao acabar a tragédia, são comiseração e horror. Enquanto uma sucessão de acontecimentos ainda não está terminada, pertencem ao *pathos* (na tragédia, na comédia, na narração) os dois afectos ‘esperança e medo’, que têm um grau reduzido de violência (2004, p. 105-106).

O autor define o *genus sublime* como sendo aquele que tem o *ornatus* patético (*pathos*, grau de afeto mais violento), porque tem a intenção de comover, de despertar o *movere* afetivo, capaz de provocar a vivência de uma variante mais forte do estranhamento, entendido como o efeito anímico exercido no indivíduo pelo inesperado, como fenômeno do mundo exterior. O estranhamento confronta a vivência do habitual cuja força extrema é o tédio. Esta vivência é provocada pela uniforme e monótona invariabilidade do mundo exterior. A qualidade mais geral do inesperado, no mundo exterior, é a variação: a variação, que se opõe à

invariabilidade, provocando a vivência do estranhamento (LAUSBERG, 2004, p. 112).

O *ornatus* corresponde à necessidade que toda pessoa - seja ele o sujeito falante ou ouvinte – sente de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral. Desse modo, o *ornatus*, com sua intenção criadora, atinge o domínio das “artes elevadas” (em outro trecho, Lausberg usa o termo “artes sublimes” para se referir às artes elevadas, que define como sendo aquelas que criam obras: escultura, pintura, poesia, composição musical; ou aquelas artes que reproduzem obras: recitação, representação teatral, interpretação musical, dança). A necessidade de beleza do *ornatus* tanto se refere aos pensamentos como à formulação linguística (LAUSBERG, 2004, p. 138).

Dentre as várias qualidades de *ornatus* (dez ao todo) apresentadas por Lausberg (2004, p. 139-140) como variantes dos *genera elocutionis*, interessam-nos mais a fundo o “ornato mais suave”, como aquele que “quer transmitir uma experiência não fatigante do Belo” – uma variante do *genus medium* -, e o “ornato vigoroso”, como aquele em que o vigor realiza-se pela aplicação dos meios do *ornatus* com efeito forte - correspondendo a uma variante do *genus sublime*. Em suma, dependendo da “intenção com que se procura o efeito, e nesse mesmo efeito, é o *ornatus* um estranhamento com as funções do *delectare* e do *movere*” (LAUSBERG, 2004, p. 140).

Lausberg esclarece que, embora com relação à *elocutio* [port. elocução] – expressão linguística dos pensamentos aptos para o discurso, encontrados por meio da recordação pela *inventio* - distinga-se grande número de *genera elocutionis*, com relação ao *ornatus*, as suas dez variações estão distribuídas em três *genera* [estilos]: o *genus humile* (tênue), que tem pouco *ornatus*, porque só quer ensinar (*docere*) e provar (*probare*), o que corresponde na prosa ao estilo epistolar e na poesia ao estilo das églogas de Virgílio; o *genus médium* (mediocre), que tem o *ornatus* gracioso, porque quer deleitar; nesse caso, portanto, os graus de estranhamento são leves e o grau de afetos correspondente é o *ethos*. Tal *genus* corresponde, dentro da poesia, ao estilo da lírica descritiva e às Geórgicas de Virgílio; o *genus sublime* (grande), que tem o *ornatus* patético, porque quer comover. Os graus de estranhamento são, portanto, fortes. Dentro da poesia, corresponde este *genus* à tragédia e é atribuído também à Eneida de Virgílio (2004, p. 271-272).

O século XVIII é marcado como sendo um período que ampliou a possibilidade de estudos acerca do conceito de sublime, quando é introduzida a “teoria dos sentimentos mistos”, que nada mais é do que uma “retórica das emoções fortes, do impacto”, dando início a uma “paulatina superação da estética da imitação que estava intimamente ligada à manutenção da entronização clássica do belo” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 2) e da submissão da arte ao dever de educar e ensinar ao público, conforme já pudemos testemunhar, anteriormente, na *Arte Poética* de Horácio. Autores de destaque nesse período de transição como Lessing, com sua análise da descrição homérica de Tércites, e Sulzer, com sua teoria do uso do feio como admoestação, mesmo ainda seguindo o preceito da arte como educação, já tinham consciência do que se passava no campo do estético, ou seja, eles “pressentiam” que a era da valorização da arte em “função de sua fidelidade para com a natureza bela” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 2) estava no fim. Lessing, no *Laocoonte*, publicado em 1766 - obra que se encontra no “limiar entre o Iluminismo”, com sua tentativa de estabelecer as fronteiras internas ao saber, e o Romantismo, com sua “dissolução das mesmas” -, “[...] já indicava um outro conceito chave da teoria da estética (e que sintomaticamente fica de fora do seu *Laocoonte*, no seu limite, por assim dizer), a saber, o conceito de ‘sublime’” (SELIGMANN-SILVA, 2006, 2).

Embora o século XVIII tenha significado um momento de possibilidades de reelaboração do conceito, o período foi marcado, também, por uma inevitável contradição que talvez o acompanhe até hoje: por alguns autores ele foi apresentado com sendo “uma espécie de ápice do belo” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 2), como ocorreu com Vítor Hugo, mais tarde, no século XIX; para outros, foi apresentado justamente como o “oposto do belo”. A partir de então, “[...] fenômenos como o prazer que advém da contemplação de aparições asquerosas, do feio e de seres monstruosos passam a ser objeto de intensos debates” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 32).

1.3 O sublime burkiano e o horror deleitoso

Dito isso, chegamos àquela concepção pensada a partir do que Edmund Burke⁹ começa a elaborar em seu livro *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), considerada por Seligmann-Silva (2005, p. 33) como sendo o “conceito de sublime propriamente dito”. Levando este a cunhar a expressão “horror sublime”, que motivou o interesse para a presente pesquisa, por considerarmos que está diretamente relacionado ao efeito de sentido causado no leitor quando em contato com as narrativas de Mia Couto.

Seligmann-Silva justifica que poderia ter lançado mão de outros autores para expor a teoria do sublime no século XVIII, tais como Addison, Du Bos, Diderot, Klopstock, Johannes Elias Schlegel, Hugo Blair ou Kant, mas preferiu Burke por considerar que em seus estudos “[...] essa teoria apresenta-se do modo mais didático e, portanto, mais propício para o contexto” (2005, p. 35). Ressalta, no entanto, que além da ênfase dada à concepção burkiana que denominou de “sublime sensualista”, outros dois autores foram destacados em seu ensaio pela relevância que seus escritos sobre o sublime representaram para o século XVIII: Moses Mendelssohn, com seu “sublime espiritualista”, do qual, por uma questão cronológica, trataremos mais adiante; e Lessing com seu *Laocoonte* que, conforme afirma Seligmann-Silva, apesar de não ter teorizado diretamente o conceito de sublime, apresenta importantes reflexões sobre o tema.

Consideramos que a principal contribuição de Burke para os estudos daquele período foi sua preocupação em diferenciar os significados de belo e de sublime, ajudando a esclarecer a confusão conceitual que envolvia os dois termos e, conseqüentemente, a diminuir as contradições apresentadas pelos autores em torno do sublime. Embora a primeira edição de sua obra tenha sido publicada em 1757, quando o autor contava 28 anos, tudo indica que os fundamentos que constituem o seu tratado tenham sido originados já em 1747, ano de seu ingresso no Trinity College, em Dublin, já que em carta a seu professor e amigo Shakelton, de 1747, menciona a compra de um exemplar do tratado de Longino, *Sobre o sublime*.¹⁰

⁹ Político e teórico irlandês, nascido em 1729, em Dublin, Irlanda. Foi considerado um dos maiores oradores da história de seu país. Mais conhecido como um representante do conservadorismo britânico do século XVIII e como autor, principalmente, das reflexões sobre a revolução na França (1790), a incursão de Burke na estética resulta em um dos mais importantes tratados de seu tempo nesse campo. Na área da política colonial, reivindicou para a América uma legislação mais branda. Na política interna também foi figura relevante. Lutou pela limitação dos poderes reais e introduziu novos conceitos de partido e de parlamentar. Faleceu em Beaconsfield, Inglaterra, em julho de 1797.

¹⁰ Cf. Apresentação da obra da tradutora Enid Abreu Dobránszky.

Embora no Prefácio à primeira edição, Burke reconheça estar “[...] muito longe de ter uma teoria precisa acerca de nossas paixões ou um conhecimento de suas verdadeiras fontes” (1993, p.11), não podendo atribuir suas opiniões a quaisquer princípios fixos ou bem fundamentados, apresentando-as apenas como “conjeturas possíveis, e não como certas e irrefutáveis”, o que se percebe é que ele nunca perde de vista seu propósito de realizar uma investigação apoiada em bases filosóficas sólidas. Justifica a necessidade de sua investigação filosófica ao fato de haver notado que com frequência

[...] se confundiam as ideias do sublime e do belo e que ambas eram aplicadas indiscriminadamente a coisas muito diferentes e algumas vezes de natureza inteiramente opostas. Até mesmo Longino, em seu extraordinário tratado sobre parte desse assunto, abrigou sob o nome de *sublime* coisas extremamente discordantes. O abuso da palavra *beleza* foi ainda mais universal e teve consequências bem piores (BURKE, 1993, p. 11).

Burke inicia sua investigação acerca de nossas paixões, bem como de suas fontes, tentando descobrir se existem princípios segundo os quais a imaginação é afetada e que sejam comuns a todos as pessoas. Ele procura por observações válidas a todos que objetivam compreender os sentimentos que podem surgir da relação / do contato entre os sujeitos e as obras de arte. Acredita que os padrões da razão do gosto sejam os mesmos para todo gênero humano. Enquanto a faculdade do raciocínio, a razão, é tão amplamente explorada, o gosto, considerado uma faculdade “delicada e etérea” demais para suportar uma definição, carece desse esforço. Define, portanto, gosto como sendo aquela “[...] faculdade ou aquelas faculdades do espírito que são afetadas pelas obras da imaginação e das belas artes, ou que as julgam” (BURKE, 1993, p. 23). Considera como faculdades inatas ao homem em sua relação com os objetos exteriores: os sentidos, a imaginação e o juízo, e que, portanto, mesmo havendo diferenças entre os diversos segmentos sociais e graus de seu conhecimento, existe algo em comum entre todos:

[...] o prazer originado por um objeto natural, quando imitado com fidelidade, a satisfação em ver uma figura agradável, a simpatia causada por um evento impressionante e comovente. O que há de natural no gosto é praticamente comum a todos os homens (BURKE, 1993, p. 23).

Assim, a diferença no gosto advém apenas da diferença no conhecimento e da inexperiência. O chamado “mau gosto” provém de um defeito do juízo, ou seja, da falta de um exercício adequado e bem orientado, já que aquilo que se pode denominar de “bom gosto”, isto é, a “justeza” de um julgamento nas artes “[...] repousa em grande parte na sensibilidade, porque quem não tem nenhuma inclinação para os prazeres da imaginação jamais se ocupará das obras desse gênero o suficiente para adquirir um conhecimento adequado sobre elas” (BURKE, 1993, p. 32-33). Dessa forma, concluímos que o gosto (seja ele qual for) pode ser aperfeiçoado, do mesmo modo que nosso juízo, pela ampliação de nosso conhecimento, assim como por uma observação atenta do nosso objeto e pela prática constante.

As primeiras paixões analisadas por Burke em seu tratado são a dor, o prazer e o deleite, entre os quais estabelece distinções fundamentais. Para isso destaca como primeira e mais elementar emoção que encontramos no espírito humano a curiosidade, entendida como “[...] qualquer desejo nosso pela novidade ou qualquer prazer dela obtido” (BURKE, 1993, p.41). No entanto, como aquilo que nos atrai apenas por sua novidade não pode prender nossa atenção por muito tempo, passando sem cessar de um objeto a outro, a curiosidade acaba por se tornar o mais “superficial” dos sentimentos.

Em suma, os eventos da vida, quando deles chegamos a ter um certo conhecimento, seriam incapazes de afetar o espírito mediante quaisquer outras sensações, exceto as de aversão e tédio, se muitas coisas não tivessem a virtude de impressioná-lo por meio de outros poderes além da novidade e outras paixões que não nossa curiosidade. Esses poderes e paixões deverão ser oportunamente objetos de reflexão (BURKE, 1993, p. 41).

Destaca Burke que os objetos destinados a mover as paixões em um grau considerável de pessoas sejam capazes de, além de terem algum grau de novidade, “incitar dor ou prazer por outros motivos”. Chama de “estado de indiferença” aquele em que o espírito humano não está nem em estado de dor, nem de prazer. Acredita que o efeito mais “elementar e natural da dor e do prazer tem caráter positivo” e que, embora muitos pensem o contrário, que um independe do outro para se manifestar, a cessação da dor não origina o prazer e a dor não nasce da eliminação do prazer. Há, portanto, “dores e prazeres positivos, absolutamente independentes uns dos outros” (BURKE, 1993, p. 43). Reconhece, no entanto, a dificuldade em desvincular

o sentimento de prazer positivo, ou seja, aquele que se origina de uma causa positiva, sem relação com outro sentimento, por exemplo, quando ouvimos uma bela música, daquele estado em que nos encontramos ao escapar da violência de uma dor ou de um perigo muito grande e que teria um caráter negativo - diferente da dor positiva, que seria aquela em que ao cessar simplesmente entramos em estado de indiferença, por exemplo, quando sentimos uma simples cólica. Nesse caso, ao cessar a dor ou o perigo, nosso estado não seria de indiferença, mas de uma “tranquilidade toldada de horror” e aí o que teríamos seria uma espécie de “prazer relativo”, o que Burke denomina de “deleite” (BURKE, 1993, p. 45), que diferente do prazer positivo ocorreria quando ouvíssemos uma música dentro de um carro em alta velocidade ou assistíssemos a um pianista tocar com as mãos atrofiadas. Desse modo, o autor conclui:

Tudo o que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de algum modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. [...] Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas como nossa experiência diária nos mostra (BURKE, 1993, p. 48).

É possível que seja esse deleite, esse abalo de máxima intensidade que tem o leitor diante do trecho do conto de Mia Couto que se segue ao nascimento da filha de Maria Sombrinha:

[...]. Deram o nome à menininha: Maria Brisa. Que ela nem vento lembrava, simples aragem. Dona mãe ralhava, mas sem nunca fechar riso, tudo em disposições. Até que certa vez repararam em Maria Brisa. Porque a barriguinha dela crescia, parecia uma lua em estação cheia. Sombrinha ainda devaneou. Deveria ser um vazio mal digerido. Gases crescentes, arrotos tontos. Mas depois, os seios lhe incharam. E concluíram, em tremendo arrepição: a recém-nascida estava grávida! E, de facto, nem tardaram os nove meses. Maria Brisa dava à luz e Maria Sombrinha ascendia a mãe e avó quase em mesma ocasião. Sombrinha passou a tratar igual seus rebentinhos – a filha e a filha da filha. Uma pendendo em cada pequenino seio [...].

Mesmo aterrorizados com a imagem que se constrói à nossa frente, como não sentir prazer com a história de Sombrinha e de sua filha Maria Brisa, cujo nome,

como o da mãe, também é sugestivo de algo passageiro, frágil? Para Burke (1993, p. 54), quando sua ação não é muito direta, como quando ocorre por meio da mediação da arte, o “[...] terror é uma paixão que sempre gera deleite, e a piedade é acompanhada de prazer, porque nasce do amor e da afeição social”. Mais adiante o teórico ressalta que o terror é uma forma de exercício para os órgãos mais delicados:

Assim como o labor comum, que é um modo de dor, consiste no exercício das partes mais grosseiras do organismo animal, o exercício das mais delicadas é um modo de terror, e se um determinado modo de dor for do tipo que age sobre os olhos ou sobre os ouvidos, uma vez que eles são os órgãos mais frágeis, a impressão causada assemelha-se muito mais aquela de origem espiritual. Em todos esses casos, se a dor e o terror estão moderados a ponto de não serem realmente nocivos, se a dor não é levada a uma intensidade muito grande e se o terror não está relacionado à destruição iminente da pessoa, dado que essas emoções livram as partes, quer as mais delicadas, quer as grosseiras, de um obstáculo perigoso e perturbador, elas têm a faculdade de produzir deleite; não prazer, mas uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror, o qual, visto que pertence à autopreservação, é uma das paixões mais intensas que existem. Seu objeto é o sublime (BURKE, 1993, p. 141).

Observa Burke que os infortúnios representados pela arte são sempre fonte de prazer relativo, ou seja, de deleite, porque sempre nos damos conta que estamos diante de uma simulação, de uma imitação, e faz-se necessário que nossa vida esteja a salvo de qualquer desastre iminente, para que afirmemos deleite dos sofrimentos reais ou imaginários dos nossos semelhantes ou de qualquer coisa advinda de outra causa (BURKE, 1993, p. 55).

O assombro é a paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, o que “[...] consiste no estado de alma no qual todos os movimentos são sustados por um certo grau de horror” (BURKE, 1993, p. 65). O espírito sente-se tão pleno de seu objeto que rejeita qualquer outro e torna-se incapaz de raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que não resulta de nossos raciocínios, mas “[...] antecede-se e nos arrebatava com uma força irresistível”. Portanto, o assombro é o “[...] efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito” (BURKE, 1993, p. 65). Ainda com relação ao terror, Burke assinala:

Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível (1993, p. 65-66).

No entanto, o teórico ressalta que para tornar algo extremamente terrível parece, em geral, ser necessária a obscuridade. Acreditamos que esse pensamento coaduna com a opção de Mia Couto em contar a história da exploração e do abandono das crianças africanas por meio da mediação do poético, do maravilhoso, já que talvez seja o que torne sua narrativa uma verdadeira fonte do sublime, pois percebemos nela aquilo que Hugo Friedrich (1978, p. 15) chama de “tensão dissonante”, no sentido daquilo que “[...] tende mais à inquietude que à serenidade”, numa tensão causada pelo choque, por exemplo, no modo como se utilizam formas clássicas de narrar, como as dos contos de fadas, com seu famoso: “*Era uma vez...*”, para dar destaque àqueles que são desprezados e considerados inferiores. Há também nas narrativas de Couto uma tentativa de comunicar antes mesmo de ser compreendido e “[...] essa junção de incompreensibilidade e fascinação pode ser chamada de dissonância” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Segundo Friedrich, essa tensão dissonante exprime-se quando

[...] traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com um aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais [...] Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos. [...] Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os (1978. p. 16).

Segundo Burke (1993, p. 69), a ideia obscura, quando comunicada adequadamente, causa maior impressão do que a clara. Isso pode ser explicado por motivos naturais:

[...] é o nosso conhecimento das coisas que dá origem a toda e qualquer admiração de nossa parte e principalmente incita nossas paixões. O conhecimento e a familiaridade fazem com que as causas mais notáveis produzam apenas uma impressão ligeira (BURKE, 1993, p. 69).

É o que percebemos nas narrativas produzidas por outros autores moçambicanos, como é o caso de Lina Magaia, que em seu livro de contos *Dumba Nengue* faz a opção por uma espécie de realismo traumático, já que tenta aproximar ao máximo suas narrativas das cenas reais de traumas vividos pelos moçambicanos no período de lutas pela descolonização, mais especificamente, no período em que o país esteve sujeito ao terror implantado pela Resistência Nacional de Moçambique, a Remano¹¹. Vejamos como em sua obra é narrada uma cena em que crianças são abusadas e torturadas:

O bandido chefe, para demonstrar aos que iam regressar qual o destino das meninas, escolheu uma, aquela com menos de 8 anos de idade e aí, em frente de todos, pretendeu usá-la sexualmente. A vagina da menina era pequenina como o seu tamanho. Não conseguiu penetrar. E porque queria, pegou uma navalha bem afiada e aumentou o tamanho com um rasgão violento e a sangue-frio. Usou-a em sangue. A menina morreu (MAGAIA, 1990, p. 5 *apud* BARZOTTO, 2009, p. 325).

Como percebemos, não há nessa narrativa um prazer relativo, o deleite de que trata Burke, considerando que o terror é uma paixão que gera deleite quando sua ação não é muito direta; não há a “tranquilidade toldada de horror”, o “horror deleitoso”, mas apenas o horror; não há a “obscuridade” necessária ao sublime, mas um retrato da realidade traumática; não há, como nas narrativas de Mia Couto, a mediação do poético, do maravilhoso, numa postura de quem, embora desejoso de contar a história de seu país nas entrelinhas de suas narrativas, está tentando apagar as lembranças da guerra. Há antes um “grito” ao mundo por meio da escrita, um depoimento contra o terror, uma tentativa de rasgar a “[...] cortina que encobre o caos em que vivem os moçambicanos” (BARZOTTO, 2009, p. 324).

Essa tendência de expressar os elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade, normalmente, ligados a temas radicais como sexo e

¹¹ “O conflito em Moçambique começou como um desejo popular em busca da independência por volta de 1960, com ocasionais massacres aqui e ali e que, nem de longe, assemelhavam-se ao fratricídio que futuramente se instalaria no país. As forças populares de esquerda criaram em 1962 a Frelimo, organização liderada por Eduardo Mondlane e da qual Mia Couto foi membro atuante. As lutas populares intensificaram-se até a esperada independência em 1975, quando a Frelimo torna-se o único partido político a existir e a governar. Para contrapor e enfraquecer a Frelimo, grupos de direita, apoiados financeiramente por países de economias fortes (Estados Unidos e África do Sul), criaram em 1976 a Remano, notoriamente o mais brutal, violento e armado grupo de bandidos já criado no Moçambique: moçambicano assassinando friamente moçambicano, envenenado pelo interesse externo” (BARZOTTO, 2009, p. 325).

morte foi analisada em profundidade por Hal Foster em seu livro *O retorno do real*, de 1996, sendo caracterizada como uma terceira concepção do realismo, depois do realismo histórico e do realismo representativo do século XIX. Conforme observa Karl Erik Schollhammer em seu texto “Além ou aquém do realismo de choque?”, há na arte moderna uma mudança do realismo como efeito de representação para o realismo como evento de trauma; trata-se do realismo traumático a que nos referimos. Uma espécie de realismo “extremo” que “[...] expressa eventos com a menor intervenção e mediação simbólica, provocando fortes efeitos de repulsa, desgosto e horror” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 82).

Dito isso, retomemos o pensamento de Burke, para observarmos como se dá em seu tratado a diferenciação entre os conceitos de sublime e de belo. Na primeira referência que faz ao conceito de beleza, Burke relaciona-o àquilo que chama de “paixão mista”, ou seja, ao amor. Para ele, a “[...] paixão relacionada à mera reprodução, é apenas luxúria, o que é visível nos animais, cujas paixões são menos mescladas e perseguem seus objetivos de maneira mais inequívoca do que as nossas” (BURKE, 1993, p. 50). Criados para relacionamentos mais variados e complexos, ligamos à paixão a ideia de algumas qualidades sociais que dirigem e aumentam o apetite que temos em comum com outros animais, e visto que não estamos destinados, como eles, a vivermos à solta, é conveniente que possamos criar uma preferência e que determinemos nossas escolhas. O teórico - numa conclusão que consideramos discutível, mas que nos serve ao propósito de traçar uma diferenciação entre os conceitos de sublime e de belo - afirma que a beleza do sexo é, portanto, “[...] o objeto dessa paixão mista que chamamos amor”, concluindo que

[...] os homens são atraídos para o sexo em geral, apenas como tal, e pela lei comum da natureza, mas se afeiçoam a determinados seres pela beleza pessoal. Chamo a beleza de uma qualidade social, porque toda vez que a contemplação das mulheres e dos homens, e não somente deles, quando a visão de outros animais nos proporciona uma sensação de alegria e de prazer (e há muitos que causam esse efeito), somos tomados de sentimentos de ternura e de afeição por suas pessoas, gostamos de tê-las ao nosso lado e iniciamos de bom grado uma espécie de intimidade com elas, a menos que tenhamos fortes motivos para o contrário (BURKE, 1993, p. 51).

Dessa forma, a beleza, assim como a paixão dela nascida, a que Burke chama de amor, derivam do prazer positivo, enquanto o sublime e as paixões que

dele nascem derivam do prazer negativo. A beleza consiste, normalmente, em “[...] alguma qualidade dos corpos que age mecanicamente sobre o espírito humano, mediante a intervenção dos sentidos”. Nesse sentido, Burke (1993, p. 118-119) considera que as ideias do sublime e do belo fundam-se sobre bases tão diferentes que é difícil, ou talvez impossível, conciliá-las em um único objeto, sem diminuir consideravelmente o efeito de uma ou de outra sobre as paixões. Enquanto a ideia do sublime é fundada na dor, a ideia do belo é fundada no prazer e, não obstante possam se distanciar posteriormente da natureza imediata de suas causas, ainda assim elas conservam uma permanente distinção, uma distinção da qual, para Burke, não devem nunca esquecer aqueles cujo ofício é incitar paixões. Embora seja possível encontrar combinações dessas ideias nas obras de arte, não significa que são a mesma coisa ou que não são contrárias, assim como “[...] o preto e o branco podem suavizar-se, podem fundir-se, mas não são, contudo, a mesma coisa” (BURKE, 1993, p.131).

Não há, no entanto, como refletir acerca do pensamento de Burke sem considerar aqueles que o sucederam ou desenvolveram outras formas de pensar o sublime ao longo do século XVIII. Em suas *Observações sobre o sentimento do sublime e do belo*, produzidas em 1764 - que têm como precursora, entre outras, a investigação de Burke -, Emmanuel Kant reflete sobre o tema, mas já de início apresenta um ponto de vista diferente do irlandês. Em sua visão, o prazer despertado, por exemplo, no contato com um texto literário estaria mais relacionado à forma como cada indivíduo é tocado por esse objeto. É possível, portanto, que haja quem não sinta horror ou deleite diante das narrativas de Mia Couto ou de Lina Magaia.

As diferentes sensações de contentamento ou desgosto repousam menos sobre a qualidade das coisas externas, que as suscitam, do que sobre o sentimento, próprio a cada homem, de ser por elas sensibilizado com prazer ou desprazer. Provém daí as satisfações de alguns homens por aquilo de que outros têm asco, a paixão amorosa, que frequentemente é um enigma para todos, ou mesmo a intensa repugnância que alguém sente por algo de todo indiferente a outra pessoa (KANT, 1993, p. 19).

Embora apresentando definições para o sublime e o belo próximas daquelas elaboradas por Burke, o filósofo alemão defende a combinação das duas ideias: “[...] aqueles que combinam ambos os sentimentos descobrem que a comoção do sublime é mais poderosa que a do belo, só que, sem se alternar com esta ou ser por

ela acompanhada, cansa, e não pode ser desfrutada por muito tempo” (KANT, 1993, p. 25). Kant chama de “prazer meramente sensível” aquele que Burke denomina de “prazer positivo”, por exemplo, quando dizemos que um vinho é agradável, e de “sentimento refinado” ao prazer relacionado aos sentimentos de belo e de sublime, o que seria para Burke o “prazer relativo” ou “negativo”, ligado à ideia de dor ou de perigo. A partir dessas duas categorias estéticas, Kant procede a uma descrição antropológica dos comportamentos humanos, que, de certa forma, ajuda-nos a pensar as diferenças entre as duas:

O sentimento refinado, que ora queremos considerar, é sobretudo de dupla espécie: o sentimento do *sublime* e do *belo*. A comoção produzida por ambos é agradável, mas segundo maneiras bem diferentes. A vista de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a caracterização do inferno, em Milton, provocam satisfação, porém com assombro; em contrapartida, a vista de um prado florido, vales com regatos sinuosos, com rebanhos pastando, a descrição do Elísio, ou o que conta Homero do cinturão de Vênus, também despertam uma sensação agradável, que porém é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão possa se produzir em nós com a devida intensidade, precisamos ter um *sentimento* do *sublime*; e, para bem desfrutar corretamente da última, de um *sentimento* do *belo*. Grandes carvalhos e sombras isoladas num bosque sagrado são *sublimes*; tapetes de flores, pequenas cercas de arbusto e de árvores talhadas em figura são *belos*. A noite é *sublime*, o dia, *belo* (KANT, 1993, p. 21. Grifos do autor).

Outro filósofo alemão que teve Edmund Burke como precursor foi Moses Mendelssohn¹², para quem, de acordo com análise que Seligamman-Silva (2005, p.36) faz de sua obra, o sublime “[...] é um sentimento de natureza mista que nasce da apreensão de objetos cuja grandeza ‘não se pode abarcar de uma só vez pelos sentidos’”. Haveria, assim, uma inadequação entre nossa capacidade de percepção e o objeto, tanto do ponto de vista sensorial quanto intelectual, levando-nos à perda dos sentidos, devido à falta de um conceito, de uma ideia do “percebido”. Para o teórico alemão, o objeto capaz de gerar o efeito sublime atua como um “[...] potente facho de luz que ‘queima’ nossa mente e o nosso aparato sensorial, escurecendo os ‘conceitos laterais’” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 35). Considera ainda que tal conceito representa o “grau mais elevado do poético”, o que para ele significaria que

¹² Seligman-Silva afirma que Mendelssohn foi não apenas aquele que resenhou no âmbito alemão a obra de Burke sobre o sublime como também deve ser considerado um dos principais teóricos desse conceito na Alemanha de sua época. Produziu os ensaios “Sobre o sublime e o ingênuo nas belas artes” e “Averiguação filosófica sobre a origem das nossas ideias de sublime e de belo”, ambos de 1758.

o sublime é apenas uma “intensificação do belo”, ou seja, aquele uma continuidade deste. Em suma,

[...] como o sublime é a manifestação de um máximo que desarma o nosso arsenal conceitual, ou seja, ele está ‘além’ do bem e do mal, além da linguagem com sua estrutura binária, na poesia ele pode ser expresso (e não representado) via *corte* na narrativa. O corte e o *silêncio* são os meios de que o poeta dispõe para *indicar* o sublime. O desvio e a ausência devem significar de modo indireto o sublime como um desvio da norma e como algo que nos leva para fora de nós mesmos; algo para o qual ‘não temos palavras’ (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 35).

Podemos concluir, dessa forma, que, mesmo apresentando diferenças significativas, todas as elaborações, adaptações e ressignificações apresentadas por teóricos e filósofos para o conceito chave deste estudo ao longo do século XVIII podem ser consideradas, de alguma forma, contemporâneas da produção de Mia Couto e, como não dizer, marcas daquilo que é próprio do contemporâneo, com sua tendência à revisão conceitual. Nas palavras de Denilson Lopes, em seu texto “O sublime no banal” (2007, p. 46), trata-se não apenas de um conceito que é a “[...] base de uma educação dos sentidos a partir do precário, do fugaz, contingente, de tudo o que evanesce rápido, mas que brilha inesperada e sutilmente”, mas antes de “um tesouro a ser guardado”.

A expressão de Lopes tomada de empréstimo para dar título ao presente capítulo e para concluir este estudo é, em todos os aspectos, pertinente, já que traduz a impressão que se tem diante desta trajetória percorrida por um conceito que se comporta como o próprio “camaleonino réptil” da narrativa que acabamos de testemunhar, seguindo em frente para apanhar o que ficou para trás. Um verdadeiro tesouro que acompanha as mudanças conceituais e ideológicas ocorridas ao longo dos tempos, que adquire novos significados, adapta-se a novas percepções teóricas, como um camaleão que necessita “mudar de cor”, para resistir e responder às demandas contemporâneas.

CAPÍTULO 2

O HORROR NAS MARGENS

Depois de tempos de desastre e de grandes infelicidades; quando os povos fatigados começam a respirar. Então as imaginações, abaladas pelos espetáculos terríveis, pintam coisas desconhecidas para aqueles que não foram testemunhas.

(Diderot *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 107)

As margens podem ser lugares indescritivelmente dolorosos para se estar, e há poucas outras tarefas mais honrosas para estudantes de cultura de que ajudar a criar um espaço no qual o descartado e ignorado possa encontrar uma língua, uma fala.

(Terry Eagleton, 2005, p. 280)

O presente capítulo tem como objetivo realizar uma reflexão acerca do conceito de horror presente nos estudos literários, tomando por base a categoria de horror enquanto “experiência-limite” (LIMA, 2003),¹³ nascida do confronto brutal entre culturas e mundos em consequência da expansão colonial do Ocidente, assim como das inevitáveis lutas pela descolonização.

Não é o horror psíquico da experiência da metrópole e que tem origem na angústia e no tédio, mas o horror presente nas literaturas pós-coloniais, como é o caso da obra do escritor moçambicano Mia Couto, e que, acreditamos, seja fonte do sublime, ou seja, uma experiência que se revela para o leitor, enquanto efeito de sentido, como um misto entre horror e deleite. Um horror que se revela tanto físico quanto psicológico por ser resultado da desigualdade e da violência, geradoras de conflitos entre centro e periferia, pobreza e riqueza, bem como da inevitável dualidade presente na relação entre dominadores brancos e marginalizados não-brancos de todas as origens em África; fonte de racismo e das mais diversas formas de preconceito e de exclusão. É uma experiência que marca a memória e a história daqueles que a testemunham e que está retratada nos *Contos do nascer da Terra*: “-

¹³ Orelha do livro.

Não espere consolo, filha: aqui só há pretalhada”.¹⁴ Esse é o conselho do pai, um colono e comerciante português que “[...] se pioneirara na aridez de Shiperapera, onde mesmo os negros originários escasseavam”, à filha Meninita, que na penumbra da loja da família, sonhando em encontrar um amado, “[...] atendia os negros como se fossem sombras de outros, reais viventes”.

2.1 As faces do horror

O horror pode ser considerado como uma sensação inseparável do mundo contemporâneo e está presente na história ocidental desde questões remotas, mas que ainda refletem e definem os tempos atuais, como é o caso daquele analisado por Luiz Costa Lima (2003), para quem a origem do horror remonta ao século XVI, quando da expansão ocidental para a Ásia e a África e do choque entre culturas tão diferentes, que fez com que violência física e psicológica se misturassem num “redemunho de horror”. Mesmo sendo originado nas “margens do Ocidente”, o “redemunho” envolveu o homem moderno, acabando por se tornar parte fundamental de sua vivência. Horror este que também está presente na origem de questões mais recentes, e não menos graves, como aquelas que envolvem os acontecimentos que tiveram como consequência a Segunda Guerra Mundial.

Não há dúvida de que um imperativo para compreender o horror que reside no centro da história do século XX é entender cada vez mais como Auschwitz se tornou realidade histórica, para que assim se possa “[...] sustentar a resistência contra o horror que nunca deixa de se aproximar” (CYTRYNOWICZ, 2003, p. 123).

Há, ainda, o horror contemporâneo, mais velado, disfarçado em entretenimento, na forma de imagens chocantes que tentam, a todo custo, colocar as mazelas da humanidade, em tempo real, diante de espectadores perplexos, mas não fascinados (esperamos) e que, a qualquer momento, podem ser levados a repetir com Kurtz, personagem do romance *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, que “[...] Gritou num sussurro, para alguma imagem, alguma visão – gritou duas vezes, um grito que não era mais que um arquejo: - Que horror! Que horror!” (CONRAD, 1996, p. 101).

¹⁴ As citações do conto “A filha da solidão” são sempre referentes ao ANEXO B.

Conforme observa Schollhammer,

[...] vivemos sob o impacto generalizado do trauma numa 'cultura da ferida', que se evidencia numa espécie de inversão da esfera pública em que a intimidade privada é exposta como o interior de um casaco virado pelo avesso, exibida e vivida em público num curto-circuito entre o individual e o coletivo, entre o sujeito e a multidão. Trata-se de um voyeurismo espetacular, fascinado pela exposição de atrocidades, uma patologização da esfera pública que é empaticamente compartilhada em torno de feridas traumáticas; sofrimentos que de alguma maneira se coletivizam e que aglutinam emocionalmente a convivência num tempo em que o embrutecimento e a anestesia parecem atingir o privado e a vivência particular (2011, p. 86).

Faz-se necessário dar voz ao "horror agônico" de Kurtz, relacionando-o ao horror das imagens de cenas (ir)reais que invadem nossas casas diariamente, para que se perceba a atualidade do tema, bem como a urgência de se compreender essa categoria, já que, de acordo com Rosana Cristina Zanelatto Santos, "[...] o horror é o desnudamento brutal da alma do ser" e, mesmo esbarrando na ordem do "indizível, na insuficiência das palavras, no caráter irredutível das experiências humanas", é preciso procurar compreender e dizer o horror para não correremos o risco de esbarrarmos no "esgarçamento do tecido social, na esterilização da vida pública e na desumanização do ser" (SANTOS, 2008, 7-8).

É preciso "dizer o horror" por meio da linguagem literária, já que talvez nela esteja a possibilidade de resgate para um problema radical de todos os tempos, ou seja, a escravidão e a servidão passional do olho na sua busca da encarnação do horror e da violência. Em seu texto "Imagens do horror: paixões tristes", Adrian Cangi (2003, p. 140) reflete sobre esse assunto e lança um questionamento: "Pode o olho enfrentar o horror com sua potência de fascinação, ou somente a palavra pode exorcizar a violência com seu artifício e distância, onde reina o rastro da morte?" É preciso acreditar que a palavra literária, conforme defendemos, seja capaz de falar do horror, mas de forma sublime, por via do poético e do maravilhoso, provocando a catarse, proporcionando-nos o deleite, mas também fazendo-nos refletir; tirando-nos do estado de prostração do contato permanente com imagens e cenas chocantes.

É o que faz Mario Costa (1995, p. 49) ao cunhar o conceito de "sublime tecnológico": ele acredita na possibilidade da expressão do sentimento de sublime em meio ao atual contexto de multiplicação e de banalização de imagens e de signos na comunicação de massa, quando estes deixam de ser elementos externos e tornam-se parte do cotidiano, da memória e do afeto das pessoas. É preciso

acreditar que ainda existam condições para se produzir imagens e narrativas que tenham força diante do excesso informacional da contemporaneidade. Ainda segundo Santos (2008, p. 5), retomando a narrativa de Joseph Conrad, não se encenam os terrores produzidos e vividos por Kurtz; eles são intensificados por um procedimento retórico, o uso da interjeição: “Que horror!”, por meio da qual “[...] Kurtz encena para Marlow, o narrador, e, por extensão, para o leitor, toda sua vida no momento de sua morte”. O terror é somente referido, como prescrito por Aristóteles em sua *Poética*, e “[...] como num texto trágico, sente-se a comoção dentro do narrador (fascínio) e de nós (repulsa? Piedade?), leitores” (SANTOS, 2008, p. 5).

Esse é o poder de mediação que a linguagem opera e que faz com que se torne possível o discurso sobre temas trágicos. A confirmação para essa questão e o alento de que tanto necessitamos para enfrentar o horror imagético que tenta nos paralisar vem das palavras de Cangi (2003, p. 142), quando afirma que

[...] não há catarse que a imagem possa produzir ante a tragédia. A imagem, com seu poder de fascinação, não pode mais que reforçar o efeito tranquilizador instantâneo. Em sua concessão espetacular, as imagens afundam-se no esquecimento.

E que venha o esquecimento tão necessário em tempos de sensacionalismo. Mas que venham também “as infelicidades fingidas” presentes na literatura que, segundo Rousseau (1974, p. 91), “[...] nos tocam muito mais que as verdadeiras. Alguém que em toda sua vida nunca teve piedade de um infeliz soluça na tragédia”.

Nesse sentido Barzotto (2009, p. 315), considera que a obra de Mia Couto liberta as vozes moçambicanas por meio de seus personagens, já que “[...] através da arte sublima suas angústias”. A estudiosa afirma que essa característica nos faz lembrar Aristóteles e o sentimento de catarse que a tragédia proporcionava na plateia. Mas, no caso de Moçambique, a tragédia é a própria realidade durante o período colonial e também pós-colonial e seu povo vive o espetáculo, não aquele da arte, mas o da realidade, o “[...] triste espetáculo da degradação e marginalização de uma população diante das forças opressoras de diversos grupos de interesse” (BARZOTTO, 2009, p. 315).

Consideramos que o horror, que está presente na obra de Mia Couto por meio de fragmentos de tragédias humanas, mostradas nos contos, “[...] serve a dois

propósitos básicos: como parte formativa da biografia coletiva do homem e como elemento assimilado por uma identidade coletiva humana” (SANTOS, 2008, p. 9-10). Acreditamos que tal característica de sua obra é própria da contemporaneidade, pois revela a sua não-aceitação do presente do seu tempo ao colocar aqueles que estão à margem da sociedade em destaque, conferindo-lhes a dignidade perdida ao longo da história. Segundo Agamben (2009, p. 62), “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Para aqueles que experimentam a contemporaneidade, todos os tempos são obscuros. O autor afirma, ainda, que “[...] contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

Essa postura de comprometimento com as minorias / as margens é importante porque, conforme afirma Homi Bhabha, toda uma gama de teorias críticas contemporâneas apontam para o fato de que “[...] nossas lições mais duradoras de vida e pensamento nos são transmitidas por aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento”. É cada vez mais evidente que a “[...] experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não-canônicas – transforma nossas estratégias críticas” (BHABHA, 1998, p. 240).

2.2 O horror nas margens

Pode-se pensar o conceito de horror nos textos literários no século XIX, com o romance gótico, gênero ligado ao movimento romântico e ao nacionalismo, no qual, conforme assegura René Wellek e Austin Warren (1983, p. 290-291), estão presentes, além de todos os critérios necessários para o “apuramento” da narrativa em prosa, também uma série de estereótipos, “descritivo-acessórios e narrativos, por exemplo, castelos em ruínas, horrores católicos romanos, retratos misteriosos, passagens secretas a que conduzem painéis que deslizam, raptos, emparedamentos, perseguições através de florestas sombrias”, capazes de dar ao leitor uma “especial forma de horror e emoção agradáveis”, suscitados, como alguns defendem, pelo “terror e piedade” advindos do *movere* clássico.

Embora considerando que também produções contemporâneas, como as de Mia Couto, possam despertar emoções como aquelas produzidas pela tragédia clássica e mais tarde pelo romance gótico, a forma de horror que abordamos no presente estudo, conforme já mencionado, é aquele provocado pela presença sistemática do branco em terras distantes, ou, mais precisamente, o horror conhecido nos continentes colonizados e marginalizados, em consequência da expansão do Ocidente movida a todo custo nos séculos XV e XVI, no caso de Moçambique, pelos portugueses.

Trata-se de uma categoria de horror na clave da leitura de Santos (2011, p. 208) sobre o tema, ou seja, a de “[...] sua inserção como categoria humana intimamente ligada à definição do etos e de sua existência no tempo histórico, portanto, circunstancial, mutável e marcada pela ação dos homens”, em leitura que se coaduna com o pensamento de Luiz Costa Lima (2003, p. 131), para quem a “prática do horror” faz-se conhecida desde que se tem referência da presença do homem na terra.

No entanto, Lima (2003) chama a atenção para o fato de que o horror gerado nas terras marginais é diferente daquele gerado na Europa desenvolvida e nos Estados Unidos, por exemplo. Enquanto aquele diz respeito, basicamente, ao “[...] horror provocado por condições sociais que favorecem a violência física e relaciona-se com a dependência, o atraso e a instabilidade político-econômica” (2003, p. 18-19), este é motivado pelo tédio, pela angústia e pela falta de sentido de uma ambiência tranquila. Tal tendência pode ser vista, por exemplo, em *Madame Bovary* (1857), o horror como consequência do mal estar psíquico, de que Samuel Beckett¹⁵ seria o outro polo.

Luiz Costa Lima nos alerta que “[...] o fato de se relacionarem os blocos metropolitanos e marginais como diferentes formas de horror não significa que um bloco não possa conter manifestação do horror propiciado pelo outro” (2003, p. 21). Esse é o caso, por exemplo, de Dostoiévski¹⁶, que pertence a uma situação de

¹⁵ Samuel Beckett foi um dos fundadores do teatro do absurdo e é considerado um dos principais autores do século XX.

¹⁶ Fiodor Mikhailovich Dostoiévski foi uma das maiores personalidades da literatura russa, tido como fundador do Realismo. Sua mãe morreu quando ele era ainda muito jovem e seu pai, o médico Mikhail Dostoiévski, foi assassinado pelos próprios colonos de sua propriedade rural em Daravoi, que o julgavam autoritário. Esse fato exerceu influência sobre o futuro do jovem Dostoiévski e motivou o polêmico artigo de Freud: "Dostoiévski e o Parricídio".

enunciação própria a uma área de fronteira mais próxima das metrópoles que das margens. Ainda segundo Lima (2003, p. 22), a

[...] diferença entre as modalidades de horror não está presa a alguma causalidade mecânica e rasteira. Mas isso não impede que essas modalidades se distingam. Mesmo que seja apenas pela dominância do grau de violência física em um caso, psíquica no outro.

Nesse sentido, embora defendendo que na obra de Mia Couto haja predominância do horror das margens, pode-se arriscar dizer que no conto “A filha da solidão”, já citado anteriormente, sejam encontrados tanto o horror psíquico da metrópole, com suas angústias advindas do isolamento e da solidão, quanto o horror físico do preconceito racial. O conto tem início com aquilo que Benjamin (1983, p. 200) destaca como característica básica da verdadeira narrativa, sua “dimensão utilitária”, já que “[...] o narrador é um homem que sabe dar conselhos”, o que se dá por meio de ensinamentos morais, provérbios ou normas de vida. O narrador do conto em questão denuncia o preconceito racial em Moçambique e inicia o texto com expressões que soam como lições de vida: “Na vida tudo chega de súbito. O resto, o que desperta tranquilo, é aquilo que, sem darmos conta, já tinha acontecido”.

A fim de percebermos como o horror presente nessa história é tanto físico quanto psíquico, acompanhemos a narrativa a partir do ponto em que o narrador reflete acerca da decisão do português Pacheco em fixar morada nas dunas desérticas de Sofala¹⁷: “[...] condenando a família a não conviver mais com gente de igual raça. Dona Esmeralda, a esposa, se angustiava vendo o crescer da filha. A que homem se destinava ela naquele afastamento de semelhante humanidade?”. A consequência do isolamento social imposto à Meninita, cujo nome fora escolhido na tentativa de ancorá-la no tempo, era uma solidão que a fazia desfolhar mil vezes repetida fotonovela. Assim como Ema Bovary, que em seu tédio mergulhava na fantasia dos romances românticos, nossa personagem “[...] sonhava em quadrinhos”. E enquanto os pais a desconsolavam, afirmando que não havia solução

¹⁷ Sofala é uma das 10 províncias de Moçambique. Situa-se na região centro do país, com uma longa costa, numa reentrância do canal de Moçambique. Quando os portugueses entraram em contato com a África Meridional-Oriental (pelo Cabo da Boa Esperança), foram informados do comércio com Sofala: grandes traficantes muçulmanos de Ormuz, de Adem e de outros lugares recebiam o ouro de outros mercadores muçulmanos que captavam o metal para com ele poderem obter os panos de algodão de Cambaia e outras peças vindas do mar Vermelho ou de Guzarate.

para ela, já que ali só havia “pretalhada”, ou ruminavam suas dúvidas e medos de que a filha pudesse se “meter com algum preto”,

[...] a menina se consolava fechada no quarto, a revista de fotonovela entre os lençóis. Suas mãos se desprivatizavam em carícias de outro. Mas esse apagar de lume lhe trazia um novo e mais aguçado tormento. Quando, depois de suspirada e transpirada, ela se abandonava no leito, uma funda tristeza lhe pousava. Era como se nascesse em si uma alma já morta. Tristeza igual só essas mães que dão à luz um menino inanimado. É justo poder-se assim visitar os paraísos e nos expulsarem? Lhe custaram tanto essas despedidas de si que passou a evitar seu próprio corpo. Vale a pena é trocar carinhos, receber as salivas do ventre de um outro. Mas outros ali não havia para a donzela Meninita”.

Há nessa narrativa uma modalidade de horror das margens, retratada pelo preconceito racial da família portuguesa em terras africanas, que desencadeia um horror encontrado na metrópole e que é aquele vindo do tédio e da solidão. Nesse caso, trata-se de um horror experimentado também pelo colonizador, que não aceita misturar-se e acaba por tornar-se vítima do isolamento que ele mesmo construiu a sua volta. Meninita crescera em meio à discriminação racial: “[...] a casa dos Pachecos se encochara de preconceito. Ali se dizia no singular: ‘o preto’. Os outros, de outra cor, se reduziam a uma palavra, soprada entre a maxila do medo e a mandíbula do desprezo”. Por não permitir o contato da filha com os nativos da região, nem mesmo com Massoco, um rapaz negro, único empregado da família, que, sendo jovem como ela, “[...] achava graça aos modos desdenhosos da pequena patroa”, os pais acabam por relegá-la a uma situação também marginal. Ao completar dezoito anos, a menina adoece, arde em “invisíveis chamas”, isola-se no quarto e lança fogo sobre si mesma, não “[...] desses fogos comuns de combustão visível”, mas daqueles que, conforme os pais constataram, [...] se apagava era em corpo de macho, em água de duplos suores e carícias”.

E assim, numa narrativa que segue os moldes do *Era uma vez...*, mas que está longe dos contos de fadas tradicionais, com a mediação do maravilhoso, temos um realismo traumático quando tomamos conhecimento do desfecho da história de Meninita, numa narrativa que poderia ter iniciado simplesmente com um: *Era uma vez uma família portuguesa com certeza*. Eis que surge no povoado uma veterinária vinda do Ministério. Os Pachecos concluem: “Porra, a gaja parece um homem”. Estaria aí a solução para que as chamas que insistiam em consumir o corpo da filha fossem apagadas? Cobrem a doutora com mimos, que concorda: “Eu vou fazer de

homem. Me disfarço”. Levam-na até a filha e tempos depois a surpresa: “Nossa filha está grávida, Manuel!”. Pacheco fica enfurecido: “[...] eu mato o cabrão da doutora” e decide que quebraria o juramento e superaria as “montanhas de volta ao mundo”, a fim de encontrá-la. Viajam, ele mais a mulher, e Meninita ainda espreitou da janela a “[...] poeira da estrada iluminada pela lua. Subiu ao quarto, abriu a revista das velhas fotos. Vencida pelo sono se ajeitou no colchão em rodilha de lençóis. Antes de adormecer, apertou a mão negra que despontava no branco das roupas”. A veterinária não fez mais que aproximar Meninita e Massoco, aproveitando-se da cegueira e da ignorância que o preconceito racial causava no casal Pacheco. E não há como o leitor não se deliciar / se deleitar e ficar perplexo diante de tamanho horror-sublime.

O destaque dado às diferenças e aos marginalizados na obra de Mia Couto mostra a resistência a qualquer tentativa de homogeneização, o que comprova a assertiva de que o escritor / o artista está sempre à frente da crítica. Essa tendência pode ser comprovada no primeiro volume de *Contos do nascer da Terra*, que traz a diferença representada nas figuras do colonizador e do colonizado, como pudemos testemunhar no conto “A filha da solidão”, e dos mais diversos segmentos da sociedade que vivem numa situação marginal: as famílias que vivem em condição de extrema miséria; o nativo africano prisioneiro e sentenciado à morte pelo opressor, colonizador; a cozinheira negra que salga a comida do patrão com as lágrimas; a menina pobre que engravida cada vez mais cedo; a gorda indiana, que é duplamente marginalizada e está aparentemente condenada à infelicidade, por ser gorda e por ser estrangeira, considerando que os indianos vivem uma situação de marginalidade em Moçambique; os homossexuais, que mesmo ocupando uma posição social privilegiada são “portadores de sexualidades policiadas”¹⁸; os anciãos que de uma tradição de prestígio social passam a viver, ou às margens dentro das próprias famílias, vítimas do isolamento, ou às margens da sociedade, como mendigos; a prostituta; a criança doente; os deficientes físicos; os viúvos... São alguns dos exemplos da diversidade de tipos que realça tanto a desigualdade social quanto a hipocrisia que permeiam as relações de diferença e de poder, mostrando o *valor* e o *lugar* de cada sujeito envolvido nessa teia social.

¹⁸ Expressão utilizada por Homi Bhabha para se referir aos homossexuais na Introdução de seu livro *O local da cultura* (1998, p. 24).

Em entrevista dada à revista *Discutindo Literatura*, em sua visita ao Brasil em 2008, ao ser interrogado sobre como a questão do racismo influenciou em sua formação intelectual, Mia Couto afirma:

[...] A cidade onde nasci é um lugar onde a discriminação racial é muito grande. Era tanta que na minha adolescência não precisaram explicar para mim o que era a colonização, por exemplo, pois eu sentia na pele o que era o colonialismo. Isso me fez ter uma atitude de engajamento político muito cedo na minha vida (2008, p. 11).

Esse engajamento político que o autor assume desde muito cedo é refletido em sua obra, confirmando o que Homi Bhabha ressalta sobre “[...] o valor específico de uma política da produção cultural” (1998, p. 44), em que busca pensar as possibilidades e as potencialidades políticas da reflexão teórica. Acreditamos que o compromisso político de Mia Couto com as minorias o coloca na posição de um intelectual que consegue unir teoria e prática e que por meio de sua produção literária comprova que “[...] as formas de rebelião e mobilização popular são frequentemente mais subversivas e transgressivas quando criadas através de práticas *culturais* oposicionais” (BHABHA, 1998, p. 44).

Assim, cabe refletir acerca do posicionamento de Mia Couto enquanto “intelectual amador”, alguém que não se fecha apenas em uma prática de produção literária preocupada com um público, com uma audiência que precisa ser mantida, antes instigando-a e mobilizando-a para uma maior participação democrática na sociedade. Uma postura que coincide com aquela que Edward Said considera que deva ser a postura do intelectual hoje, “[...] um amador, alguém que ao considerar-se um membro pensante e preocupado de uma sociedade se empenha em levantar questões morais no âmago de qualquer atividade” (2005, p. 86).

Embora consciente de que seu público não é o seu povo¹⁹, Mia Couto escreve não para *agradar* o leitor europeu ou do resto do mundo, antes mostra o *horror*, consequência da exploração colonial em seu país, e com isso denuncia também o efeito devastador e desastroso do projeto colonizador ocidental pelos quatro cantos da terra. Segundo Said,

¹⁹ O português é a língua oficial de Moçambique, mas estima-se que seja falado por apenas 40,5% da população. O analfabetismo total é de 60,5%. As línguas africanas ronga, xangan, muxope, malavi e o suahili são predominantes (dados do Censo Demográfico de 1997, realizado pelo INE. Disponível em: <<http://joaoxms.sites.uol.com.br/mocambique.htm>>. Acesso em 10 jun. 2011).

Os verdadeiros intelectuais nunca são tão eles mesmos como quando, movidos pela paixão metafísica e princípios desinteressados de justiça e verdade, denunciam a corrupção, defendem os fracos, desafiam a autoridade imperfeita ou opressora (2005, p. 21).

A identificação com o posicionamento político e com o conceito de margem fortemente presente na obra dos autores de países periféricos como Mia Couto é inevitável a todos aqueles que se veem inseridos em situações marginais, seja devido a histórias familiares que se inscrevem à sua revelia, seja no contexto de vida predominante no Brasil e que envolve, por exemplo, a história de tantos cidadãos da Região Nordeste do País, que migram para outras partes / culturas e, conseqüentemente, ao deixar aquela terra que por tantas questões econômicas e sociais está à margem, passam a viver à margem e por que não dizer como *estrangeiros* em outra região, no caso em questão, a Região Centro-Oeste. Tais sujeitos constroem sua identidade numa dada cultura e após a *marcha para o oeste* se veem diante do Outro que nada mais é que seu par, também vítima inexorável de uma herança nacional de luta por uma identidade e pela autoafirmação. Essa luta é análoga à daqueles que estão na margem das margens, “[...] os ainda mais atrasados dentro do grande atraso” (PRYSTHON, 2002, p. 20).

2.3 Mia Couto: um escritor às margens das margens

“As margens das margens”: ao nos deparar com essa expressão, cunhada por Ângela Prysthon em seu livro *Cosmopolitismos periféricos*, fomos remetidos a outros conceitos que, acreditamos, estão irremediavelmente ligados ao conceito de margem: Terceiro Mundo, pós-colonialismo, periferia, neo-colonialismo, entre outros. Mas essa expressão, que remete a uma condição duplamente marginal, leva-nos, especialmente, a refletir sobre as produções de países de colonização ibérica - como, por exemplo, a Moçambique de Mia Couto e o Brasil, que têm em comum a língua portuguesa, bem como os demais países da América Latina de língua espanhola, que alimentaram a ideia de cópia de modelos metropolitanos desde o período colonial “[...] como um fardo a ser carregado por todos os artistas, escritores e pensadores das margens” (PRYSTHON, 2002, p. 17). Aliás, essa era a única forma de validarem aquilo que produziam em termos culturais, estando, porém, à

margem das margens, já que Portugal e Espanha ocupam uma posição marginal com relação aos países do centro e do norte da Europa. Isso aconteceu graças a um longo período de submissão e de dependência cultural, o que fez com que os países ibéricos carregassem o estigma de uma tradição considerada “pobre” e “desimportante” (PRYSTHON, 2002, p. 17).

Creemos que os conceitos que fomentam as atuais discussões acadêmicas e que são abordados pelas novas tendências da crítica literária, mesmo que se referindo mais diretamente às questões que envolvem a produção dos países periféricos de língua inglesa (por exemplo, os estudos pós-coloniais) e de língua espanhola (os estudos culturais latino-americanos), também servem para pensar a produção literária africana de língua portuguesa, por se tratar, também, de uma cultura de periferia na busca da construção de uma identidade, considerando justamente o *locus* daqueles que tentam “[...] reivindicar o mesmo direito que têm os outros de tornar-se aquilo que se quer ser, e não assumir alguma identidade pré-moldada que é simplesmente reprimida” (BHABHA, 1998, p. 332).

Como pudemos perceber, quando pensamos na produção de Mia Couto, pensamos em um autor que usa sua posição marginal para criar condições enunciativas que deem voz àqueles da margem, ou seja, aos africanos, mas não somente a eles, também aos que na África são marginalizados, os que estão nas margens das margens. Com isso sua produção acaba por se tornar “[...] uma escrita expandida que consegue abrigar as falas de outros espaços marginalizados do mundo” (FONSECA; CURY, 2008, p. 16).

Além da história de dependência cultural advinda do processo de colonização e da herança de desigualdade social proporcionada pela exploração colonial e pelas lutas de descolonização de Moçambique e dos países latino-americanos – lutas essas que, embora ocorridas em períodos diferentes, deixaram marcas semelhantes –, o território linguístico também, e especialmente, aproxima e assemelha a produção literária de Mia Couto às obras de autores brasileiros, obras estas com as quais está em constante diálogo. Entre os escritores brasileiros que, segundo Mia Couto, tiveram “grande importância” para ele estão: Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Adélia Prado, Manoel de Barros e Guimarães Rosa, do qual a “influência sempre foi declarada” (COUTO, 2008, p. 13).

Consideramos que essa busca por aproximação tem a ver com a necessidade de se posicionar subjetivamente enquanto sujeito pertencente a um grupo, conforme observa Eneida Maria de Sousa em *Crítica Cult*. A autora chama a atenção para o fato de que há, no atual cenário da crítica literária, uma corrente “[...] preocupada com uma abordagem que não só valoriza o discurso literário, mas o considera na sua dimensão histórica e contextual” (SOUZA, 2002, p. 11). No ensaio “Nem samba nem rumba”, destaca que, tanto no discurso pós-colonialista quanto no discurso crítico latino-americano, “[...] percebe-se a exigência de o sujeito se posicionar como membro de um grupo, mas ainda como uma enunciação particularizada” (SOUZA, 2002, p 164). Isso faz com que esses dois discursos se confundam.

Como o próprio Mia Couto afirma, “[...] um homem não é uma margem que apenas existe de um lado ou de outro lado. Um homem é uma ponte ligando as diversas margens” (2005, p. 91). E nessa tentativa de unir as diversas margens da produção literária de língua portuguesa, o autor refere-se a Manoel de Barros como “meu ensinador de ignorâncias” no poema “Miudádivas, pensatemos” (ANEXO C), dedicado ao poeta brasileiro e que está no quarto volume do livro *Contos do nascer da Terra* (1997), onde é possível perceber vários elementos constitutivos da poética manoelina: a desarticulação da linguagem; a ruptura com a sintaxe tradicional e com o sentido convencional das palavras; a metamorfose dos seres e das coisas que habitam o universo do chão e dos lugares ermos; a metalinguagem, ou mais precisamente, a alusão ao poeta e ao fazer poético. De Guimarães Rosa, que influencia fortemente sua obra, podemos encontrar: a solidão como tema recorrente; os neologismos; a marcante oralidade; os (des)limites entre o real e o ficcional. O intertexto entre o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, e “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” pode ser percebido mesmo pelos iniciantes nos estudos literários. Assim como a figura do pai que se isola da família e passa a viver às margens da vida em um barco à deriva, também o pai de Sombrinha, por não ser ouvido quando alertava para o fato de tudo minguar a sua volta, inclusive a infância da filha,

[...] cada vez piorava. Face ao riso, o homem se remeteu à ausência. Se transferiu para as traseiras, se anichou entre desperdício e desembrulhos. A filha ainda solicitou comparência do mais velho. –‘Deixe o seu pai. lá onde está, ele não está em lugar nenhum’ [...].

E assim, escolhendo seus precursores, numa atitude de quem quer construir uma amizade literária, Mia Couto vai erguendo pontes entre as diversas margens da produção literária de língua portuguesa.

O que temos, portanto, é uma literatura africana escrita a partir da perspectiva de um branco que coloca as figuras marginais da sociedade em uma posição de destaque, em uma produção literária construída por uma mescla do português oficial e da oralidade natural africana, e que tem a literatura brasileira como referência, assumindo uma condição, portanto, duplamente marginal. É um mosaico de diferenças que somente as alternativas oferecidas pelas novas abordagens da crítica literária contemporânea podem dar conta de abarcar.

2.3.1. Pensando as literaturas e os estudos pós-coloniais

É a partir desse *olhar da margem sobre* uma produção literária também em situação marginal que buscamos compreender / refletir de que forma os atuais estudos da crítica literária e cultural pode nos servir de instrumental para analisar a produção contemporânea nos países periféricos. Em especial, o pós-colonialismo, já que este se refere ao “[...] impacto cultural entre os europeus e os outros, recém descobertos e inventados, desde os primeiros contatos até a contemporaneidade” (BONNICI, 2009a, p. 274), ou seja, a crítica pós-colonial ocupa-se de perscrutar a cultura e a literatura “[...] durante e após a dominação imperial europeia, de modo a desnudar seus efeitos sobre as literaturas contemporâneas” (BONNICI, 2009a, p. 267). De acordo com Bhabha, a crítica pós-colonial é

[...] testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países de Terceiro Mundo e dos discursos da ‘minorias’ dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma ‘normalidade’ hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das ‘racionalizações’ da modernidade (1998, p. 239).

Em se tratando do surgimento da literatura nacional nos países que passaram pelo processo de colonização, é a partir do “movimento pró-independência”, ocorrido entre o final do século XVIII e início do século XIX, que ela nasce nas Américas portuguesa, espanhola e britânica, por ser esse um período de favorecimento e em que é atribuída certa autonomia às culturas não-europeias. Nesse período há uma proliferação de autores e “[...] temas brasileiros, *seguindo padrões estéticos europeus*” (BONNICI, 2009a, p. 261). Embora tendo havido, com o Modernismo brasileiro da década de 1920, um esforço para a produção de “uma arte essencialmente brasileira” em geral o que ocorreu foi um neo-colonialismo, uma dependência cultural que amarrava a literatura brasileira e as literaturas americanas, de modo geral, aos modelos europeus.

Nos chamados “países novos fabricados pelo colonialismo”, como é o caso de regiões da África e da Ásia, até meados do século XX, não havia uma literatura nacional. Tudo o que era produzido em termos de literatura até então seguia padrões eurocêntricos, já que era obra de missionários, viajantes, “[...] mulheres de administradores coloniais, soldados intimamente ligados à metrópole colonizadora” (BONNICI, 2009a, p. 261). Além disso, não havia como “[...] detectar a resistência na literatura de então”, por falta de embasamento teórico e, também, não eram desenvolvidas formas de leitura e de escrita que pudessem “responder” à dominação colonial europeia “[...] arraigada nos parâmetros do essencialismo, de superioridade cultural e de degradação da cultura dos *outros*” (BONNICI, 2009a, p. 261). Em suma, a literatura era, nesse contexto, um instrumento do poder hegemônico.

De acordo com Bonnici (2009a, p. 261), foi somente no período que sucedeu à Segunda Guerra Mundial, devido ao surgimento da terceira onda de independência política, que se pôde ver uma literatura escrita pelos nativos das nações africanas, caribenhas e asiáticas, não sem um agravante: tratava-se ainda de uma produção literária nativa nas línguas dos ex-colonizadores. O marco desse momento em que há as primeiras expressões literárias oriundas da África e escritas em inglês é o romance *The Palm-Wine Drinkard*, publicado em 1952, pelo nigeriano Amos Tutuola. Nasce nesse período a ideia de *Commonwealth Literatures* ou *Third World Literatures*, desenvolvida pelos críticos da metrópole inglesa, noção essa que colocava as novas nações independentes numa posição marginal com relação à

posição central exercida pela Inglaterra, seguindo ainda os antigos padrões metrópole-colônia.

Vale ressaltar que somente em 1978, com a publicação de *Orientalismo*, de Edward Said²⁰, foi dado o *pontapé* inicial aos Estudos Pós-coloniais na academia ocidental, que, segundo Bonnici (2009b, p. 21), podem ser definidos, basicamente, como o “[...] estudo das interações entre as nações europeias e as sociedades que elas colonizaram no período moderno”. Dado esse primeiro passo por Said, o marco da consolidação do termo “pós-colonial” foi o ano de 1989, com a publicação de *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. A partir de então, o termo *Commonwealth Literatures* (literatura da comunidade das ex-colônias britânicas) ou *Third World Literatures* passa a designar as literaturas produzidas nos países que passaram pelo processo de colonização, bem como a expressão Terceiro Mundo cai em desuso. O termo pós-colonial aparece, assim, em substituição a Terceiro Mundo, considerado pejorativo pelos críticos e artistas desses lugares, já que este foi considerado falido para responder às questões de um mundo cada vez mais marcado pelas diferenças e pelo *multiculturalismo*²¹. Mesmo reconhecendo que não se pode cair na tentação do velho dualismo “centro-periferia”, é inquestionável a relevância de se pensar tais questões, já que

[...] a produção cultural da periferia e o debate sobre ela têm consolidado uma tendência na teoria crítica: o discurso da diferença estabelece uma espécie de política das minorias. As diferenças culturais precipitam um imperativo para o teórico da cultura, que é preparar uma moldura conceitual que redefina o papel das minorias, dos subalternos, dos ‘deserdados da terra’ (lembrando Fanon), do que era chamado de Terceiro Mundo na reordenação ‘global’ da cultura. Podemos ver no *corpus* dos Estudos Culturais contemporâneos e das teorias pós-colonialistas as análises mais agudas dos processos dessa reordenação (PRYSTHON, 2003. p. 43).

No capítulo intitulado “Pós-colonialismo e Estudos Culturais latino-americanos”, Ângela Prysthon traça um histórico da origem, desenvolvimento,

²⁰ Nele Said analisou a “fabricação” e a “construção” ocidental do Oriente. Para Said, a imagem (representação) do Oriente construída pelo Ocidente, ou seja, o Orientalismo, leva à subordinação e a um “[...] discurso etnocêntrico repressivo” que legitimou a expansão do império europeu e “convenceu os nativos” sobre o universalismo da civilização européia” (*apud* BONNICI, 2009, p. 259).

²¹ “O Multiculturalismo, como inicialmente é chamada a disseminação de diversas culturas no Ocidente no final dos anos 1980 e que pode ser denominado também de ‘estado híbrido’, ‘mundialização’, ‘globalização cultural’ vai ultrapassar as fronteiras de um mercado cultural de massas mais sofisticado e acaba por tomar conta também da academia - principalmente dos círculos anglo-americanos – como fenômeno pós-moderno (visto assim como consequência de um dos traços da pós-modernidade – a descentralização.)” (PRYSTHON, 2002, p. 133.).

vantagens, desvantagens e vulnerabilidades do conceito de pós-colonialismo ou pós-colonial, bem como de suas relações e suas contribuições aos Estudos Culturais latino-americanos.

A estudiosa observa que o fato de o pós-moderno não atender satisfatoriamente a certas discussões das culturas periféricas, devido às suas funções de “[...] dominante cultural do capitalismo transnacional, paradigma ideológico do neoliberalismo, tendência de certas facções das elites” (PRYSTHON, 2002, p. 131), surge a necessidade de uma instância teórica que trabalhe as questões colocadas pelo pós-moderno, envolvendo também a identidade terceiro-mundista ou da periferia. A partir dos anos 1980, em face de crises internas e externas, a ideia de Terceiro Mundo enquanto bloco homogêneo e representativo de uma unidade enfraquece, já que nem todos os países compartilham o “[...] ideário revolucionário utopista” que lhe deu origem, nem têm os mesmos problemas, nem as mesmas necessidades. Por isso o conceito de Terceiro Mundo é desprestigiado, especialmente no âmbito da produção acadêmica e das polêmicas intelectuais, e é substituído por pós-colonialismo ou pós-colonial. Enquanto no cerne da concepção de Terceiro Mundo está a ideia de homogeneidade, no de pós-colonial a ideia é justamente o oposto, por considerar a diferença como “[...] ponto de partida para a integração ao modelo capitalista global, especialmente em relação aos bens culturais” (PRYSTHON, 2002, p. 132).

No entanto, é preciso pensar o que realmente está por trás da substituição do paradigma de Terceiro Mundo: a conveniência para o Primeiro Mundo, ou mais precisamente, para as consciências acadêmicas primeiros-mundistas, de impor o colonialismo como algo passado, daí o termo *pós*, anulando, assim, o “ideário revolucionário”, já que a expressão Terceiro Mundo passa uma ideia de atraso, de descompasso. Isso se soma ao fato de que os próprios terceiro-mundistas “não se reconhecem como tal” ou sentem-se “diminuídos com esse tipo de classificação” (PRYSTHON, 2002. p. 134). Prysthon ressalta que, apesar desses problemas terminológicos e ideológicos que envolvem o conceito,

[...] no sentido estritamente acadêmico, o surgimento da teoria pós-colonial vem tentar resolver certos problemas embutidos no ‘multiculturalismo radical’. Ao fundir todas as ‘etnias e histórias’ em um só rótulo (pós-colonial), os intelectuais pós-coloniais não se isolam tanto quanto, digamos, um professor de ‘Estudos africanos’, mesmo que estes intelectuais estudem um mesmo fenômeno. Ao introduzir o contexto pós-colonial, estes

teóricos estão assumindo que tal fenômeno tem que ser visto *em relação* a outras experiências e dados deste contexto (2002, p. 135).

A teoria pós-colonial apresenta algumas vulnerabilidades, como o fato de não considerar “[...] um fator fundamental para a maioria dos países terceiro-mundistas: o neo-colonialismo”, bem como o fato de que em vários casos “a condição colonial ainda persiste” (PRYSTHON, 2002, p. 135). Como se não bastasse, quase todas as abordagens pós-coloniais são sobre ex-colônias britânicas, ou sobre o estado híbrido (multiculturalismo) da cultura norte-americana, assim como “[...] quase todas as ‘estrelas’ da teoria pós-colonialista (e da literatura) têm em comum: a língua inglesa” (PRYSTHON, 2002, p. 136).

Embora as antologias em que a teoria pós-colonial é apresentada chamem a atenção para o “globalismo” de seus propósitos e prometam uma abrangência mundial com relação aos países que passaram pelo processo de colonização, o que se tem é uma produção ínfima sobre a cultura de países que não são de colonização britânica. E, ainda assim, o que é levado em consideração é “[...] a literatura de língua inglesa escrita em países que sofreram com a situação colonial” (PRYSTHON, 2002, p. 136). Embora não negue “espaços e abordagens” para as demais experiências pós-coloniais, “[...] o conceito de pós-colonial vai se acomodando, assim, dentro dos limites de um território linguístico determinado” (PRYSTHON, 2002, p. 137).

No entanto, mesmo apresentando vulnerabilidades, como toda e qualquer boa crítica literária e cultural, afinal, “[...] no trabalho intelectual sério e crítico não existe ‘inícios absolutos’ e poucas são as continuidades inquebrantadas” (HALL, 2003, p. 131), ainda assim, a teoria pós-colonial representa uma abertura para as culturas dos países periféricos, pois, segundo Hall, no trabalho crítico o que interessa “[...] são as *rupturas* significativas – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas” (2003, p. 131).

Na esteira do que diz Eneida Maria de Sousa (2002, p. 164), os discursos pós-colonialistas representam uma ameaça para a intenção da tradição ocidental de unificação da imagem da América Latina, bem como dos países que junto a esta formam o antes homogêneo Terceiro Mundo, sendo que tal unificação só é conseguida por meio do apagamento das diferenças. Mesmo o questionador e

polêmico teórico inglês Terry Eagleton (2005, p. 19-20) reconhece: “O setor mais florescente dos estudos culturais de hoje é o dos chamados estudos pós-coloniais”, por tratar justamente da “condição opressiva” por que passa boa parte da população mundial que “[...] carece de condições sanitárias e sobrevive com menos de dois dólares por dia”.

A abertura proporcionada pelos estudos pós-coloniais para as culturas dos países periféricos acontece, especialmente, para os intelectuais desses países, considerando que des-hierarquiza a origem dos teóricos: Bhabha, Spivak, Said, Prakash, Mohanty são apenas alguns dos “[...] nomes exóticos na primeira linha do mundo acadêmico primeiro-mundista” (PRYSTHON, 2002, p. 135). Há, ainda, a intelectualidade judaica do pós-guerra nos Estados Unidos e o interesse nesse segmento da crítica contemporânea é crescente.

O pós-colonialismo reafirma de forma muito mais articulada que o terceiro-mundismo o “papel do periférico na História e a própria História da periferia”. Por se tratar de uma empresa de “descolonização da História e a da teoria”, os estudos pós-coloniais “[...] reinserem o debate da identidade nacional, da representação da etnicidade, da diferença, da subalternidade no centro da história da cultura mundial contemporânea” (PRYSTHON, 2003, p. 44). O des-centramento proposto pelas teorias pós-modernas acontece por meio da “reescritura periférica da história” e da “desconstrução do ocidente feita pelos estudos pós-coloniais”, o que significa um constante ataque à hegemonia ocidental ou, ainda, uma “abordagem de fato alternativa do Ocidente”. Ao reinserir “o debate da identidade nacional, da representação, da etnicidade, da diferença e da subalternidade no centro da história da cultura mundial contemporânea” (PRYSTHON, 2003, p. 44), os estudos pós-coloniais acabam por possibilitar uma “reacomodação do cânone cultural”, isto é, o “descentramento anunciado pelas teorias pós-modernas”. Ainda segundo Prysthon,

[...] a existência de bolsões de ‘Terceiro Mundo’ no ‘Primeiro Mundo’ e seu contrário, o ‘Primeiro Mundo’ no ‘terceiro Mundo’, são não apenas a confirmação da ideia do Espaço Híbrido, como também uma condição *sine qua non* do capitalismo transnacional e o sinal de que um ‘mundo’ somente está cada vez mais parecido na sua diversidade. Justamente no espaço intersticial, no fluido território intermediário, nessa zona de negociação entre ‘mundos’, é que está localizado o arcabouço cultural que serve de objeto para a teoria pós-colonial e o instrumental teórico para analisá-lo. Chegamos ao entre lugar (2002, p.141).

Esse conceito é particularmente relevante para compreendermos o que acontece com a contemporaneidade periférica, pois “[...] ele surge dos embates vividos nas margens dos cânones culturais” (PRYSTHON, 2003, p. 46). O entre lugar²² seria o que Bhabha conceitua como Terceiro Espaço²³ ou “espaço cisão da enunciação” que, segundo ele, pode abrir caminho para a “conceitualização de uma cultura internacional” que se baseie “não no exotismo do multiculturalismo” e da “diversidade de culturas, mas na inscrição do hibridismo²⁴ da cultura”²⁵. Explorando o Terceiro Espaço, podemos “[...] evitar a política da polaridade e emergir como outros de nós mesmos” (BHABHA, 1998, p. 69). O autor afirma que

[...] para esse fim deveríamos lembrar que o ‘inter’ – o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* – que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do ‘povo’ (BHABHA, 1998, p. 69).

Após esse histórico sobre a origem e as implicações do conceito de pós-colonial, trazemos a esta reflexão os questionamentos colocados por Stuart Hall no capítulo “Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite”, por acreditarmos que eles se aproximam da situação “limite” em que se encontram os países que estão à margem da periferia, como é o caso dos países de colonização portuguesa. Hall questiona:

²² Silvano Santiago utiliza o termo antes de Bhabha, definindo o entre lugar como sendo “[...] a recuperação suplementar da tradição europeia, isto é, o discurso utópico do ‘eterno retorno em diferença’, como possibilidade de repensar as vanguardas em relação à tradição, significando um ponto de partida para a constituição de um pensamento que desconstrua a história da dependência” (SANTIAGO, 1989, p. 109.)

²³ “O Terceiro Espaço representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado em uma estratégia performativa e institucional da qual ela não pode em si ter consciência. O que essa relação inconsciente introduz é uma ambivalência no ato da interpretação” (BHABHA, 1998, p. 66.)

²⁴ “O conceito de hibridismo no ato da tradução cultural (tanto como representação quanto como reprodução) nega o essencialismo de uma cultura anterior ou originária, então vemos que todas as formas de cultura estão constantemente num processo de hibridismo. A importância do hibridismo não é poder traçar dois momentos originários a partir dos quais surge um terceiro espaço; ao invés disso, o hibridismo é o Terceiro Espaço que possibilita o surgimento de outras posições. Esse Terceiro Espaço desloca as histórias que o constituem e estabelece novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas, que são mal compreendidas através da sabedoria normativa” (SOUZA, 2004, p. 126-127.)

²⁵ Enquanto Bhabha utiliza a expressão “hibridismo da cultura”, relacionando esse conceito à tradução cultural, Néstor García Canclini (1990), com especial ressonância na teoria pós-moderna, utiliza a expressão “hibridismo na cultura” ou “Estado Híbrido”, que é como denomina o caráter múltiplo da cultura contemporânea mundial, em especial a de regiões marcadas pela existência de várias identidades ou “origens”: ameríndia, europeia, africana, asiática; várias temporalidades: pré-industrial, moderna, tecnológica; e pela possibilidade de abolição das fronteiras entre cultura erudita, popular e de massas” (PRYSTHON, 2003, p. 48).

Quando foi o pós-colonial? O que deveria ser incluído e excluído de seus limites? Onde se encontra a fronteira invisível que o separa de seus 'outros' (o colonialismo, o neo-colonialismo, o Terceiro Mundo, o imperialismo) e em cujos limites ele se define incessantemente, sem superá-los em definitivo? (2003, p. 101).

O autor chama a atenção para a ambivalência do termo pós-colonial, o que tem feito com que ele seja utilizado de forma equivocada, devido à “negociabilidade acadêmica ubíqua” (McCLINTOCK *apud* HALL, 2003, p. 103) do termo e ao fato desse conceito ser confusamente universalizado. Acredita que tem havido certo “descuido e homogeneização”, o que tem “[...] causado um enfraquecimento do seu valor conceitual” isso graças à “popularidade crescente do termo” (HALL, 2003, p. 106).

Todas essas implicações e questionamentos observados por Hall devem-se ao prefixo *pós*, abarcando em seus limites todas as experiências coloniais como “passadas”, e aí se incluem tanto os países de Terceiro Mundo como também os países de Primeiro Mundo, como é o caso dos Estados Unidos, quando na verdade “[...] nem todas as sociedades são ‘pós-coloniais’ *num mesmo sentido*” (HALL, 2003, p. 107). Além disso, o termo apresenta um caráter ambíguo, porque tanto pode ser utilizado para marcar o fechamento final de um período histórico, o que possibilita a sua popularidade, como também enquanto instância teórica que representa uma conquista intelectual no sentido de rever as desigualdades da modernidade ao apresentar alternativas teóricas aos modelos econômicos, sociais e políticos do Primeiro Mundo.

Após questionar o termo “pós-colonial”, Stuart Hall acaba por considerar que o conceito pode nos ajudar a “[...] descrever ou caracterizar a mudança nas relações globais, que marca a transição (necessariamente irregular) da era dos Impérios para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização” (2003, p. 109). Pode, ainda, ser útil para identificar as “novas relações e disposições de poder” que surgem a partir desta “nova conjuntura”. O autor acrescenta que

[...] o termo pós-colonial não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a ‘colonização’ como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural²⁶ – e produz uma

²⁶ Segundo Bhabha, “[...] os discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural, seja como ‘meia passagem’ da escravidão e servidão, como ‘viagem para fora’ da missão civilizatória, a acomodação maciça da migração do Terceiro Mundo para

reescrita descentrada, diaspórica ou 'global' das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. Seu valor teórico, portanto, recai precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do 'aqui' e 'lá', de um 'então' e 'agora', de um 'em casa' e 'no estrangeiro' (HALL, 2003, p. 109).

Já de acordo com Bhabha (1998, p. 242), “[...] é a partir desse lugar híbrido do valor cultural – o transnacional como o tradutório – que o intelectual pós-colonial tenta elaborar um projeto histórico e literário”.

Nesse sentido, a língua e a literatura do colonizador são usadas pelo colonizado com a intenção de “desmantelar” a dependência cultural e “[...] para resgatar suas origens, reconstruindo, aos poucos e da forma possível, a própria identidade, cultura e história” (BARZOTTO, 2009, p. 307). As estratégias usadas pela literatura pós-colonial para a possibilidade de “descolonização da literatura eurocêntrica”, ou seja, para uma tentativa de superação do neo-colonialismo passa pela “crioulização da língua europeia”; pelo uso da paródia, do pastiche e da mímica; pela “apropriação do poder para afirmar a identidade através da releitura;²⁷ pela ampliação e subversão do cânone literário,²⁸ através da reescrita²⁹ e de “práticas alternativas de leitura”, bem como pela “denúncia do estrago colonial revelado pela diáspora”, rompendo, assim, com a “primazia dos textos metropolitanos” (BONNICI, 2009b, p.29).

Os mecanismos e as estratégias da literatura pós-colonial têm oferecido à literatura africana em Língua Portuguesa a possibilidade de sair da posição marginal com relação à literatura ocidental e conquistar seu espaço no contexto intelectual global. Segundo Barzotto,

[...] por meio da escrita no idioma do próprio dominador, há a denúncia das estratégias de opressão pelas quais esses povos foram subjugados nos anos de colonização e, até mesmo, depois da independência política, sob propostas neocolonialistas de países poderosos. A literatura torna-se,

o Ocidente após a Segunda Guerra Mundial, ou o trânsito de refugiados econômicos e políticos dentro e fora do Terceiro Mundo” (1998, p. 241.)

²⁷ “A releitura é uma maneira de ler os textos literários para revelar suas implicações no processo colonial. Para Said, quando voltamos ao arquivo cultural, começamos a relê-lo de forma não unívoca, mas em ‘contraponto’, com a consciência simultânea da histórica metropolitana que está sendo narrada e daquelas outras histórias contra (e junto com) as quais atua o discurso dominante” (BONNICI, 2009b, p. 40-41).

²⁸ “O cânone literário é um conjunto de práticas de leitura apropriadas pela cultura dominante para justificar sua ideologia e para se manter no *status quo*” (BONNICI, 2009b, p. 41).

²⁹ “A reescrita tornou-se uma prática discursiva pós-colonial através da qual se aproveita de lacunas, silêncios, alegorias, metáforas do texto canônico, que dá origem a um novo texto que subverte as bases literárias, os valores e pressupostos históricos do primeiro” (BONNICI, 2009b, p. 40).

então, uma arma poderosa de contra-ataque que o sujeito de um espaço e contexto marginalizados percebe ter em mãos (2009, p.307).

Em seu texto “A diáspora negra como matéria literária: da ação de captura às negociações languageiras”, Maria Nazareth Soares Fonseca trata o tema da diáspora negra nas literaturas africanas de língua portuguesa nos diferentes sentidos que se pode atribuir ao termo: o primeiro sentido que a autora explora diz respeito aos movimentos que obrigam os africanos a se afastarem do seu continente e também aos deslocamentos em direção ao Novo Mundo. O segundo sentido da diáspora diz respeito ao registro das “[...] migrações que ocorrem no interior da língua, construindo diferentes formas de solapagens que se dão no espaço da literatura, buscando produzir efeitos de sentidos não previsíveis” (FONSECA, 2006, p. 131).

Segundo a autora, as culturas africanas operam formas diferentes de solapagem nas normas e nos costumes europeus, levados ao continente africano para sustentar o processo de colonização. Nesse processo se incluem as *dispersões diaspóricas*, que tratam dos “[...] deslocamentos que se dão no interior da linguagem” e que fomentam as *dispersões* provocadas no idioma português pelas línguas naturais africanas. Dessa forma, a expressão diáspora negra “torna-se signo dos confrontos que procuram quebrar a dureza da língua do outro”, obrigando a convivência com o paradoxo de que trata Derrida quando afirma que “a língua que eu falo não é a minha; não posso, entretanto, dizer que ela seja estrangeira / estranha” (DERRIDA *apud* FONSECA, 2006, p.134). Essa observação de Derrida

[...] traduz um conflito que está sempre presente na literatura produzida por povos recém-libertos da colonização: uma relação tensa com a língua do colonizador, transformada em língua nacional, após as independências. Na África portuguesa, por exemplo, a língua literária é a língua materna de Portugal, por isso ainda tributária de valores gerados no Ocidente. No entanto, O Português, língua levada à África pela colonização, bem cedo teve de submeter-se às transformações que a literatura procurou legitimar para se manter próxima das tradições culturais das diferentes partes da África (FONSECA, 2006, p. 134).

Autores de Angola como Luandino Vieira, Uanhenga Xitu, Ruy Duarte de Carvalho, Boaventura Cardoso e Paula Tavares, bem como os moçambicanos José Craveirinha, Mia Couto e Luís Carlos Patraquim, entre outros, têm suas obras marcadas pelas migrações do universo da oralidade para a escrita literária. Em África a tradição oral é “sistema de auto-interpretação” concreta, sendo através dela que a sociedade “explica-se a si própria” (FONSECA, 2006, p. 134). No entanto, vale

ressaltar que o processo de solapagem não está restrito à escrita de autores africanos, mas “[...] faz-se traço das literaturas desenvolvidas em espaços marcados pela presença de diferentes formas de colonização”. As produções de escritores que “apostam nas transgressões de linguagem” são marcadas por mesclagens distintas entre as línguas naturais e a língua “estrangeira”, em que as “tensões que se localizam no interior da língua literária” marcam os “movimentos de desterritorialização e reterritorialização” da língua (FONSECA, 2006, p. 134).

Dito isto podemos concluir que as produções literárias e críticas desses autores têm o poder de indagar o resultado frustrante do projeto imperialista em seu território, visto que em qualquer choque cultural é inevitável a ocorrência de estratégias de resistência e de contra-ataque perante os exploradores representantes do poder hegemônico, seja por meio de mecanismos de transgressão da linguagem, conforme pudemos expor anteriormente, seja por recursos poéticos e de estilo de cada artista.

Em se tratando de Mia Couto, como defendemos no primeiro capítulo deste trabalho, pode-se concluir que sua estratégia de resistência está no impacto causado por sua obra, já que o escritor moçambicano mostra o horror da exploração colonial em seu país como aquilo que há de *sublime* na literatura, que é a capacidade de causar, no leitor, o que a teoria poética clássica chama de *movere*, que é o abalo causado por cenas que chocam, mas também provocam prazer.

CAPÍTULO 3

NARRAR A MEMÓRIA DO HORROR: UM MAL NECESSÁRIO

Ninguém pode se tornar aquilo que não pode encontrar nas suas memórias.

Jean Améry (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 112)

Iniciamos o terceiro e último capítulo deste trabalho, tomando como base a assertiva de que a escrita literária funciona com um registro para repertoriar memórias, por acreditarmos que quando, por meio de sua produção crítica e literária, Mia Couto assume para si a tarefa de narrar as histórias de seu povo. Ele constrói um repertório de suas memórias e aquelas de um país em construção, revolvendo e denunciando, por meio de sua obra, as situações adversas do ambiente moçambicano pós-colonial. Essa situação é uma das consequências das atrocidades cometidas pelo processo de colonização ocidental em África e que é geradora das tragédias humanas retratadas nos *Contos do nascer da Terra*, por meio de narrativas de um horror que, por via do poético e do maravilhoso, faz-se sublime, no sentido burkiano da palavra, conforme evidenciamos nos capítulos anteriores.

Caso se leve em consideração que a motivação desta dissertação é o desejo de uma melhor compreensão do contemporâneo por via da obra de Mia Couto, mostra-se extremamente relevante ampliar nossas possibilidades de estudos a partir das atuais tendências da crítica literária – como foi o caso dos estudos pós-coloniais, dos quais tratamos no capítulo anterior – e, nesse caso, em especial, a crítica biográfica, já que esta é naturalmente “compósita” e engloba a complexa relação entre obra e autor, facultando que a literatura seja interpretada além de seus “[...] limites intrínsecos e exclusivos”, que se dá através da “construção de pontes metafóricas entre fato e ficção” (SOUZA, 2002, p. 105).

Afinal, não há como separar a obra do sujeito quando se trata de um artista com tanta singularidade e com tão alto grau de comprometimento com suas origens, expresso tanto em sua produção literária quanto em sua produção crítica. Vejamos o

seu autorretrato: “Sou um escritor africano de raça branca. Este seria o primeiro traço de uma apresentação de mim mesmo. Escolho estas condições – a de africano e a de descendente de europeus – para definir logo à partida a condição de potencial conflito de culturas que transporto” (COUTO *apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 20).

Levando em conta esse comprometimento do autor com aquilo que o constitui como sujeito inserido numa realidade tão diversificada, podemos perceber a importância de pensar sua produção a partir dos pressupostos teóricos da crítica biográfica. Considerando tanto a produção ficcional quanto a documental do autor, como é o caso de depoimentos como o que se acabou de ler, fazendo com que a literatura deixe de ser o *corpus* exclusivo de análise, expandindo, assim, o “feixe de relações culturais”. É o próprio “sujeito teórico” inscrevendo-se como “[...] ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção” (SOUZA, 2002, p. 105).

Pode-se pensar, ainda, nas observações de Michel Foucault (2006, p. 278-279) ao defender que o autor é “[...] momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos”, ou quando chama a atenção para a forma como a crítica literária moderna define o autor, mesmo quando esta insiste em não se preocupar com a autenticação: “[...] o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações”, fato que se dá, ainda segundo Foucault (2006, p. 279), devido a sua biografia, ou por questões que envolvem sua situação, ou posição social, a “revelação de seu projeto fundamental”, ou ainda a “localização de sua perspectiva individual”.

Em se tratando de Mia Couto, pode-se afirmar que com sua produção ficcional e crítica constrói a narrativa da nação moçambicana, o que pode ser percebido por meio do exercício de ficcionalização da crítica, possibilitado pela superação dos limites provocados pela leitura puramente textual de sua obra, o que a reduziria à especificidade da matéria literária. Além desses pontos mencionados, conforme afirma Souza (2002, p 108), os “[...] princípios básicos da crítica biográfica resultam ainda na produção de um saber narrativo, engendrado pela conjunção de teoria e da ficção e pelo teor documental e simbólico do objeto de estudo”.

É possível que seja esse teor documental, de que trata Souza, que encontramos nos *Contos do nascer da Terra*, por exemplo, no conto “A última chuva

do prisioneiro”. Nele há um narrador protagonista ³⁰ que, não por acaso, não é identificado por um nome próprio – é apenas mais um entre tantos nativos africanos vítimas do sistema colonizador europeu – e que diante da sentença de morte numa prisão dirige-se a um interlocutor que, curiosamente, é um autor de ficção, a quem o narrador chama de “inventador de realidades”, para fazer a seguinte observação: “[...] Na minha língua materna nem há palavra para dizer cadeia. Não tínhamos nem ideia de cadeia. Foram os portugueses que trouxeram. Coitados, trouxeram cadeias de tão longe, até dava pena elas ficarem vazias”. ³¹ E recorda que era essa a explicação que dava a sua mãe nas primeiras vezes em que foi preso: - “Estou a ser preso mamã, mas é só em respeito dos mezungos”. – “Respeito dos brancos”? – “Sim, mãe: é que eles, coitados, tiveram tanto trabalho... é feio a gente deixar estas cadeias assim, sem ninguém”.

Acreditamos que cenas aparentemente inexpressivas como essa passam a compor o quadro das pequenas narrativas de Couto, podendo ajudar a contar a história de um povo, assim como podem ser responsáveis pela construção do sentido subliminar da história. Para tanto, pode-se argumentar que a “[...] literatura, rica em cenas dessa natureza e pródiga na arte das subjetividades é convocada a servir de *corpus* analítico para o discurso histórico” (SOUZA, 2002, p. 109). Esse fator pode contribuir para a diluição das fronteiras disciplinares, fazendo com que o objeto literário deixe de ser um “[...] privilégio da crítica literária e se expanda para outras áreas” (SOUZA, 2002, p, 109).

No entanto, vale ressaltar que produções literárias que tem como objetivo colocar em evidência aqueles que estão à margem da sociedade funcionam como um “monumento da barbárie”, portanto, não servem como objeto de análise para o materialismo histórico, que, segundo Walter Benjamin, se identifica e se interessa pelos vencedores, ou seja, os “herdeiros de todos os que venceram antes”. O materialismo histórico mantém um distanciamento dos bens culturais – e aí se incluem as produções contemporâneas que são testemunhos e buscam um desarquivamento, no sentido derridiano da palavra, do *horror* da exploração colonial -, já que acredita ser sua tarefa é “[...] escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN,

³⁰ “*I as protagonist*”, segundo a tipologia de Norman Friedman, apresentada por Ligia Chiappini Moraes Leite, (1991, p. 43), ou seja, um narrador que, sendo personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.

³¹ As citações do conto “A última chuva do prisioneiro” são sempre referentes ao ANEXO D.

1987, parte 7, p. 3). Benjamin afirma, ainda, que a “tradição dos oprimidos”, ou seja, as produções culturais que dão voz aos oprimidos ensinam-nos que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. E acrescenta: “Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade” (BENJAMIN, 1987, parte 8, p. 3).

Faz-se necessário construir a narrativa da memória desses povos por meio da ficção, já que “[...] a memória será sempre interpretação, invenção, ficção, que se constitui *a posteriori* do acontecimento, num momento em que outros já cruzaram e fizeram história” (CORACINI, 2009, p. 130). Revirar o arquivo que conta a história dos povos colonizados, mesmo após os seus opressores terem feito a sua história à custa deles, é um *mal necessário* na / para a contemporaneidade. Escolher *estes* e não *aquelas* personagens, privilegiar *esta* e não *aquela* história / memória a ser narrada pode explicar a diferença entre o autor que está em conexão com seu tempo e o “contemporâneo”, portanto, “inatural”, na concepção de Giorgio Agamben (2009, p. 58). O posicionamento de Mia Couto está em acordo com o que expõe Agamben.

De volta à prisão em que se encontra o personagem protagonista de “A última chuva do prisioneiro”, o encontramos desejoso de reviver os banhos de chuva que a mãe lhe proporcionava na infância e, suplicante, pede ao seu interlocutor: “- O senhor que é um inventador de realidades, me faça esse favor. Me invente, rápido, uma urgente chuvinha”. Estaria o personagem sofrendo do “mal de arquivo” ao querer presentificar as vivências da infância, mesmo que com isso seja considerado louco?

“- Estou doido? Por causa de querer que chova aqui na prisão? Pode ser, pode ser loucura. Mas a loucura é a única que gosta de mim”. Seria papel / função do autor de ficção possibilitar essa presentificação, esse retorno à origem, essa procura do arquivo onde ele se esconde?

De acordo com Derrida (2001, p. 118), *estar com mal de arquivo* é “arder de paixão”, é procurar incessantemente o arquivo onde ele se esconde, é “dirigir-se a ele com desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia de retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto”. O crítico conclui que para aquele que não

experimenta *mal de arquivo* não surgirá nenhum desejo, nem paixão, pulsão ou compulsão de repetição.

O personagem prisioneiro deseja, arde de paixão pela volta dos momentos do passado - mesmo que esse seja o último acontecimento de sua vida – em que, quando chovia, a mãe o sacudia, suspendendo-o: “- Começou a chuva filho, corre lá para fora”. Ele esclarece: “Minha mãe acreditava que a chuva é água que lava a alma”. É possível que esse desejo pela última chuva seja um exemplo daquilo que a Psicanálise freudiana chama de “obediência retrospectiva” e que Derrida toma de empréstimo. Equivaleria, assim, ao que Freud faz quando realiza tardiamente o mandato do pai, Jakob Freud, ao retomar seus ensinamentos bíblicos e escrever *Moisés e o monoteísmo* (1939). Guardadas as devidas ressalvas, o que o personagem de Couto deseja é uma sobrevida na obediência ao espectro da mãe que o acompanha. Lavar a alma na água da chuva lhe daria aquilo que Derrida chama de “excesso de vida que resiste ao aniquilamento” (2001, p. 78).

Diante do que foi exposto, percebemos a inevitável contradição vivida por Mia Couto enquanto escritor e intelectual, bem como “[...] por todo agente cultural contemporâneo, principalmente aqueles dos espaços periféricos” (FONSECA; CURY, 2008, p. 21). Assim como Hermann Soergel herda de Daniel Thorpe a memória de Shakespeare no conto de Jorge Luís Borges, o intelectual moçambicano herda a cultura europeia do colonizador. No entanto, enquanto a Borges a herança foi oferecida, com chances para recusa, para Couto ela foi imposta, sem opção de escolha: “[...] a Europa estava dentro do poeta africano e não podia ser esquecida por imposição” afirma Mia Couto (*apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 15). E, assim, como o dilema de Thorpe, quando desabafa: “- Tenho, ainda, duas memórias. A minha pessoal e a daquele Shakespeare que parcialmente sou” (BORGES, 2000, p. 446), também o intelectual africano enfrenta esse conflito interior na construção de uma memória híbrida. O que fazer com ela?

Thorpe decide que Shakespeare seria seu, “[...] como ninguém foi de ninguém, nem no amor, nem na amizade, nem sequer no ódio” (BORGES, 2000, 447). E de algum modo ele seria de Shakespeare: “Não escreveria as tragédias nem os intrincados sonetos”, mas recordaria o instante em que lhe “[...] foram reveladas as bruxas” (BORGES, 2000. p. 447). Já ao intelectual africano, de posse da memória europeia que lhe foi imposta, não resta senão assumir a sua “[...] apetência para a

mestiçagem” (COUTO *apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 16). No caso de Mia Couto o conflito se dá de forma mais acentuada, já que traz o arquivo europeu impresso em seu *bios* de descendência portuguesa. Para melhor sublinhar essa condição mestiça e periférica, o autor afirma: “Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana” (COUTO, *apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 20). E, na mesma ocasião, desabafa que necessita tecer um “tecido africano” e só o sabe fazer usando “panos e linhas europeias”.

Mas não seria esse conflito vivido pelo personagem de Borges e pelos intelectuais / escritores africanos próprio do contemporâneo? O conflito advindo das heranças que não escolhemos? De acordo com Nolasco (2009, p. 37), “[...] não escolhemos essa ou aquela herança; antes é ela que nos escolhe, sobrando-nos, apenas, escolher preservá-la viva”. Mia Couto escolhe preservar vivas todas as heranças que recebeu ao longo da vida; pode-se dizer que sua escrita é um lugar de mediação das várias heranças de um escritor que decidiu, conforme declarou em seu autorretrato, “inscrever” na língua do seu lado português a marca de sua “individualidade africana”. Para isso retrata em suas narrativas as histórias / as memórias que herda não só daqueles que estão à margem da sociedade, mas também aquelas das “[...] feridas abertas no ser humano e não mais somente em colonizados, orientais, homossexuais, mulheres e toda uma grande minoria (que, junta, é a maioria)” (SANTOS, 2008, p. 2).

3.1 (Re)construindo a memória da nação moçambicana

Notamos um claro posicionamento / compromisso político nas escolhas que Mia Couto faz para construir suas narrativas. Escolhas de alguém que testemunhou de perto o *horror* da exploração colonial em África e que foi participante ativo das lutas pela independência em seu país. Ele teria o posicionamento de um intelectual daqueles em cujas representações Said (2005, p. 114) consideraria que “[...] estão sempre enlaçadas e devem permanecer como parte orgânica de uma experiência

contínua da sociedade: a dos pobres, dos desfavorecidos, dos sem voz, dos não representados, dos sem poder”.

Na esteira do que afirma Achugar acerca dos desafios enfrentados hoje pelo pensamento uruguaio, consideramos que, assim como este último, também o intelectual / o pensamento africano enfrenta um desafio que “[...] passa pelo tema da memória e pela necessidade de construir um relato democrático da história nacional” (ACHUGAR, 2006, p. 151). Para o crítico uruguaio não se pode, no entanto, perder de vista a mudança na regra do jogo. Alguns segmentos da sociedade que antes eram considerados excluídos são hoje os “novos atores sociais”, que necessitam reconstruir uma história própria esquecida pelo discurso da comunidade hegemônica: as mulheres, os *gays*, os agrupamentos étnicos e religiosos, sem deixar de mencionar as mobilizações dos sem-teto ou o novo papel protagonista da terceira idade. Mudanças que ocorreram não só no campo das imagens, mas também nos campos político e econômico, as quais nos fazem pensar que estamos vivendo um tempo de “mutação civilizatória” (ACHUGAR, 2006, p. 154). Para o crítico todos nós estamos inseridos nesse processo de mutação, o que gera a angústia de não saber para onde vamos, qual a direção a ser tomada. São mudanças que tanto podem provocar entusiasmo quanto incertezas. Em suma, vivemos no “paradoxo e na perplexidade”, em meio a questões que têm relação com a tensão entre globalização e regionalização, homogeneidade e heterogeneidade. E a forma de resistência à globalização ou à homogeneização que, segundo Achugar (2006, p. 155), não são a mesma coisa, mas mantêm contato, consiste precisamente em afirmar a multiplicidade, a heterogeneidade e a diversidade.

Acreditamos que seja isso que Mia Couto busca em suas produções tanto artísticas quanto críticas: narrar, (re)construindo, a nação moçambicana “[...] como um lugar simbólico de um nós não uniforme, mas sim inclusivo e respeitoso da diversidade” (ACHUGAR 2006, p. 156). Ele organiza e narra a nação como um lugar de negociação e de batalha na qual os indivíduos discutem sobre o que “[...] pode ser esquecido” e o que “poderia ou deveria ser lembrado”. Afinal, “[...] o discurso de e sobre a nação é representado em múltiplos cenários e é constituído por múltiplos sujeitos pertencentes a múltiplos discursos (ACHUGAR 2006, p. 156)”.

Talvez seja o desejo de dar voz a esses novos “atores sociais”, de que fala Achugar, que percebemos no conto “Falas do velho tuga”³², no qual encontramos um velho funcionário de carreira, que está deitado em um leito de asilo há cinco anos, e é convocado pelo seu interlocutor – um autor de ficção? - para que narre suas memórias: “Quer que eu fale de mim, quer saber de um velho asilado que nem sequer é capaz de se mexer na cama? Sobre mim sou o menos indicado para falar. E sabe por quê? Porque estranhas névoas me afastaram de mim. E agora, que estou no final de mim, não recordo ter nunca vivido”.

Também no conto “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”³³, ao mostrar a figura marginalizada do ancião que tenta alertar a família e já não é mais ouvido, há, de certa forma, um resgate, pois

[...] em comunidades tradicionais da África, nas quais se mantêm a cultura oral, os anciãos costumam gozar de prestígio social. Prestígio esse obtido pela sabedoria que foram adquirindo no percurso da vida, herdada dos antepassados ou através de experiências próprias. [...] O ancião representa a voz que guia, aconselha, repreende, conduz ao sonho, conforta e revive épocas e acontecimentos através da contação de histórias. Os velhos, muitas vezes, desempenham nessas comunidades a função de [...] guardadores do tesouro da tradição, que se ocupam em transmiti-lo de geração a geração (DINIZ, 2008, p.44-45).

Vale ressaltar que, apesar de em algumas comunidades a tradição ser mantida, “[...] é importante assinalar que, com a entrada da modernização e dos costumes globalizados, houve uma inegável perda de prestígio e de espaço dos anciãos na sociedade africana” (DINIZ, 2008, p. 46).

Ao haver essa denúncia da desvalorização e do abandono por que passa a figura do ancião, bem como das figuras dos demais marginalizados presentes no primeiro volume dos *Contos do Nascer da Terra* que desfilam diante de um leitor desconcertado e fascinado ao mesmo tempo, notamos duas características marcantes: a primeira que vem confirmar a tese de Ricardo Piglia de que “[...] um conto sempre conta duas histórias” e que “[...] o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma” (2001, p. 24). Nas divagações, antes de iniciar a narrativa, o narrador intruso do conto “O não desaparecimento de Maria sombrinha” deixa subentendido que ali seriam contadas duas histórias: a ficção, que é aquela que

³² As citações do conto “As falas do velho tuga” são sempre referentes ao ANEXO E.

³³ As citações do conto “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” são sempre referentes ao ANEXO A.

estaria na superfície do texto, e aquela que conta sobre a tristeza que há na morte de crianças e, principalmente, a importância de seguir em frente, olhar para o futuro, mas aproveitando o que os mais velhos vão deixando com suas experiências. “Como diz o camaleão – em frente para apanhar o que ficou para trás”.

Nesse sentido, de construção do discurso da nação como negociação entre o que “pode ser esquecido” e o que “deveria ser lembrado”, vale trazer à tona a afirmação de Seligmann-Silva em *O local da diferença* (2005, p. 138) quando afirma que “[...] o contemporâneo é uma era pós-histórica e marcada pela fixação nas poéticas da memória”. É o que confirmamos caso voltemos uma vez mais à prisão onde está o protagonista sem nome de “A última chuva do prisioneiro”, em seu diálogo com o suposto autor de ficção. Ele se divide entre o desejo de esquecer que é véspera de “ser sentenciado no suspenso da corda” e a ânsia de retorno às origens, à memória / ao arquivo daquilo que o mantém vivo:

Eu nasci na arrecadação da paisagem, num lugar bem descampado do mundo. Tudo em volta eram securas, poeiras e remoinhos. Chuva era sinal dos deuses, sua escassa e rara oferta. E quando me dispunha assim, todo eu nu, todo inteirinho descalço, parecia que os divinos destinavam toda aquela água só para mim. Eu tenho essa única saudade. Que caia um muitão de chuva, até chover dentro de mim, pingar-me os tectos da cabeça, me aguar o coração e eu sentir que Deus me está lavando das poeiras que a vida me sujou. E assim diluviando, eu escute, entre o ruído das gotas nos telhados, a voz de minha mãe me farolando:
-‘Você vem, volta’...
Me invente uma última chuvinha doutor...

Embora Souza (2009, p. 53) alerte-nos de que, com relação à abordagem mais pontual da crítica biográfica, seja necessário distinguir e condensar os polos da arte e da vida por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não “[...] naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor”, bem como de que “[...] não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida constituindo um espelho”, ainda assim, gostaríamos de arriscar alguns questionamentos e divagações acerca das possíveis relações entre a produção artística de Mia Couto e os fatos que marcaram sua vida familiar e intelectual. Afinal, não há como negar que somente é possível construir uma narrativa acerca do nome de Mia Couto e, conseqüentemente, da nação moçambicana presente em sua obra, apostando naquilo que supomos saber sobre sua vida.

Vamos aos tais questionamentos e divagações, não sem consciência de que se correm os riscos aludidos por Souza, os quais, logo de partida, asseguramos que assumimos. Seria o personagem do conto “A última chuva do prisioneiro”, em seu diálogo com o “inventador de realidades”, o próprio Mia Couto em sua pulsão de reviver a infância quando convivia com os contadores de histórias e com as crianças africanas nas ruas de subúrbio de Beira, sua cidade natal, e que possivelmente foram responsáveis pela ternura contida no olhar com o qual sempre contempla os pequenos e pobres em sua literatura? E, nesse caso, poderíamos dizer que a prisão seria o mundo real, o tempo real, que o afastam cada dia mais da infância e de tudo que a ela está vinculado e, nessa pulsão de revivê-la, nesse *mal de arquivo*, a ficção significaria uma sobrevida para o enfrentamento da realidade? Talvez a resposta a esses questionamentos esteja nesta afirmação de Mia Couto (*apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 19): “Encontro-me sempre inventando uma nova razão. Sou filho de poeta, nasci entre livros e mais que entre livros nasci com essa doença de não nos bastar o mundo real”. Arriscamos essas relações metafóricas tomando por base a assertiva de Evando Nascimento (1999, p. 185), quando afirma que “[...] nunca há criação pura, vinda do nada, e sim rede de rastros no qual uma marca qualquer se dá a ler”.

Nesse sentido arriscamos outra relação metafórica para o conto “A última chuva do prisioneiro” a partir de outro questionamento: seria o prisioneiro - da cadeia construída e apresentada ao nativo africano pelos portugueses – o próprio Moçambique, refém do sistema colonial europeu? E no autor de ficção, que é personagem do conto, estaria a personificação da literatura, representando a possibilidade que esta tem de registrar os valores autóctones do povo moçambicano, suas lendas, seus mitos e, principalmente, a valorização e o resgate da experiência dos nativos transmitida por meio da oralidade pelos mais velhos, representados pela mãe do personagem, que acreditava que a “chuva é água que lava a alma”? Nesse caso, nos colocaríamos diante do sentido de arquivo que, segundo Derrida (2001, p. 8), vai além do que já apresentamos e que seria também “[...] o *arcaico* e o *arqueológico*, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido”.

De acordo com Ana Mafalda Leite (*apud* BARZOTTO 2009, p. 315), a “[...] natureza cultural africana é oral, são os europeus que vieram perturbar este estado

adâmico”, ou seja, o arquivo da cultura ou da tradição africana é oral, enquanto a cultura europeia é escrita. No entanto, o que aparentemente poderia levar a uma dualidade, antes, apresenta-se, na produção de Mia Couto, na forma de uma “negociação”. Esse processo, na concepção de Homi Bhabha (1998, p. 51), significaria uma “não-negação”, considerando que o autor moçambicano utiliza sua formação intelectual baseada na tradição da escrita europeia para marcar a especificidade de um país que conta histórias por via da oralidade: “A maneira como eu escrevo, nasce desta condição de que este é um país dominado pela oralidade”, afirma o autor (COUTO *apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 13).

Essa relação em sua obra ocorre não somente em termos de uma negociação, mas também por meio da lógica do “suplemento” recíproco que, de acordo com Derrida (*apud* NASCIMENTO, 1999, p. 178), é aquilo que é “[...] acrescentado a uma coisa já completa; adição exterior”. E nessa negociação, nesse suplemento reside a “impressão” da obra de Mia Couto na literatura africana, pois sua escrita literária é o resultado da “[...] imbricação da língua portuguesa com as línguas autóctones e com suas memórias culturais” (FONSECA; CURY, 1998, p. 14). Essa memória cultural está marcada pela experiência da colonização que transformou a história de Moçambique e as histórias que a literatura africana quer / tem para contar sobre seu povo. Nesse sentido, Mia Couto (1997, p. 4) faz a seguinte consideração:

[...] a riquíssima epopeia de sonhos e utopias, de apostas desfeitas e refeitas contra o peso da História. Esse percurso de guerras e dramas fez-se de materiais humanos sublimes, de histórias individuais e coletivas profundamente inspiradoras. São essas vozes que disputam rosto e eco nas páginas dos meus livros.

Não somente a obra, mas a própria história do autor é construída e transformada por suas experiências e também na condição de artista africano de descendência européia. Isso está em consonância com a ideia de Foucault, segundo a qual, o homem é um “animal de experiência”, pois “[...] no curso de sua história o homem não cessou de se construir a si mesmo, ou seja, de transladar continuamente o nível de sua subjetividade, de se constituir numa série infinita e múltipla de subjetividades diferentes” (*apud* ORTEGA, 1999, p. 43). Afinal, de acordo

com Ortega (1999, p. 43), a “[...] experiência constitui algo do qual se sai transformado”.

Ainda com vistas a pensar na propensão a uma visão dualista - tão combatida por Bhabha em seu ensaio “O compromisso com a teoria” (1998, p. 43-69) – quando lidamos com produções culturais de países periféricos, vale trazer à reflexão as considerações de Mia Couto (2007, p. 4) enquanto crítico, afirmando que em África, de um modo geral, “[...] criou-se uma ideia de vítimas da história com uma visão simplista que necessita ser modificada: os maus seriam os de fora; os bons seriam os de dentro”. Considerações como essa apontam-nos que estamos diante de um intelectual no sentido dado por Said à palavra, que “[...] não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa de aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos” (2005, p. 35-36).

Dessa forma, o escritor moçambicano questiona a busca de uma raiz africana empreendida por alguns intelectuais, “[...] caçadores de uma virgindade étnica e racial”, segundo ele, responsável por uma “visão restritiva do que é genuíno”, o que considera que seja responsável pela desconfiança com que é vista a literatura produzida em África. Ele caracteriza como marca do continente e de sua expressão cultural o hibridismo e a “assunção da diversidade de mestiçagens”, considerando que a Europa estava dentro do poeta africano e não podia ser esquecida por imposição. E acrescenta:

Entre o convite ao esquecimento da Europa e o sonho de ser americano a saída só pode ser vista como um passo a frene. Os intelectuais africanos não têm que se envergonhar da sua apetência para a mestiçagem. Eles não necessitam de corresponder à imagem que os mitos europeus fizeram deles. Não carecem de artifícios nem de fetiches para serem africanos. Eles são africanos assim como são, urbanos de alma mista e mesclada, porque África tem direito pleno à modernidade, tem direito a assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e que a tornam mais diversa, e, por isso, mais rica (COUTO *apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 15).

Essa postura sugerida por Mia Couto para o intelectual africano pode ser pensada como aquela que oferece a possibilidade de um discurso de / sobre a nação, já que este, segundo Achugar (2006, p. 158), só pode ocorrer “[...] onde os indivíduos se reconhecem como iguais”, o que incluiria tanto a cidadania dos diferentes sujeitos sociais como seu direito à memória e ao esquecimento. Nesse sentido, o crítico uruguaio afirma que “[...] a cidadania – ou seja, o conjunto de

cidadãos iguais e visíveis – reivindica seu direito à narrativa, reivindica seu direito de contar o conto, de contar a história”, uma história resultante de uma negociação e não a história de uns silenciando a história de outros. Isso se torna possível se levarmos em consideração o que Ortega (1999, p. 153) diz: “[...] o indivíduo alcança autonomia mediante a união da própria transformação com as mudanças sociais e políticas”, ou seja, é o próprio *bios* como matéria da obra de arte, o próprio sujeito que se constitui mediante “práticas analisáveis historicamente”.

No caso de Mia Couto, é visível sua preocupação em documentar a história nas entrelinhas da produção literária, o que faz por meio do registro da tradição oral africana na tradição literária escrita ocidental, já que essas duas tradições estão impressas em seu *bios*. Uma condição que se dá porque a literatura pode oferecer ao escritor a possibilidade “[...] de unir experiências pessoais a experiências criadas ficcionalmente na construção de uma rede imaginária em seu texto” (OLIVEIRA, 2009, 175). É isso que o autor reconhece que realiza quando afirma que sua “matéria ficcional seria da ordem do artifício”, já que admite ser um “irresponsável criador de histórias”, pois não tendo um ancestral africano morto a quem se reportar, uma vez que seus antepassados são portugueses, serve-se do substrato dos mitos, das lendas, enfim, das tradições para construir suas narrativas (COUTO *apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 16-17). Isso só é possível a partir da abertura do arquivo oral da cultura moçambicana, considerando que “[...] nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade, a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (HAMPARÊ BÃ *apud* CAVACAS, 2006, p. 69).

Em suma, essa estratégia de valorização da oralidade questiona a visão ultrapassada da oralidade como “não-saber ou saber menor” (FONSECA; CURY, 2008, p. 13), fazendo com que as produções africanas se insiram de modo original no cânone, ao mesmo tempo em que, por essa mesma originalidade, põe em xeque o cânone na sua feição tradicional, numa postura que é característica nas produções periféricas contemporâneas.

3.2 Marcas do contemporâneo na narrativa da memória

Com o intuito de refletir mais a fundo sobre questões que envolvem as produções contemporâneas em sua relação com as narrativas da memória trazemos algumas observações relevantes para o tema, entre elas, aquelas levantadas por Diana Irene Klinger (2006, p. 10), para quem a narrativa contemporânea é caracterizada por dois elementos marcantes: “[...] uma forte presença da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado”. Embora o primeiro aspecto apontado por Klinger, ou seja, a narrativa em primeira pessoa ou “narrativa homodiegética”, na concepção de Gerard Genette (1995, p. 224), esteja muito presente nos *Contos do nascer da Terra*, de Mia Couto, é o segundo aspecto da contemporaneidade que está mais evidente em sua obra. Percebe-se, conforme já assinalado neste estudo, o desejo do autor em realizar aquilo que Klinger denomina de *escrita do outro*, isto é, o desejo de “atravessar uma fronteira cultural e escrever sobre outro mundo subalterno” (2006, p. 10).

No entanto, seguindo a linha apresentada no primeiro capítulo, quando realizamos um estudo acerca da categoria do narrador nos contos de Mia Couto, vale interromper esta reflexão para observarmos outro ponto importante sobre esse tema e que diz respeito ao uso indevido dos termos: narrativa na “primeira” ou na “terceira” pessoa. Genette (1995, p. 243) considera tais expressões “inadequadas”, já que a “pessoa” do narrador “[...] só pode estar na narrativa tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado, na ‘primeira pessoa’”, seja de forma implícita ou explícita.

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas ‘personagens’,³⁴ ou por um narrador estranho a essa história. A presença dos verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde mas a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo, [...] e a identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história (GENETTE, 1995, p. 243).

Em suma, pela possibilidade que o narrador tem de “intervir *como tal*” na história contada, de acordo com Genette (1995, p. 243), pode-se afirmar que “[...] toda narração é, por definição, virtualmente feita em primeira pessoa”. O que está

³⁴ O autor utiliza o termo “personagem”, mas esclarece que o faz por falta de outro termo mais ‘neutro’ e ‘extensivo’, que não limite o ‘agente narrador’ ao campo do humano, pois nada impede que, em ficção, esse papel seja exercido por um ‘animal’ ou um ‘objeto inanimado’ (GENETTE, 1995, p. 243).

em jogo é “[...] saber se o narrador tem ou não ocasião de empregar a primeira pessoa para designar *uma das suas personagens*”. Para uma reflexão sobre esse ponto, vejamos o início do conto “O viúvo”³⁵, em que o narrador utiliza a primeira pessoa para se posicionar como alguém que está ali para narrar a história de outrem:

O arrepio nos mostra como a febre se parece com o frio. E é com arrepio que lembro o goês Jesuzinho da Graça, nascido e decrescido em Goa, ainda em tempos de Portugal. Veio com a família para Moçambique nos meados da meninice.

Para os dois tipos de narrativa tratados acima, Genette usa a seguinte denominação: heterodiegética para aquela em que o narrador está ausente da história narrada - como é o caso do conto “A gorda indiana”³⁶:

- ‘Quero ser como a flor que morre antes de envelhecer’.

Assim dizia Modari, a gorda indiana. Não morreu, não envelheceu. Simplesmente, engordou ainda mais. Finda a adolescência, ela se tinha impensado, planetária. Atirada a um leito, tonelável, imobilizada, enchendo de mofo o fofo estofo. De tanto viver em sombra ela chegava de criar musgos nas entrecarnes. -,

e homodiegética (GENETTE, 1995, p. 244) para a narrativa em que o narrador faz parte da história que conta. Esta última categoria pode variar de duas formas: na primeira o narrador pode fazer parte da história, desempenhando um papel secundário, como observador ou testemunha, como no conto “Velho com jardim nas traseiras do tempo”³⁷, em que o narrador faz parte da história, mas como testemunha da história do velho Vlademiro:

No jardim Dona Berta há um banco. O único que resta. Os outros foram arrancados, vertidos em tábua avulsa para finalidades de lenha. [...] Soube hoje que vão retirar o banco para ali instalar um edifício bancário. A notícia me desabou: o jardimzinho é o único refúgio do meu amigo, seu derradeiro refúgio. Decidi visitar Vlademiro, em missão de coração.

-‘Triste? Quem disse?’

Espanto meu: o homem estava eufórico com a notícia. Que o banco, desses das finanças, todo estabelecimentado, era de valor maior. [...] Afinal ele transitava de um banco de jardim para um jardim de banco.

-‘Ando de banco para Banco’.

³⁵ As citações do conto “O viúvo” são sempre referentes ao ANEXO F.

³⁶ As citações do conto “A gorda indiana” são sempre referentes ao ANEXO G.

³⁷ As citações do conto “Velho com jardim nas traseiras do tempo” são sempre referentes ao ANEXO H.

Na segunda forma de narrador homodiegético, o narrador pode fazer parte da história como protagonista, e, nesse caso, recebe a denominação de autodiegético. É esse o tipo narrador que vemos no conto “A última chuva do prisioneiro”, já tratado neste capítulo.

Os trechos dos contos apresentados acima, além de elucidar questões que envolvem as teorias do narrador, servem-nos como exemplo para comprovar a observação feita por Klinger, que toma como base a afirmação de Fracine Massielo, para quem há na literatura recente uma atração pelas figuras marginais da sociedade que “[...] expõem o dilema acerca da representação da outridade” (*apud* KLINGER, 2006, p. 11-12). Percebemos que há nos contos de Mia Couto “relatos de outridades” que habitam no corpo da sociedade: delinquentes, imigrantes, pobres, anciãos e tantos outros segmentos sociais que constituem o cotidiano da terra moçambicana, açotada por guerras e pela pobreza intensa. É o que podemos testemunhar na sequência da narrativa, em que a aparente alegria do velho Vlademiro pela construção do “Banco” no lugar do seu velho “banco”

[...] Não tardaria a escurecer. Quando abaixasse a noite, Valdemiro se atafundaria em bebida, restos deixados em garrafas. Já bêbado ele atravessaria a noite, a modos de caranguejo. Do outro lado da avenida estão as putas. As prostiputas, como ele chama. Conhece-as a todas pelos nomes. Quando não tem clientes elas se adentram pelo jardim e sentam junto dele. Vlademiro lhes conta suas aldrabices e elas tomam baboseira dele por cantos de embalar. Às vezes, escuta as nocturnas meninhas gritar. Alguém lhes bate. O velho, impotente, se afunda entre os braços, interdito aos pedidos de socorro enquanto pede contas a Deus.

Outro autor com quem Klinger (2006, p. 12) dialoga sobre esse tema é Hal Foster, para quem a atração pelas figuras marginais e o dilema da representação da outridade são problemáticas das artes contemporâneas, ou seja, é o autor que comportando-se como um etnógrafo.

Considerando que o trabalho do etnógrafo consiste em selecionar um espaço local, entrar na cultura, aprender a língua e depois escrever e representar sua experiência, é possível que Mia Couto tenha adquirido essa condição ao exercer sua profissão de biólogo, já que esta lhe possibilitou o contato com as diferentes regiões culturais do seu país. Esse contato, conforme assinala Fonseca (2008), povoa sua produção literária de um rico universo de plantas, animais e costumes étnicos

variados, possivelmente recolhidos nas suas viagens profissionais. Nesse sentido, o autor afirma que usa a escrita e a biologia como “janelas” nas quais procura ver as múltiplas facetas da vida: “[...] são casas que visito e não me sinto morador em nenhuma delas” (COUTO *apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 19-20).

A profissão de biólogo alimentou a postura de etnógrafo que o autor assume, mesmo que indiretamente, já que lhe possibilitou uma “[...] frequência às diferentes regiões do país onde, segundo ele, aprendeu formas de convivência, rituais de acolhida, sutilezas de comportamento grupal das comunidades com as quais entrou em contato” (FONSECA; CURY, 2008, p. 20). Esse fator marca a especificidade de sua produção, isto é, assinala uma qualidade do seu olhar sobre o espaço africano: ao mesmo tempo muito próximo, por ser seu lugar de pertença e de compromisso, e distanciado, pela diferença de sua condição de “[...] homem urbano, estudado, com vivência intensa com o mundo exterior a Moçambique” (FONSECA; CURY, 2008, p. 20).

Em suma, o alimento cultural adquirido em suas incursões pelo mundo do *Outro* moçambicano – que teve início na infância, quando ia ao encontro das crianças “do outro lado da rua” – é retratado numa “[...] escrita que se quer imersa na terra”, nas raízes culturais do país. Uma escrita que, nas palavras de Fonseca (2008, p. 25), é transgressora e está em constante “[...] diálogo com o universo da oralidade, a palavra escrita ocupando papel de mediação e conservações das tradições e rituais da fala”. Mia Couto mostra-nos um mundo fragmentado, palco de guerras e deslocamentos, descaracterizações, no qual a palavra escrita é o local privilegiado de conservação e de reinvenção da memória.

No entanto, não podemos deixar de notar que o autor joga com as noções de real e ficcional nas observações que faz acerca das fontes / matérias-primas de suas narrativas. Ao mesmo tempo em que admite ser um “irresponsável criador de histórias”, afirmando que sua matéria ficcional seria da “ordem do artifício” (COUTO *apud* FONSECA; CURY 2008, p. 16-17) – já que não tem um antepassado africano a quem se reportar, conforme vimos anteriormente – reconhece em suas experiências, adquiridas na convivência com os nativos das diversas regiões do país, a fonte para a “conservação das tradições” em sua obra. Isso nos leva a pensar até que ponto o exercício do pensamento sobre si mesmo pode ou deve ser reconhecido como verdadeiro? Até que ponto a autobiografia construída por um

escritor / crítico como Mia Couto, seja em entrevistas, em textos escritos que funcionam como *escritas de si*, ou em textos literários de cunho autobiográfico, pode ser tomada como verdade? Segundo Klinger (2006, p. 41), “[...] não existe autobiografia pura” e, para Roland Barthes (*apud* KLINGER, 2006, p. 42), “[...] quando se diz uma verdade sobre si mesmo deve ser considerada como ficção”. Contudo, em meio a essas dúvidas, Nietzsche (2012, p. 21) já questionava seus contemporâneos: “Mas por que ainda essa vontade de verdade? Por que não, de preferência a inverdade? Ou a incerteza? Ou mesmo a insciência?”

Seguindo essa linha de raciocínio, vale trazer a estas reflexões as palavras de Oliveira (2009, p. 178-179), que toma como base a resenha que fez do livro *O espaço biográfico*, de Leonor Arfuch, para quem “[...] o território biográfico privilegiado que a entrevista conquistou foi o dos escritores, teóricos, críticos, intelectuais que, atuando com a palavra podem inventar vidas e obras”. Nesse sentido pode-se pensar a entrevista como o espaço e o momento em que o autor se assume como “objeto de conhecimento”, construindo uma imagem de si mesmo através de sua própria voz e com base em seu “trabalho de autoria”, quando assume um texto com seu nome. Essa é uma constante na vida de Mia Couto para quem, se considerarmos o pensamento de Arfuch, a “entrevista se tece como autobiográfica”, podendo agregar em sua estrutura / composição variadas formas de narrativas da vida, “[...] aliando as ideias de voz, de presença, de autenticidade por estar ancorada na palavra dita. Implica, sem dúvida, conceber a voz ao entrevistado para dar rosto e forma às suas histórias de vida” (Oliveira, 2009, p. 178).

Notamos na cultura contemporânea um crescente interesse por esses relatos, que são uma “verdade hipotética e esquiva”, numa tentativa de dar conta do ser comum, de sua infância e de suas afetividades, o que confirma a assertiva de Paul Ricoeur, para quem “[...] as vidas humanas precisam e merecem ser contadas” (*apud* OLIVEIRA, 2009, p. 177). Ainda mais quando se trata de um contexto literário em que se percebe que as narrativas da vida dos escritores seduzem os leitores tanto quanto suas obras, como é o caso de Mia Couto. Sobre essa questão Oliveira observa que:

[...] o interesse por relatos de vida de si ou do outro constitui um desejo que se relaciona à noção de sujeito e identidade; um sujeito não essencial, aberto a múltiplas identificações, constrói a narrativa de sua identidade

sobre a caótica flutuação da memória e sobre o arquivamento da mesma, ao mesmo tempo produzindo e registrando a vivência (2009, p. 176).

Também Klinger observa que tanto a atuação na vida pública quanto os textos ficcionais se complementam para produzir uma subjetividade; já não podem ser pensadas isoladamente, pois são “[...] instâncias de atuação do eu” que ora se tencionam, ora se reforçam. Em suma, “[...] o autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras” (KLINGER, 2006, p. 59). Desse modo, podemos observar, enquanto destinatários das entrevistas e de outras formas do falar de si, já mencionadas e que são tão utilizadas por Mia Couto, os mistérios da criação ao ver personificada a voz que fala de suas memórias, de gestos cotidianos, da gênese de sua escrita, enfim, daquilo que Oliveira (2009, p. 179) chama de “relato ou da narração do ‘eu’, para, então, [...] percebê-los como uma ‘vida artificial’, como a criação de outro texto ficcional que lhe fala de outros registros do conhecer, de outras buscas, outras formas de saber”.

Ao pensar na produção ficcional e na atuação pública como faces que se complementam, somos inevitavelmente levados a considerar as polêmicas assertivas de Klinger (2006, p. 41), para quem, até certo ponto, toda obra literária é autobiográfica e também, para o fato de que não existe autobiografia pura. Pode-se pensar que a extensa produção sobre a vida de Mia Couto, construída tendo por base as produções biográficas e autobiográficas que cercam o autor e que são consequência de sua exposição pública, de sua posição de intelectual engajado e, por que não dizer, “amador”, segundo a concepção de Said, e que é composta de toda uma gama de gêneros que vão desde entrevistas orais e escritas, depoimentos, autorretratos, palestras, seminários, etc., sejam aquilo que Souza (2011, p. 79), considera como o texto autobiográfico enquanto a “[...] escrita da vida como autoficção”.

No ensaio intitulado “A traição autobiográfica” (2011, p. 69-76), Souza analisa o posicionamento de Sartre ao recusar o prêmio Nobel de Literatura, por não querer se converter em “estátua de si”, nem em “patrimônio nacional”. Esse posicionamento de recusa da fama advinda da produção artística pode ser percebido em Mia Couto, quando por ocasião de entrevista concedida à revista brasileira *Discutindo Literatura*

(2008) afirma que não quer ter uma relação exclusiva com a literatura; que não quer ser um escritor; que não é daqueles escritores que dizem que se deixam de escrever deixam de respirar, de viver. O autor lembra que desde criança tinha o sonho de trabalhar numa reserva, num parque, de ser biólogo:

Estudei medicina por engano e, para o bem da medicina e dos doentes, desisti da profissão. Mas hoje eu não quero ter uma relação exclusiva com a literatura. Ela é uma espécie de território que eu quero deixar intacto, preservando-a daquilo que seja uma espécie de relação funcional, prática com o mundo. Uma coisa é aquilo que faço como profissão, que é a biologia, que me ocupa nove, dez horas por dia, e outra coisa é aquilo que faço porque acontece quase como uma doença que me ocorre, que me assalta. Não quero manter uma relação integral com a escrita. Não quero ser um escritor (COUTO, 2008, p. 12).

Há, na fala do autor, uma contradição inerente àqueles que tentam negar o que lhes é vital. Como manter a literatura como um território intacto, preservado da relação funcional / prática com o mundo? Como ter uma atitude tão racional com algo que admite que o assalta de súbito, como uma doença? Pode-se perceber em sua fala aquilo que Souza observa em relação à recusa de Sartre pelo *glamour* do Prêmio Nobel de Literatura: o autor constrói uma imagem de si que “[...] nega o culto da personalidade do escritor que se exprime mais por infidelidade a si próprio do que por obediência a padrões estabelecidos” (2011, p. 69). O que, no caso de Sartre, justifica o desprezo por um dos maiores ritos de consagração do escritor e, em Mia Couto, a tentativa de fugir da importância que a escrita exerce sobre si, ou mesmo de não ter que enfrentar a repercussão que sua obra tem alcançado no cenário da literatura contemporânea. Sua produção atende, mesmo que inconscientemente, à exortação de Walter Benjamin em seu ensaio “O autor como produtor”: que o artista fique ao “lado do proletariado” e o faça não em “termos de tendência ideológica”, mas intervindo na técnica para transformar o aparato burguês (*apud* KLINGER, 2006, p. 76).

Como é possível negar uma relação prática com o mundo em uma obra na qual o pobre, que é a expressão máxima do socialmente excluído, ocupa lugar central? Uma obra na qual vemos presentes questões que, segundo Beatriz Rezende (*apud* KLINGER, 2006, p. 71), estão na “agenda intelectual contemporânea”, como o problema da identidade e da diferença, do multiculturalismo, da exclusão social, das minorias, enfim, da outridade. De acordo

com a autora, o pobre aparece na literatura hoje como uma subjetividade, uma alteridade a ser reivindicada e não apenas como uma condição socioeconômica.

Embora Mia Couto (2008, p. 12) afirme em entrevista que o vital para ele é “ter uma relação criativa com as coisas, com os outros”, e que pode fazer isso com “várias outras coisas além da literatura”, é esta que lhe possibilita o encontro com o “outro”, numa “atitude etnográfica”, no sentido dado por James Clinfford e citado por Klinger (2006, p. 76) como o conjunto de diversas maneiras de pensar e escrever sobre a cultura do ponto de vista da observação participante. Isso resulta numa produção em que, nas palavras de Mary Louise Pratt, também citada por Klinger (2006, p. 72), as “[...] culturas díspares se encontram, se chocam e se enfrentam, frequentemente em relações de dominação fortemente assimétricas: colonialismo, escravidão ou suas consequências tal como elas são vividas no mundo hoje”. Daí a relevância de uma obra como a de Mia Couto, capaz de revirar aquilo que Arfuch (2009, p. 371) chama de “arquivos do mal”, construídos pelo colonialismo e que resultam em “arquivos em trânsito, migrações, vestígios diaspóricos e identitários”. A produção de Couto é capaz de tornar-se também um arquivo construído para recuperar o patrimônio cultural / oral de Moçambique, e que tem se mostrado essencial para a construção da memória de um povo. Esse arquivo, conforme observa Arfuch, “[...] se reconstruirá a cada leitura, guardando mistérios e acertos para serem decifrados pelos diversos olhares do leitor” (2009, p. 375).

Dessa forma, seria pertinente para esta discussão o questionamento de Souza no ensaio “Biografar é metaforizar o real” (2011, p. 53), em que faz a seguinte indagação: “Falar do outro, resgatar sua memória, não seria ainda distinta maneira de narrar a si próprio”? Consideramos que, ao realizar o processo de tradução da oralidade africana para a escrita em língua portuguesa, processo que, de acordo com Michel de Certeau, referenciado por Klinger (2006 p. 69), representa uma das operações que definem os relatos etnográficos, o que Mia Couto faz é um “[...] retorno a si próprio pela mediação do outro”.

Ainda com a intenção de refletir acerca da construção da imagem de si por via de relatos autobiográficos, tragamos à tona a observação de Souza (2011, p. 18), quando afirma que alguns escritores utilizam a “metáfora literária” como mediação para justificar a vocação pela vida intelectual. Acreditamos que é isso que vemos nas palavras proferidas por Mia Couto por ocasião de sua posse na Academia

Brasileira de Letras, em 27 de agosto de 1998, e que, de certa forma, nos remete ao conceito de “obediência retrospectiva” de que fala Derrida, com a qual relacionamos anteriormente a personagem do conto “A última chuva do prisioneiro”, quando recebe da mãe o mandato: “Começou a chuva filho corre lá para fora”. No trecho de seu discurso, o escritor utiliza, metaforicamente, a genealogia familiar para justificar sua vocação para aquilo que é requisito essencial do ficcionista, do poeta, isto é, a sensibilidade para “ler esteticamente a vida”:

Meu pai era jornalista e poeta. Por motivo de sua oposição ao regime colonial nos eram impostas dificuldades. Aos olhos práticos de minha mãe, devíamos conter os gastos. No entanto, as estantes iam crescendo, atapetando quartos e corredores, forrando as paredes da minha infância. Esta subversiva invasão da escrita era executada com paciência-guerrilheira. Nesse jogo de esconde-esconde acabei me tornando cúmplice de meu pai. À entrada da porta ele me passava o material interdito e eu me encarregava de o camuflar nas prateleiras. [...] Minha mãe, certa vez, me surpreendeu numa dessas ilegalidades. Em lugar da prometida zanga, porém ela me disse em jeito de absolvição: - Teu pai é um poeta... E tu, meu filho, vais pelas mesmas pisadas... Falava de poesia como se fosse uma doença hereditária. Foi a primeira vez que prestei atenção à palavra. Eu estava cercado: em minha própria casa não só estava o livro mas o poema em carne e alma. E estava, sobretudo, minha mãe que era, a meus olhos, a própria poesia.

Como podemos ver, biografar ou autobiografar é “metaforizar o real”, o que significa, nas palavras de Souza (2011, p. 54), é “[...] considerar tanto os fatos quanto as ações praticadas pela pessoa biografada como possibilidade de inserção na esfera ficcional”. Nessa relação metafórica entre os fatos que marcaram sua história pessoal e sua experiência, desde a infância, e a palavra escrita testemunhamos como o autor justifica sua vocação para a vida intelectual a partir de uma atitude subversiva ligada ao universo dos livros e à cumplicidade com o pai oposicionista do regime colonial, e aliada, também, ao afeto materno, corporificado na poesia.

Nesse sentido, afirmamos que a vivência / convivência familiar de Mia Couto com o universo da poesia - tanto enquanto produção escrita, advinda da relação com o pai, quanto àquela vivência da poesia do cotidiano, e por que não dizer da “leveza do cotidiano”, parafraseando Denilson Lopes, e que está relacionada à convivência com a mãe – constrói uma história de vida marcada pelo que Lopes (2007, p. 26) chama de uma experiência que tem como função retirar o sujeito de si, fazendo com que ele não seja mais o mesmo. Uma experiência que não é

apreendida para ser simplesmente repetida, passivamente transmitida, mas que antes “[...] acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças” (LOPES, 2007, p. 26). Um processo que se dá, também, no sentido pensado por Silviano Santiago (1989, p. 38-52) para a contemporaneidade – ao pensar sua concepção de narrador pós-moderno –, que o observar mesmo é uma experiência.

Ainda com vista a refletir sobre a categoria do narrador iniciada no primeiro capítulo desta dissertação, vale observar que a articulação de Silviano Santiago em seu texto “O narrador pós-moderno” (1989, 38-52) ocorre no sentido de tentar resolver uma questão básica do narrador na pós-modernidade: quem narra é quem viveu a história ou quem a viu acontecer? O autor defende que a ação pode ser narrada de dentro ou de fora dela: ou “expressa a experiência de uma ação”, o que exprime autenticidade, ou o conhecimento de uma ação a partir da observação, e então, nesse caso, a autenticidade seria discutível. O que está em jogo, portanto, é a noção de autenticidade: apenas o que se vive é autêntico, ou o conhecimento que vem da observação também pode ser autêntico?

Na tentativa de definir o narrador pós-moderno, Santiago (1989, p. 39) levanta duas hipóteses: na primeira argumenta que “[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada”; narra como expectador / repórter; narra como quem assiste à ação; “ele não narra enquanto atuante”. Em suma, o que torna o narrador pós-moderno é o movimento de “[...] rechaço e de distanciamento do narrador clássico”, que narra as ações da experiência vivida, caracterizado como o primeiro estágio da história evolutiva por que passa a narrador, de acordo com Benjamin em seu texto “O narrador” (1983, p. 197-221).³⁸

Com relação a essa primeira hipótese do narrador pós-moderno enquanto “[...] aquele que quer extrair a si da ação narrada”, podemos pensar a relação narrador / autor (ou seria autor / narrador?) presente no conto “A última chuva do prisioneiro” como uma categoria que se coloca como expectador, como quem

³⁸ Os demais estágios evolutivos do narrador para Benjamin são: o narrador do romance, indivíduo isolado que não pode trocar experiências com seus ouvintes; e o narrador jornalista, que transmite o que aconteceu com outras pessoas. Este último é desvalorizado por Benjamin, por considerar que a informação não transmite sabedoria, ao passo que é valorizado na pós-modernidade.

assiste à ação; e que mesmo não sendo atuante direto da história e tentando manter certo distanciamento, é interpelado pela personagem:

Lhe entrego dinheiro, prometo, tenho dinheiro fora. Não duvide: são cifras, maquias e quantidades. Tenho e tenho. E dou-lhe tudo, totalmente. Mas me traga uma chuva, uma porção de chuva boa, grossa e gorda. [...] Neste lugar nem os mortos estão seguros. Já perdi escolha, doutor: a prisão me mata, a cidade não me deixa viver. A feiura deste mundo já não tem dentro nem fora.

Na segunda hipótese, Santiago (1989, p. 40) propõe que o “[...] narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’”, adquirida na observação da vivência alheia: “ele é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’” a algo que não viveu, e o faz através da “verossimilhança que é o produto da lógica interna do relato”, construída pela linguagem, isto é, o narrador pós-moderno imprime autenticidade e realismo ao que narra por meio de “construções de linguagens”. O crítico observa que as narrativas de ficção que são escritas como reportagens desprestigiam as “formas romanescas” e favorecem as “técnicas jornalísticas do narrar”. O narrador está ali para informar o leitor. Com isso, a “figura do narrador passa a ser a de quem se interessa pelo *outro*” (SANTIAGO, 1989, p. 42-43), através do “olhar que lança ao seu redor”, e não o “olhar introspectivo que cata as experiências do passado”. No entanto, o narrador olha o *outro* com a intenção de fazê-lo falar e, “ao dar fala ao outro”, acaba falando indiretamente.

Em suma, é um “inventador de realidades” que se cala para dar voz ao outro, para dar voz à personagem principal da história, o marginalizado, a vítima do horror colonial. Eis a questão: estaríamos no conto “A última chuva do prisioneiro”, portanto, diante de um “narrador pós-moderno”, ou seria um narrador “autodiegético” nos moldes dos conceitos apresentados por Genette?

“Em frente para apanhar o que ficou para trás”, como dirá o camaleonino réptil que nos acompanha desde o início desta trajetória e que nos ajudou a olhar em várias direções, sem perder o foco e a necessidade de retomar o *fio da meada*, para chegar a uma conclusão após tantas divagações, questionamentos e reflexões acerca de conceitos e de temas tão diversos que envolvem a história de um escritor como Mia Couto e que, de certa forma, está relacionada a questões pertinentes a tantos outros sujeitos que carregam na memória experiências migratórias e identidades marcadas pelo horror da exclusão e dos espaços marginais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos [...].

Italo Calvino (1990, p. 19)

Tomamos de empréstimo as palavras de Italo Calvino em suas propostas para a literatura neste milênio para darmos início às considerações finais acerca do que foi dito até aqui, por acreditarmos que, assim como a força de Perseu reside na recusa da visão direta da Medusa, também a força e o impacto causados pelos *Contos do nascer da Terra*, de Mia Couto, residem em sua opção pela visão indireta, pela “outra ótica” com que olha e retrata o horror que assola a vida de seu país desde o início da expansão colonial portuguesa até o momento.

Trata-se de um intelectual engajado politicamente com as lutas pela descolonização em Moçambique, mas que opta pela “leveza” da prosa poética, do maravilhoso e da linguagem sublime para denunciar: o horror da fome, da miséria, da morte prematura e da exploração sexual das crianças africanas, bem como do abandono das tradições e o desprezo à figura do ancião, como no conto “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”; o horror presente no absurdo da discriminação e do preconceito dos quais os moçambicanos são vítimas em seu próprio território, no conto “A filha da solidão”; e o horror da iminência da morte e da memória traumática dos nativos africanos ante o poder do explorador / colonizador, no conto “A última chuva do prisioneiro”.

Um horror que faz parte da história e da memória do autor, conforme vimos no terceiro capítulo, mas que o impele a buscar no “universo infinito” da literatura “[...] caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo [...]” (CALVINO, 1990, p. 19-20), que podem mudar a imagem que o mundo tem de África e dos africanos. Caminhos e estilos que vão desde a forma como o autor se apropria com maestria das inúmeras possibilidades oferecidas pela categoria do narrador, como pudemos evidenciar ao longo desta

pesquisa, até sua opção pelo conto que, de acordo com Massaud Moisés, tem como característica básica uma “[...] tensão poética que desencadeia no leitor sentimentos comovidos ou perplexos acerca da vida. Uma espécie de poesia das coisas, o enternecimento diante do reiterado esforço humano de superar os limites da própria condição”; um leitor que procura no conto o “desenfado e o deslumbramento” e que, certamente, encontra nas narrativas de Mia Couto o talento para “[...] pôr em reduzidas páginas tanta humanidade em drama” (MOISÉS, 1985, p. 44).

Numa atitude do verdadeiro contemporâneo, deixa registrada em sua obra, ficcional e crítica, a marca de seu descontentamento com o mundo tal como ele é, como quem olha o mundo para ver e retratar sua face oculta, numa recusa de olhar as luzes que, assim como o olhar da Medusa, podem imobilizar ou cegar para o que precisa ser visto e mostrado: no obscuro, na margem, no espaço de onde muitos insistem em se afastar, em desviar o olhar. É nesse espaço marginal – do excluído pelo olhar – que as produções pós-coloniais e seus intelectuais constroem suas obras, para conquistar outros espaços no mundo; seja por via do realismo traumático, como é o caso de autores como Lina Magaia, conforme pudemos testemunhar no primeiro capítulo deste trabalho; seja por via da leveza do horror sublime, de autores como Mia Couto, com seus *Contos do nascer da Terra*.

Podemos concluir, a partir do exposto até aqui, que a “matéria do artista” é historicamente formada, o que significa dizer que não é uniforme, mas, antes, registra / arquiva, de alguma forma, o processo social a que deve a sua existência. E é a essa “matéria pré-formada” onde, de acordo com Roberto Schwarz (2005, p. 83), “imprevisível dormita a história” que o artista “sobrepõe uma forma à outra”, a fim de que nessa relação, que nada tem de automática, possa tratar tanto de questões pessoais ou relacionados a um povo, quanto de “questões da história mundial”, estando ele sentado à escrivaninha num ponto qualquer do Brasil, conforme sugere Schwarz, ou no Moçambique de Mia Couto, para onde tomamos a liberdade de endereçar essas ideias.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARFUCH, Leonor. A auto/biografia como (mal de) arquivo. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 271-382.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BARZOTTO, Leoné Astride. Violência e resistência: olhares oblíquos sobre a literatura de Moçambique. In: THOMAS, Bonnici (org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009. p. 305-336.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Adorno, Benjamin e Horkheimer. Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 197-221. (Coleção Os Pensadores).

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. Disponível em: <http://www.antivalor.kit.net/textos/Frankfurt/benjamin_01.htm>. Acesso em: 20 set. 2011.

_____. *Passagens*. Org. da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Biografia de Edmund Burke. *NetSaber Biografias*. Disponível em: <http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_1944.html>. Acesso em: 15 mar. 2012.

Biografia de Mia Couto. *Notícias da UFMG*. Centro de Comunicação da UFMG. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/online/arquivos/006032.shtml>>. Acesso em 10 ago. 2008.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009a, p. 257-285.

_____. Problemas de representação, consolidação, avanços, ambiguidades e resistências nos estudos pós-coloniais e nas literaturas pós-coloniais. In: BONNICI, Thomas (Org.) *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009b, p. 19-65.

BORGES, Jorge Luís. A memória de Shakespeare. In: _____. *Obras completas de Jorge Luís Borges*. Tradução Bella Jozef. São Paulo: Globo, 2000. p. 444-451. (V. 3).

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus; Unicamp, 1993.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANGI, Adrian. Imagens do horror. Paixões tristes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) *História, memória, literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003. p. 139-170.

CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano / palavra escrita de saber literário. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Orgs.) *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 57-73.

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Infantil: história teoria, análise: das raízes orientais ao Brasil de hoje*. São Paulo: Quíron / Global, 1982.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

CORACINI, Maria José R. F. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida. *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica*, Campo Grande, Editora da UFMS, v. 1, n. 1, p. 124-136, 2009.

COSTA, Mario. *Sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

COUTO, Mia. *Contos do nascer da Terra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. Primeiro volume. Disponível em: <http://groups.google.com.br/group/Livros-Virtuais/browse_thread/thread/fa215954adf19877?pli=1>. Acesso em: 10 out. 2008.

_____. Entrevista. Auto-retratos. Lisboa, *Jornal de Letras*. 8 out. 1997.

_____. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: ABL, 27 ago. 1998.

_____. Que África escreve o escritor africano. In: _____. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. Entrevista. *Revista Isto É*, São Paulo, Editora Três, ano 30, n. 1978, 26 set. 2007.

_____. Entrevista. Mia Couto: escrita falada. *Discutindo Literatura*, São Paulo, Editora Escala Educacional, ano 3, n. 16, p. 10-13, 2008.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003. p. 123-138.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DINIZ, Érika Ribeiro. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto: identidades em trânsito*. Belo Horizonte, 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 123 f. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7M8HKS/1/dissertação_defendida_revisada_2009.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2010.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Exploração e Colonização de Moçambique. *Infopédia* [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. Disponível em: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$exploracao-e-colonizacao-de-mocambique](http://www.infopedia.pt/$exploracao-e-colonizacao-de-mocambique)>. Acesso em 10 jun. 2011.

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

FONSECA, Maria Nazareth Soares. A diáspora negra como matéria literária: da ação de captura às negociações linguageiras. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Orgs.) *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 129-138.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução Antônio Fernando Cascais. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins Lisboa: Vega, 1995.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HORÁCIO. *Arte Poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Tradução Vinícius de Figueiredo. Campinas, SP: Papirus, 1993.

KLINGER, Irene. *Escritas de si e escritas do outro: auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de doutoramento em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: <http://www.btdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=124>. Acesso em: 10 set. 2011.

LAUSBERG Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução R. M. Rosado Fernandes. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou A polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1991.

LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

LONGINO. *Do Sublime*. In: *Aristóteles, Horácio, Longino. A Poética Clássica*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Finatec, 2007.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1979.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Niterói: EdUFF, 1999.

NOLASCO, Edgar César. Políticas da crítica biográfica. *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica*, Campo Grande, Editora da UFMS, v. 1, n. 1, p. 35-50, 2009.

NUNES, Marcos Machado. *O sublime tropical: transcendência, natureza e nação na formação do Romantismo brasileiro*. Porto Alegre, 2005. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 256 f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7775/000556674.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 16 ago. 2010.

OLIVEIRA, Marta Francisco de. Espaços das subjetividades contemporâneas: o novo território das biografias. Resenha do livro *O espaço biográfico*, de Leonor Arfuch. *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica*, Campo Grande, Editora da UFMS, v. 1, n. 1, p. 173-181, 2009.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1999.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Teses sobre o conto*. *Folha de S. Paulo*, 30 dez. 2001. *Caderno Mais!*, n. 516, p. 24.

Portal do Governo da Província de Sofala. Disponível em: <<http://www.sofala.gov.mz/>>. Acesso em: 16 maio 2012.

PRYSTHON, Ângela Freire. *Cosmopolitismos periféricos*. Ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina. Recife: Bagaço, 2002.

_____. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 21, p. 43-50, ago. 2003.

REIS, Carlos. A narrativa literária. In: _____. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 1999. p. 343-373.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. A compreensão como categoria filosófica. *Revista Literatura e Autoritarismo*. Dossiê dominação e exclusão social, Santa Maria/RS, n. 11, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<http://w3.ufms.br/grpesqla/revista/num11/art02php>>. Acesso em: 16 ago. 2010.

_____. Memórias do horror: o testemunho em *O esplendor de Portugal*. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLAMMER, Karl Erik (Orgs.) *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 201-210.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. Além ou aquém do realismo do choque. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLAMMER, Karl Erik (Orgs.) *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 80-92.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. Sobre a beleza do feio e a sublimidade do mal. *Com Ciência*, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, n. 78, jul. 2006. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edição=15&id=136>>. Acesso em: 22 ago. 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. Crítica biográfica, ainda. *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica*, Campo Grande, Editora da UFMS, v. 1, n. 1, p. 51-57, 2009.

_____. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas.* São Paulo: Boitempo, 2004.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura.* Tradução José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1983.

ANEXO A

“O não desaparecimento de Maria Sombrinha”

Afinal, quantos lados tem o mundo no parecer dos olhos do camaleão?

Já muita coisa foi vista neste mundo. Mas nunca se encontrou nada mais triste que caixão pequenino. Pense-se, antemanualmente, que esta estória arrisca conter morte de criança. Veremos a verdade dessa tristeza. Como diz o camaleão - em frente para apanhar o que ficou para trás.

Deu-se o caso numa família pobre, tão pobre que nem tinha doenças. Dessas em que se morre mesmo saudável. Não sendo pois espantável que esta narração acabe em luto. Em todo o mundo, os pobres têm essa estranha mania de morrerem muito. Um do mistérios dos lares famintos é falecerem tantos parentes e a família aumentar cada vez mais. Adiante, diria o camaleonino réptil.

A família de Maria Sombrinha vivia em tais misérias, que nem queria saber de dinheiro. A moeda é o grão de areia esfluindo entre os dedos? Pois, ali, nem dedos. Tudo começou com o pai de Sombrinha. Ele se sentou, uma noite, à cabeceira da mesa. Fez as rezas e olhou o tampo vazio.

- “Eh pá, esta mesa está diminuir!”

Os outros, em silêncio, balancearam a cabeça, em hipótese.

- “Vocês não estão a ver? Qualquer dia não temos onde comer.”

Ao se preparar para dormir, apontou o leito e chamou a mulher:

- “Esta cama cada dia está mais pequena. Um dia desses não tenho onde deitar.”

Debateram o assunto, timidamente, com o pai. Sugeriram que a razão pudesse ser inversa: o mundo é que estava a aumentar, encurralando a aldeiazinha. Fosse o caso dessa suposição, a aldeia estaria metida em vara de sete camisas. Mas o velho não arredou ideia. Casmurrou contra argumento alheio, ancorado na teima dele.

Por fim, sua visão minguante aconteceu com Sombrinha. Ele via o tamanho dela se acanhar, mais e mais pequenita. E se queixava, pressentimental:

- “Esta menina está-se a enxugar no poente...”

Todos se riam. O pai cada vez piorava. Face ao riso, o homem se remeteu à ausência. Se transferiu para as traseiras, se anichou entre desperdício e desembrulhos. A filha ainda solicitou comparência do mais velho.

- “Deixe o seu pai. Lá onde está, ele não está em lugar nenhum.”

Valia a pena sombrear a miúda, minhocar-lhe o juízo? Mas Sombrinha não deixou de rir com a alegria. Afinal, era ainda menos que adolescente, dada somente a brinciações. Sendo ainda tão menina, contudo, um certo dia ela se barrigou, carregada de outrem. Noutros termos: ela se apresentou grávida. Nove

meses depois se estreava a mãe. Sem ter idade para ser filha como podia desempenhar maternidades?

A criancinha nasceu, de simples escorregão, tão minusculinha que era. A menina pesava tão nada que a mãe se esquecia dela em todo o lado. Ficava em qualquer canto sem queixa nem choro.

- “Essa menina só pára quieta!”, queixava-se Sombrinha.

Deram o nome à menininha: Maria Brisa. Que ela nem vento lembrava, simples aragem. Dona mãe ralhava, mas sem nunca fechar riso, tudo em disposições. Até que certa vez repararam em Maria Brisa. Porque a barriguinha dela crescia, parecia uma lua em estação cheia. Sombrinha ainda devaneou. Deveria ser um vazio mal digerido. Gases crescentes, arrotos tontos. Mas depois, os seios lhe incharam. E concluíram, em tremente arrepiação: a recém-nascida estava grávida! E, de facto, nem tardaram os nove meses. Maria Brisa dava à luz e Maria Sombrinha ascendia a mãe e avó quase em mesma ocasião. Sombrinha passou a tratar de igual seus rebentinhos - a filha e a filha da filha. Uma pendendo em cada pequenino seio.

A família deu conta, então, do que o pai antes anunciara: Sombrinha, afinal das contas, sempre se confirmava regredindo. De dia para dia ela ia ficando sempre menorzita. Não havia que iludir - as roupas iam sobrando, o leite ia crescendo. Até que ficou do mesmo tamanho da filha. Mas não se quedou por ali. Continuou definhando a pontos de competir com a neta.

Os parentes acreditaram que ela já chegara ao mínimo mas, afinal, ainda continuava a reduzir-se. Até que ficou do tamanho de uma unha negra. A mãe, as primas, as tias a procuravam, agulha em capinzal. Encontravam-na em meio de um anónimo buraco e lhe deixavam cair uma gotícula de leite.

- “Não deite de mais que ainda ela se afoga!”

Até que, um dia, a menina se extinguiu, em idimensão. Sombrinha era incontestável a vistas nuas. Choraram os familiares, sem conformidade. Como iriam ficar as duas orfãzinhas, ainda na gengivação de leite? A mãe ordenou que se fosse ao quintal e se trouxesse o esquecido pai. O velho entrou sem entender o motivo do chamamento. Mas, assim que passou a porta, ele olhou o nada e chamou, em encantado riso:

- “Sombrinha, que faz você nessa poeirinha?”

E depois pegou numa imperceptível luzinha e suspendeu-a no vazio dos braços. “Venha que eu vou cuidar de si”, murmurou enquanto regressava para o quintal da casa, nas traseiras da vida.

ANEXO B

“A filha da solidão”

Na vida tudo chega de súbito. O resto, o que desperta tranquilo, é aquilo que, sem darmos conta, já tinha acontecido. Uns deixam a acontecência emergir, sem medo. Esses são os vivos. Os outros se vão adiando. Sorte a destes últimos se vão a tempo de ressuscitar antes de morrerem.

Filha dos cantineiros portugueses, Meninita sempre foi moça comedida. Na penumbra da loja, ela atendia os negros como se fossem sombras de outros, reais viventes. A miúda se ia fazendo ao corpo - o fruto se adoçava em polpa açucrosa. A sede se inventa é para a miragem de águas. Pois nas redondezas não viviam outros brancos, únicos a quem ela entregaria seus açúcares.

A família Pacheco se pioneirara na aridez de Shiperapera, onde mesmo os negros originários escasseavam. Por que escolhera tão longínguas paragens?

- “Aqui, por trás destas altas montanhas, nem Deus me pode estreitar”...

Fala do português para enganar perguntas. Ninguém entende por que o Pacheco se internara tanto nas dunas desérticas de Sofala, condenando a família a não conviver mais com gente de igual raça. Dona Esmeralda, a esposa, se angustiava vendo o crescer da filha. A que homem se destinaria ela, naquele afastamento da sua semelhante humanidade? Deram-lhe o nome de Meninita para a ancorar no tempo. Mas a filha se inevitizava. Na sombra imutável do balcão, ela desfolhava uma mil vezes repetida fotonovela. Sonhava aos quadradinhos...

- “Não espere consolo, filha: aqui só há pretalhada”.

A menina se consolava fechada no quarto, a revista da fotonovela entre os lençóis. Suas mãos se desprivatizavam em carícias de outro. Mas esse apagar de lume lhe trazia um novo e mais aguçado tormento. Quando, depois de suspirada e transpirada, ela se abandonava no leito, uma funda tristeza lhe pousava. Era como nascesse em si uma alma já morta. Tristeza igual só essas mães que dão à luz um menino inanimado. É justo poder-se assim visitar os paraísos e nos expulsarem? Lhe custaram tanto essas despedidas de si que passou a evitar seu próprio corpo. Vale a pena é trocar carinhos, receber as salivas do ventre de um outro. Mas outros ali não havia para a donzela Meninita.

- “Acha que essa nossa filha se vai meter com um preto?”

O pai se ria, cuspidando gargalhada. O riso dele tinha razão: a casa dos Pachecos se enconchara de preconceito. Ali se dizia no singular: “o preto”. Os outros, de outra cor, se reduziam a uma palavra, soprada entre a maxila do medo e a mandíbula do desprezo. Meninita cumpria os ensinamentos da raça. Recebia os clientes, sem sequer erguer a cabeça:

- “Qué quer?”

Massoco, único empregado, achava graça aos modos desdenhosos da pequena patroa. Ele era jovem como ela, carregava sacos e caixotes, conduzia a carroça dali para depois do horizonte.

As melancolias da Meninita cresciam. A revista já esfarelava, de tanto desfolhada. No dia em que fez dezoito, Meninita lançou fogo sobre si mesma. Se imolou. Mas não desses fogos comuns de combustão visível. Ardeu em invisíveis chamas, só ela sofria tais ardências. Ficou ardendo em demorada consecução. A febre lhe autorizava o delírio.

Veio a mãe, lhe abanou uma frescura. Veio o pai, lhe aplicou conselho logo seguido de ameaças. Tudo irresultou. Esse fogo se apagava era em corpo de macho, em água de duplos suores e carícias. A mãe lhe corrigia a ilusão da expectativa:

- “Minha filha, não deixe o corpo lhe nascer antes do coração”.

Adoentada, a moça deixou de atender ao balcão. Substituiu-a o moço Massoco, cresceram simpatias na loja. Meninita se internou em seu quarto, emigrada da vida, exilada dos outros. Massoco, ao fim do dia, se apresentava, em solene tristeza. Chegou a pedir:

- “Peço licença ir lá ver a patroinha”...

Um dia chegou a Shiperapera uma veterinária do Ministério. Vinha inspeccionar o gado dos indígenas. Quando o casal soube da notícia decidiu ocultar a novidade da filha. Ela já andava tão alterada! O Pacheco foi à estrada, esperar a compatriota. Levou cerimónias e pastéis de peixe-seco. Acompanhou a doutora a uma casa de hóspedes que a administração em tempos construía. Já deitados, os Pachecos trocaram as esperadas más-línguas:

- “Porra, a gaja parece um homem!”

E riram-se. Dona Esmeralda se satisfazia pela visitante ser tão pouco mulher. Não fosse o marido se devanear. Numa dessas noites, Meninita sofreu de um acesso grave. O casal, em desespero, decidiu chamar a médica veterinária. O pai correu à casa de hóspedes e urgiu comparência à veterinária. No caminho, lhe explicou a condição da filha.

Chegados à cantina, dirigem-se em silêncio profissional para os aposentos da perturbada jovem. Em delírio, a menina confunde a veterinária com um homem. Atira-se-lhe aos braços, beijando-lhe os lábios com sofreguidão. Os pais se embarçam e acorram a separar. A veterinária recompõe-se, ajeitando imaginários cabelos sobre a face. Meninita com sorriso sonhador parece agora ter adormecido.

Pacheco volta a acompanhar a visitante. Vão calados, todo o tempo da viagem. Na despedida, a veterinária, rompendo o silêncio, expõe o seu plano:

- “Eu vou fazer de homem. Me disfarço”.

Pacheco não sabia o que dizer. A veterinária se explica: o cantineiro lhe emprestaria roupas velhas e ela se apresentaria, disfarçada de namorado caído dos céus. O português acenou maquinalmente e voltou a casa apressado em pôr a esposa a par do estranho plano. Dona Esmeralda riscou no lábio superior a curva da dúvida. Mas que se fizesse, a bem da pequena. E se benzeu.

Nas noites seguintes, a veterinária aparecia com seu disfarce. Subia ao quarto de Meninita e lá se demorava. Dona Esmeralda, na sala, chorava em surdina. Pacheco bebia, devagaroso. Passadas horas a veterinária descia, ajeitando no rosto uma inexistente madeixa.

Fosse pela qual razão, a verdade é que Meninita arrebitava. A veterinária, dias depois, se retirou, nuvem naquela estrada onde mesmo a poeira rareava. Meninita, na manhã seguinte, desceu à loja, a velha revista na mão. Sentou-se no balcão e inquiriu a sombra do outro lado:

- “Qué quer?”

Massoco riu-se, abanando a cabeça. E a vida se retomou, em novelo que procura o fio. Até que um dia, Dona Esmeralda despertou o marido, sacudindo-o:

- “Nossa filha está grávida, Manuel!”

Choveram insultos, improperiou-se. Os vidros das janelas se estilhaçaram, tais as raivas do Pacheco: “eu mato o cabrão da doutora!” A mulher implorou: agora, sim, era assunto de ir à vila. O marido que quebrasse seu juramento e superasse as montanhas de volta ao mundo. De noite, o casal se fez à viagem, recomendando à filha mil cuidados e outras tantas trancas. E sumiram-se no escuro.

Na janela, Meninita ainda espreitou a poeira da estrada iluminada pela lua. Subiu ao quarto, abriu a revista das velhas fotos. Vencida pelo sono se ajeitou no colchão em rodilha de lençóis. Antes de adormecer, apertou a mão negra que despontava no branco das roupas.

ANEXO C

“Miudádivas, pensatempos”

(“Para Manoel de Barros, meu ensinador de ignorâncias”)

Estou sem texto, enriquecido de nada. Aqui, na margem de uma floresta em Niassa, me desbicho sem vontades para humanidades. Entendo só de raízes, vésperas de flor. Me comungo de térmitas, socorrido pela construção do chão. No último suspiro do poente é que podem existir todos sóis. Essa é minha hora: me ilimito a morcego. Já não me pesam cidades, o telhado deixa de estar suspenso ao inverso em minhas asas. Me lanço nessa enseada de luz, vermelhos desocupados pelo dia.

Nesse entardecer de tudo vou empobrecendo de palavras. Não tenho afilhamento com o papel, estou pronto para ascender a humidade, simples desenho de ausência. Na tenda onde me resguardo me chegam, soltas e díspares, de visões, pensatempos, proesias. Assim, em miudádivas ao poeta:

A primavera cabe dentro do grilo.
Cigarras se alfabetizam de silêncios.
No liso da parede,
a osga se prepara para transparências,
adquire a forma do nada.
Enquanto o ramo vai transitando para camaleão.

Na mafurreira,
sobem ninhos de arribação, ovos do arco-íris.
A aranha confunde madrugada com sótão,
artefactando materiais de orvalho.
Ela se mantimenta de esperas.
Minha tenda se engrandece a teia.

Uma mosca se inadverte na armadilha.
Igual o amor
que me rouba mecanismos de viver.

Formigas transportam infinitamente a terra.
Estarão mudando eternamente de planeta?

Estarão engolindo o mundo?

Insectos sonham ser olhados pelo sol.
Mas só a chama da vela os vela.
Já o ovo é iluminado por dentro,
tocado pela luz do infinito.
O ovo repete o total início,
redundante gravidez do mundo.

Por isso, este surpreendido ovo
não tem competência para meu jantar.
Pena o estômago não entender poesias.

Nada se parece tanto: poente e amanhecer.
Defeitos na tela do firmamento?
Instantâneas aves,
pedras que se despoentam.
A noite acende o escuro.
Tudo semelha tudo.
Só a coruja atrapalha a eternidade.

Está chovendo horas,
a água está a ganhar-me semelhanças.
Escuto ventos,
derrames de céu.

Parecem-me luas e são lábios.
Lembranças de minha amada.
A tua boca me ilude, sou culpado de teu corpo.
Saudade: sou mais tu que tu.

Escuto, depois, a enchente.
Longe, a água desobedece a paisagens.
O rio toma banho de troncos,
raízes da água se soltam.
Sigo de catarata, luz encharcada.
E peço desculpa à margem:
desconhecia as unhas de minha transbordância.
Meu sonho está cego para razões.
Sei só escrever palavras que não há.

Depois, o sono me encaracola
estou a ser pensado por pedras,

me habilito a chão, o desfuturo.

ANEXO D

“A última chuva do prisioneiro”

(“pensando no escritor nigeriano Ken-Saro-Wiwa”)

Lhe entrego dinheiro, prometo, tenho dinheiro fora. Não duvide: são cifras, maquias e quantidades. Tenho e tenho. E dou-lhe tudo, totalmente. Mas me traga chuva, uma porção de chuva boa, grossa e gorda. Estou doido? Por causa de querer que chova aqui, dentro da prisão? Pode ser, pode ser loucura. Mas a loucura é a única que gosta de mim. O senhor que é um inventor de realidades, me faça esse favor. Me invente, rápido, uma urgente chuvinha.

Antigamente, valia a pena ser preso. O cantinho da prisão nem era mau, comparado com o mundo que nos cabia, lá fora. Falo sério. Maioria do que aprendi foi na prisão. Ler, escrever: foi na prisão que me letrinei. Minha vida era uma rodaronda entre roubo e grades. Me prendiam: era um consolo cheio de sossego. Lá fora ficava o mundo, mais suas doenças, suas nauseabundâncias.

Agora, o calabouço é um lugar definhado, de não valer as penas. Esse mundo torto já entrou na prisão. A cadeia se infernou, dá vontade só de escapar. Porque aqui dentro nos roubam mais que fora. Aqui somos roubados por polícia, roubados por ladrões. Já nem podemos estar livres na cadeia. Neste lugar nem os mortos estão seguros. Já perdi escolha, doutor: a prisão me mata, a cidade não me deixa viver. A feiura deste mundo já não tem dentro nem fora.

Lhe explico, nos tintins. Na minha língua materna nem há palavra para dizer cadeia. Não tínhamos nem ideia de cadeia. Foram os portugueses que trouxeram. Coitados, trouxeram cadeias de tão longe, até dava pena elas ficarem vazias. Eu explicava assim para minha mãe, primeiras vezes que foi preso.

- “Estou a ser preso, mamã, mas é só por respeito dos mezungos.

- “Respeito dos brancos?

- “Sim, mãe: é que eles, coitados, tiveram tanto trabalho... é feio a gente deixar estas cadeias assim, sem ninguém”.

Minha mãe acenava, com reserva. Ela enchia o nariz de rapé, aspirava aquilo como se a narina fosse a boca da sua alma. Depois, espirrava, soltando distraídos demónios. E me avisava:

- “Só eu tenho medo é do tempo...

- “Que tem o tempo?

- “É que o tempo namora com ele próprio. Só finge que gosta de nós...”

- “Não entendo, mamã.

- “É que, na cadeia, o tempo gosta de passear com modos de prostituta. Você que pensa que ainda não lhe deu nada mas já pagou a sua toda vida.

- “Não se preocupa, mamã. Eu venho, volto e regresso”.

Ela deixava uma alegria espreitar na lágrima. Com as tais palavras eu lhe estava imitando quando ela, em minha pequenice, me dava instrução de regresso. Mais acontecia era quando chovia. Minha mãe me aconchegava, me sacudia, me suspendia.

- “Começou a chuva, filho, corre lá para fora!”

Era o contrário das restantes mães que chamavam seus meninos a recolher assim que tombavam as primeiras gotas. Fosse a que hora, mal chuvia, ela me despertava, me despia e me empurrava para fora de casa. Minha mãe acreditava que a chuva é água de lavar alma. Nunca ela deve ser desperdiçada. Disso me lembro, a chuva tintilando, eu tiritando. E, em minhas mãos, as folhas do kwangula ti o, essa plantinha que nos protege dos trovões, impedindo que o peito nos rebente. Me lembro de suas encomendações:

- “Vens, voltas e regressas. Ouviste?”

Nem sei quantas vezes entrei, voltei e regressi para o calabouço. Minha vida foi um ciclo de porta e tranca, céu e grade. Minha mãe morreu, durante esse entra-e-sai. Recebi notícia na prisão, no meio de um domingo. Escutávamos o relato de um futebol. Os outros se mantiveram, cativos do rádio. Só eu despeguei cabeça, levantei os olhos para o carcereiro. Pedi para sair. Não me autorizaram. Eu que fosse à capela da prisão, orasse ali por minha mãe. Mas o chefe da cadeia, sendo branco, não me podia entender. Eles se despedem dos mortos de modo diferente. Foi única vez que fugi da cadeia, foi essa. Eu queria comparecer na cerimónia de minha velha. Lá no cemitério da família ainda me pingou uma tristeza. Falei assim:

- “Viu, mãe? Eu disse que voltava”...

E pelo pé de minha vontade retornei para a prisão. Dentro e fora, já eu era conhecido de todos, presos e guardas. Sou irmão legítimo dos que não têm família. Eles sempre me dedicaram amizades, autenticadas com provas. Me traziam revistas com fotografias de mulher branca. Eu antes me divertia com uma dessas fotografias, o corpo dessa mulher me era muito manual. Mas me cansei de imaginadelas. Ultimamente o que fazia? Punha a fotografia dessa mulher em cima do armário e lhe rezava. Faz conta era Nossa Senhora dos Qualqueres. Eu ficava assim, joelhado, com vontade de pedir, o pedido me vinha à boca mas eu engolia como se fosse só saliva. E fiz tanto isso que me esqueceu todos os pedidos que eu queria comendar.

Vendi a revista aos pedaços, 500 cada foto, 1000 cada mama. Agora, deixei de pedir. Desisti. A única coisa que quero é chuva. Chover-me em cima de mim, molhar-me, charcoar-me.

Eu nasci na arrecadação da paisagem, num lugar bem desmapeado do mundo. Tudo em volta eram securas, poeiras e rominhos. Chuva era sinal dos deuses, sua escassa e rara oferta. E quando me dispunha assim, todo eu nu, todo inteiramente descalço, parecia que os divinos destinavam toda aquela água só para mim. Eu

tenho essa única saudade. Que caia um muitão de chuva, até chover dentro de mim, pingar-me os tectos da cabeça, me aguar o coração e eu sentir que Deus me está lavando das poeiras que a vida me sujou. E assim diluviado, eu escute, entre o ruído das gotas nos telhados, a voz de minha mãe me farolando:

- "Você vem, volta" ...

E agora que estou falando, imagine, doutor, estou já sentindo em meus braços o doce roçar das folhinhas da planta que me protege do rebentar do peito, logo hoje que é véspera de eu ser sentenciado no suspenso da corda. Como se essa corda me conduzisse para onde minha mãe me espera, sentada na berma de um chuvisco. Como se esse nó de força fosse o meu cordão desumbilical.

Me invente uma última chuvinha, doutor...

ANEXO E

“Falas do velho tuga”

Quer que eu lhe fale de mim, quer saber de um velho asilado que nem sequer é capaz de se mexer da cama? Sobre mim sou o menos indicado para falar. E sabe porquê? Porque estranhas névoas me afastaram de mim. E agora, que estou no final de mim, não recordo ter nunca vivido.

Estou deitado neste mesmo leito há cinco anos. As paredes em volta parecem já forrar a minha inteira alma. Já nem distingo corpo do colchão. Ambos têm o mesmo cheiro, a mesma cor: o cheiro e cor da morte. Morrer, para mim, sempre foi o grande acontecimento, a surpresa súbita. Afinal, não me coube tal destino. Vou falecendo nesta grande mentira que é a imobilidade.

Também eu amei uma mulher. Foi há tempo distante. Nessa altura, eu receava o amor. Não sei se temia a palavra ou o sentimento. Se o sentimento me parecia insuficiente, a palavra soava a demasiado. Eu a desejava, sim, ela inteira, sexo e anjo, menina e mulher. Mas tudo isso foi noutro tempo, ela era ainda de tenrinha idade.

Este lugar é a pior das condenações. Já nem as minhas lembranças me acompanham. Quando eu chamo por elas me ocorrem pedaços rasgados, cacos desconstruídos. Eu quero a paz de pertencer a um só lugar, a tranquilidade de não dividir memórias. Ser todo de uma vida. E assim ter a certeza que morro de uma só única vez. Mas não: mesmo para morrer sofro de incompetências. Eu deveria ser generoso a ponto de me suicidar. Sem chamar morte nem violentar o tempo. Simplesmente deixarmos a alma escapar por uma fresta.

Ainda há dias um desses rasgões me ocorreu por dentro. É que me surgiu, mais forte que nunca, esse pressentimento de que alguém me viria buscar. Fiquei a noite às claras, meus ouvidos esgravatando no vão escuro. E nada, outra vez nada. Quando penso nisso um mal-estar me atravessa. Sinto frio mas sei que estamos no pico do Verão. Tremuras e arrepios me sacodem. Me recordo da doença que me pegou mal cheguei a este continente.

África: comecei a vê-la através da febre. Foi há muitos anos, num hospital da pequena vila, mal eu tinha chegado. Eu era já um funcionário de carreira, homem

feito e preenchido. Estava preparado para os ossos do ofício mas não estava habilitado às intempéries do clima. Os acessos da malária me sacudiam na cama do hospital apenas uma semana após ter desembarcado. As tremuras me faziam estranho efeito: eu me separava de mim como duas placas que se descolam à força de serem abanadas.

Em minha cabeça, se formavam duas memórias. Uma, mais antiga, se passeava em obscura zona, olhando os mortos, suas faces frias. A outra parte era nascente, reluzcente, em estreia de mim. Graças à mais antiga das doenças, em dia que não sei precisar, tremendo de suores, eu dava à luz um outro ser, nascido de mim.

Fiquei ali, na enfermaria penumbrosa, intermináveis dias. Uma estranha tosse me sufocava. Da janela me chegavam os brilhos da vida, os cantos dos infinitos pássaros. Estar doente num lugar tão cheio de vida me doía mais que a própria doença.

Foi então que eu vi a moça. Branca era a bata em contraste com a pele escura: aquela visão me despertava apetites no olhar. Ela se chamava Custódia. Era esta mesma Custódia que hoje está connosco. Na altura, ela não era mais que uma menina, recém-saída da escola. Eu não podia adivinhar que essa mulher tão jovem e tão bela me fosse acompanhar até ao final dos meus dias. Foi a minha enfermeira naqueles penosos dias. A primeira mulher negra que me tocava era uma criatura meiga, seus braços estendiam uma ponte que venciam os mais escuros abismos.

Todas as tardes ela vinha pelo corredor, os botões do uniforme desapertados, não era a roupa que se desabotoava, era a mulher que se entreabria. Ou será que por não ver mulher há tanto tempo eu perdera critério e até uma negra me porventurava? Me admirava a secura daquela pele, o gesto cheio de sossegos, educado para maternidades. Enquanto rodava pelo meu leito eu tocava em seu corpo. Nunca acariciara tais carnes: polposas mas duras, sem réstia de nenhum excesso.

Os dias passavam, as maleitas se sucediam. Até que, numa tarde, me assaltou um vazio como se não houvesse mundo. Ali estava eu, na despedida de ninguém. Olhei a janela: um pássaro, pousado no parapeito, recortava o poente. Foi nesse pôr do Sol que Custódia, a enfermeira, se aproximou. Senti seus passos, eram passadas delicadas, de quem sabe do chão por andar sempre descalço.

- “Eu tenho um remédio”, disse Custódia. “É um medicamento que usamos na nossa raça. O Senhor Fernandes quer ser tratado dessa maneira?”

- “Quero.

- “Então, hoje de noite lhe venho buscar”.

E saiu, se apagando na penumbra do corredor. Como em caixilho de sombra a sua figura se afastava, imóvel como um retrato. Na janela, o pássaro deixou de se poder ver. Adormeci, doído das costas, a doença já tinha aprisionado todo meu corpo. Acordei com um sobressalto. Custódia me vestia uma bata branca, bastante hospitalar.

- “Onde vamos?”

- “Vamos”.

E fui, sem mais pergunta, tropeçando pelo corredor. Dali parei a tomar fôlego e, encostado na umbreira da porta, olhei o leito onde lutara contra a morte. De repente, estranhas visões me sobressaltaram: deitado, embrulhado nos lençóis, estava eu, desorbitado. Meus olhos estavam sendo comidos pelo mesmo pássaro que atravessara o poente. Gritei “Custódia, quem está na minha cama?” Ela espreitou e riu-se:

- “É das febres, ninguém está lá”.

Fui saindo, torteando o passo. Afastámo-nos do hospital, entramos pelos trilhos campestres. Naquele tempo, as palhotas dos negros ficavam longe das povoações. Caminhava em pleno despenhadeiro, o pequeno trilho resvalava as infernais e desluzidas profundezas. Me perdi das vistas, mais tombado que amparado nesse doce corpo de Custódia. Voltei a acordar como se subisse por uma fresta de luminosidade. Aquela luz fugidia me pareceu, primeiro, o pleno dia.

Mas depois senti o fumo dessa ilusão. O calor me confirmou: estava frente a uma fogueira. O calor da cozinha da minha infância me chegou. Escutei o roçar de longas saias, mulheres mexendo em panelas. Saí da lembrança, dei conta de mim: estava nu, completamente despido, deitado em plena areia.

- “Custódia!”, chamei.

Mas ela não estava. Somente dois homens negros baixavam os olhos em mim. Me deu vergonha ver-me assim, descascado, alma e corpo despejados no chão. Malditos pretos, se preparavam para me degolar? Um deles tinha uma lamina. Vi como se agachava, o brilho da lamina me sacudiu. Gritei: aquela era a minha voz? Me queriam matar, eu estava ali entregue às puras selvajarias, candidato a ser esquartejado, sem dó na piedade. Me desisti, desvalente, desvalido. De nada lucrava recusar os intentos do negro. O homem cortou-me, sim. Mas não passou de uma pequena incisão no peito. Sangrei, fiquei a ver o sangue escorrer, lento como um rio receoso.

Um dos homens falou em língua que eu desconhecia, seus modos eram de ensonar a noite, a voz parecia a mão de Custódia quando ela me empurrava para o sonho. Voltei a deitar-me. Só então reparei que havia uma lata contendo um líquido amarelado. Com esse líquido me pintavam, em besuntação danada. Depois, me ajeitaram o pescoço para me fazerem beber um amargo licor. Choravam, pareceu-me de início. Mas não: cantavam em surdina. Dores de morrer me puxavam as vísceras. Vomitei, vomitei tanto que parecia estar-me a atirar fora de mim, me desfazendo em babas e azedos. Cansado, sem fôlego nem para arfar, me apaguei.

No outro dia, acordei, sem estremunhações. Estava de novo no hospital, vestido de meu regulamentar pijama. Qualquer coisa acontecera? Eu tinha saído em deambulação de magias, rituais africanos? Nada parecia. Verdade era que eu me sentia bem, pela primeira vez me chegavam as forças. Me levantei como uma toupeira saída da pesada tampa do escuro. Primeira coisa: fui à janela. A luz me cegou. Podia haver tantas cores, assim tão vivas e quentes?

Foi então que eu vi as árvores, enormes sentinelas da terra. Nesse momento aprendi a espreitar as árvores. São os únicos monumentos em África, os

testemunhos da antiguidade. Me diga uma coisa: lá fora ainda existem? Pergunto sobre as árvores.

Quer saber mais? Agora estou cansado. Tenho que respirar muito. Há tanto tempo que eu não falava assim, às horas de tempo. Não vá ainda, espere. Vamos fazer uma combinação: você divulga estas minhas palavras lá no jornal de Portugal - como é que se chama mesmo o tal jornal? - e depois me ajuda a procurar a minha família. É que sabe: eu só posso sair daqui pela mão deles. Senão, que lugar terei lá no mundo? Traga-me um qualquer parente. Quem sabe, depois disso, ficamos mesmo amigos. Você sabe como eu confirmo que estou ficando velho? É da maneira que não faço mais amigos. Aqueles de que me lembro são os que eu fiz quando era novo. A idade nos vai minguando, já não fazemos novas amizades. Da próxima vez venha com um parente. Ou faça mesmo o senhor de conta que é meu familiar.

ANEXO F

“O viúvo”

O arrepio nos mostra como a febre se parece com o frio. E é com arrepio que lembro o goês Jesuzinho da Graça, nascido e decrescido em Goa, ainda em tempos de Portugal. Veio com a família para Moçambique nos meados da meninice. Como aos outros goeses lhe perjuravam de caneco. Ele a si mesmo se chamava de Indo-Português. Lusitano praticante, se desempenhou até à Independência como chefe dos serviços funerários da Câmara Municipal. Seu obscuro gabinete: a vida se poupava a ali entrar. O goês era antecamarário da Morte? Só uma graça ele se permitia. À saída do escritório, o funcionário se virava para os restantes e fatalmente repetia:

- “Ram-ram!”

Há-de morrer nesse ramerrão, comentavam os colegas. E reprovavam com a cabeça: o caneco não mata nem diz acta. Jesuzinho Graça se ria, no desentendimento. “Ram-ram” era a despedida em concanim, língua de seus antepassados indianos.

Vivia nesse constante apagar-se de si, discreto como abraço da trepadeira. Para ele o simples existir já era abusiva indiscrição. O caneco molhava o dedo no tempo e ia virando as páginas, com método e sem ruído. A unha do mindinho se compridara tanto, que o dedo se tornara simples acessório.

- “A unha? É para virar a papelada”, respondia ele.

Aquela unha era o “mouse” dos nossos actuais computadores. O dito apêndice era motivo de zanga conjugal. A esposa o advertia:

- Com essa garra você nem pense em me festejar!

Jesuzinho da Graça resistia a todos os protestos:

- “Pela unha morre o lagarto!”

Em tudo o resto era singelo e pardo como selo fiscal. Misantrôpego, fleumaníaco, com vergonha até de pedir licenças, Jesuzinho assistiu, de coração encolhido, à turbulenta chegada da História. A Independência despontou, a bandeira da nação se cravou na alegria de muitos e nos temores do caneco. Aterrado, ele se

sentou nas proletárias reuniões onde anunciaram a operação para “escangalhar o Estado”. A si mesmo se perguntava a justiça se faz por mão de injustos? Impávido e longínquo, Jesuzinho atendeu à sua despromoção, à mudança de gabinete. Todavia, o Oriente se limitava à aparência. Por dentro, se assustava com os súbitos, os súditos e os ditos da Revolução.

No silêncio da repartição ele ouvia as louças do mundo se estilhaçando. Entrava em casa e o mesmo malvoroço o perseguia. Ainda lograva pestanejar um sorriso quando os discursos anunciavam: “a Vitória é Certa!”. Tocava o ombro da mulher e dizia:

- Vê como você é certificada, Vitorinha?

Se Jesuzinho era sombra, a esposa Vitória era crepúsculo dessa sombra. No terceiro aniversário da Independência, no preciso momento em que clamavam os jargões revolucionários, Vitória ficou certa para sempre. A goesa fechou nos olhos o olhar. Sob a parede do crucifixo, o funcionário a cobriu de lençol e rezas. Findava ali a única família, o único mundo de Jesuzinho da Graça.

Nos seguintes meses, o viúvo manteve o comportamento. Jesuzinho era como a formiga que nunca descarreira? _única diferença: agora se demorava entre o ali e o acolá. E com o demorar da solidão ele foi entrando na bebida. O jovem empregado doméstico lhe perguntava a medo:

- “O senhor não tem parenteamento com ninguém?”

Jesuzinho apontava a garrafa de aguardente. Aquele era o seu parente por via do pai. Depois, se lembrava e apontava o crucifixo na parede.

- “Essoutro, ali na parede, é via da mãe”.

De improvável a vida é uma goteira pingando ao avesso. Aos poucos, o goês deu sinais de maior desarranjo: as horas se perdiam dele. Funcionário do zelo, eterno cumpridor de regulamento, deixou de espremer o mata-borrão sobre os escritos de sua lavra. Saudades de um tempo em que o mundo era dócil, autenticável em 25 linhas?

Mas mesmo em suas inatitudes ele mantinha aprumo. Terças-feiras era dia de bebedeira, sua única combinação com o tempo. Ia para o bar, transitava lentamente para dentro do copo, espumava as agonias. Chegava tarde a casa, desalinhado mas sempre cuidando do fato branco. Se postava no canapé, acendia o cigarro que diria a falecida? e puxava o cinzeiro de pé alto, passando as mãos pelo ébano torneado. Trançava ainda o cabelo de Vitória? Depois, fazia estalar a unha nas unhas e chamava:

- “Piquinino: ande dissepertar gravata”.

O empregado acorria a lhe aliviar a garganta. Lhe despescoçava a camisa e entornava uns pós-de-talco sobre a camisola interior. Desfeito o nó e já ele estava disposto ao sono. Serviço do moço era ficar vigiando o descanso do patrão.

Aqueles sonos eram sobressalteados. Passava uma frestinha de tempo e o caneco gritava pela falecida. Sua mão trémula apanhava o telefone, ligava para os céus. Era então que estreava a mais nobre função de Piquinino: fingir-se dela, imitar voz e suspiros da extinta.

- “Vucê qui está pagar chamada, Vitorinha. Aí, no céu, tudo sai mais barato”.

O empregadito se esforçava em aflautinar a voz, copiando os esganiços de Vitorinha. Acabadas as conversas, o empregado copiava os modos da antiga senhora e brilhantina os cabelos do patrão, acertando a risca em diagonal no cabelo.

Todavia e à medida do tempo, o moço se foi tomando de terrores. Ele se interrogava: imitar mortos? Brincar assim com espíritos só podia trazer castigo. Foi consultar o pai, pedir vantagem de um conselho. O velhote concordou: deixe o homem, fuja disso. E foi desenrolando sabedorias: quantos lados tem a terra para o camaleão? Os mortos sabe-se lá para quem estão olhando? O outro mundo é muitíssimo infinito: não há falecido que não seja da nossa família.

E o miúdo regressou decidido a nunca mais se prestar a aparições. Terça-feira chegou e o patrão, nessa noite, não saiu a rondar os bares. Parecia abatido, doente. Ficou deitado no sofá da sala, olhando para muito nada. Chamou o empregadito e lhe pediu que se transvestisse de Vitória. O miúdo nem respondeu. Surpreso, Jesuzinho ficou a papagaiar baixinho. E se passaram momentos. Até que o jovem serviçal percebeu que o patrão chorava. Se debruçou sobre ele e viu que ladainhava o mesmo de sempre:

- “Vitorinha!”

O empregado ficou estático. O patrão que implorasse que ele não avançaria um pé. O caneco, afinal, estava bêbado. O hálito não deixava dúvidas. Mas como, se não lhe vira a beber? Tivesse ou não emborcado, o certo é que ele transbordava babas e suspiros. Estava nesse devaneio quando murmurou as mais estranhas palavras: queria encontrar a esposa já devidamente desunhado. Entregando o braço no colo do empregado, implorou:

- “Me corte a unha, Piquinino!”

No dia seguinte, encontraram o empregado, imóvel junto à poltrona do patrão. O que o moço falou foi para ninguém deitar crédito. O seguinte: mal começou a cortar o rente da unha, o patrão se desvaneceu, como fumo de incenso. E a unha está onde, pá? O miúdo debruçou-se sobre o soalho e levantou o que, por instante, pareceu ser uma desflorida pétala. Sorriu, lembrando o patrão. E exibiu a derradeira extremidade da sua humanidade.

ANEXO G

“A gorda indiana”

- “Quero ser como a flor que morre antes de velhecer”.

Assim dizia Modari, a gorda indiana. Não morreu, não envelheceu. Simplesmente, engordou ainda mais. Finda a adolescência, ela se tinha imensado, planetária. Atirada a um leito, tonelável, imobilizada, enchendo de mofo o fofo estofo. De tanto viver em sombra ela chegava de criar musgos nas entrecarnes.

A vida dela se distraía. Lhe ligavam a televisão e faziam desnovelar novelas. Modari chorava, pasmava e ria com sua voz aguçada, de afinar passarinho. Nos botões do controlo remoto ela se apoderava do mundo, tudo tão fácil, bastava um toque para mudar de sonho. Rebobinar a vida, meter o tempo em pausa. Afinal, o destino está ao alcance de um dedo. Moda ri, de dia, nocturna. De noite, diurna. No ecrã luminoso a moça descascava o tempo.

Tanta substância, porém, lhe desabonava a força. A gorda não se sustinha de tanto sustento. Não tinha levante nem assento. Desempregada estava sua carne, flácido o corpo em imitação de melancia recheada. Uma simples ideia lhe fazia descair a cabeça. Já a família sabia: se era ideia bondosa descaía para o lado esquerdo. Ideia má lhe pesava no ombro direito.

Em abono da estória se diga: ela se sujava ali mesmo, em plenas carnes. À hora certa, um empregado lhe vinha lavar. Despia a moça e lhe pedia licenças para passar toalhas perfumadas pelas concavidades, folhos e pregas. Lhe pegava, virava e desfraldava com o esforço do pescador de baleia. Depois, lhe deixava assim, nua, como uma montanha capturando frescos. Por fim, lhe ajudava a vestir uma combinação leve, transparente. O empregado nem era delicado. Mas ela se amolecia com o roçar das mãos dele. E adormecia, controlo remoto na mão.

Para não definhar, longe das vividas vistas, lhe abriram uma janela no quarto. Partiram a parede, levantaram tempestades de poeira. Impossível de ser deslocada, cobriram a gorda com um plástico. Modari espirrava em soprano, mais aflita com o aparelho televisivo que com seus pulmões.

Certo um dia ali chegou um viajero. O migrante lhe trouxe panos, cores e perfumes da Índia. Era um homem sóbrio, sozinho. Ele a olhou e, de pronto, se apaixonou de tanto volume.

- "Você tem tanta mulher dentro de si que eu, para ser polígamo, nem precisava de mais nenhuma outra".

O homem amava Modari mas tinha dificuldade em chegar a vias do facto. Com paixão ele suspirava: "se um dia eu conseguir praticar-me com você!...". Mas ele devia atravessar mais carne que magaiça mineirando nas profundezas.

- "De hoje em diante não quero nenhum empregado mexendo em você".

Ele mesmo passou a lavá-la. Modari se tornou muito lavadiça e o homem lhe enxugava, aplicava pós medicinais, esfregava com loções. Foi num desses lavamentos que o acto se consumou. O visitante lhe empurrou as pernas como se destroncasse imbondeiros. Fizeram amor, nem se sabe como ele conseguiu descer tão fundo nas grutas polposas dela. Modari, a seguir, se sentiu leve. Controlo remoto na mão, ela então tomou consciência que, em nenhum momento do namoro, havia largado a caixinha de comando da televisão. Assim como estava, besuntada de transpiros, fez graça:

- "Meu amor, você prefere quê: entalado ou enlatado?"

Ela se encontrava tão ligeira que experimentou levantar o braço. E conseguiu. Deliciada, ficou marionetando os dedos no alto. Na noite seguinte, voltaram a fazer amor. E nas restantes noites também. Então, Modari se deu conta que, de cada vez que amava, ela emagrecia aos molhos vistos. Passados dias, já Modari se levantava da cama e ensaiava uns passos na ampla sala. O amante, reiquintado, parecia mais insatisfeito que abelha. Amava que se desunhava. Seu coração sofria de acesso de excessos.

Um mês depois, Modari até dançava. Esbelta, desenhada a osso e linha. Centenas de quilogramas se haviam evaporado, vertidos em calor e nada. Modari se ocupava em reduzir saris, apertar vestidos, acrescentar furos no cinto. A família, no início, se contentou. Mas, com o tempo, deixaram de celebrar aquela mudança. Modari se escaveirava, magricelenta. Das duas nenhuma: ou ela estava doente ou amava em demasia.

- "Demasia?"

Modari rejeitou conselho. Que o amor é como o mar: sendo infinito espera ainda em outra água se completar. Não abrando, gritou ela. E foi falar com seu homem que complacentou: amar-se-iam sempre, mas ela que deixasse na cabeceira o controlo remoto. Pelo menos durante o enquanto. Entre risos e lábios, se entrelaçaram. Pela primeira vez, nessa noite Modari sentiu o morder da ternura. O sabor do beijo resvala entre lábio e dente, entre vida e morte. Lamina e veludo, qual dos dois no beijo a gente toca? Asfixiação boca a boca: isso é o beijo.

No dia seguinte, Modari, minusculada, dispensava peso. Nunca se viu mulher em estado de tal penúria de carne. A ponto de o seu amante ter medo:

- "Não, Modari, não lhe devo tocar, seu corpo já não dá acesso ao amor".

Modari sorriu: o seu amante receava que ela morresse? Lhe apeteceu responder que, por causa do amor, ela estava vivendo, ao mesmo tempo, infinitas vidas. Para morrer, agora, seriam precisas infinitas mortes. Em vez disso, perguntou:

- “Não lembra que, antes, eu desejava ser flor? Pois, me responda: não lhe sou perfumosa?”

Ele lhe pegou as mãos como que se colectasse coragem. E anunciou que, em sendo outro o sol, ele deveria seguir comprida viagem.

- “Amanhã, meu namorzinho”.

Modari se afastou, crepuscalada. Ficou assim, ocultada, despresente. O homem pensou que ela estivesse lagrimando. Súbito, porém, ela se voltou, operando risos. Agitando o controlo remoto na mão, desafiou:

- “Venha apanhar este seu rival. Venha seu ciumento!”

Ele a tomou nos braços e a acarinhou, cedido, sedento. Os que beijam são sempre príncipes. No beijo todas são belas e adormecidas. Como que dormida, a indiana se rendeu. No fim, o homem olhou surpreso os seus próprios braços. Não havia nada, ninguém. Modari se extinguiu. Seu corpo saíra da vida dela, o tempo se exilara de sua existência. A indiana se antigamentara. O homem ainda escutou, algures na sala, tombar a caixinha do controlo remoto.

ANEXO H

“Velho com jardim nas traseiras do tempo”

No Jardim Dona Berta há um banco. O único que resta. Os outros foram arrancados, vertidos em tábua avulsa para finalidades de lenha. Nesse restante banco mora um velho. Cada noite, os dois se encostam mutuamente, assento e homem, madeira e carne. Dizem que o velho já tem a pele às listas, formatadas no molde das tábuas, seu externo esqueleto. O idoso recebeu um nome: Vlademiro. Ganhou o nome da avenida que ali passa, rasando-lhe a solidão: a Vladimir Lenine.

Soube hoje que vão retirar o banco para ali instalar um edifício bancário. A notícia me desabou: o jardinzinho era o último mundo do meu amigo, seu derradeiro refúgio. Decidi visitar Vlademiro, em missão de coração.

- “Triste? Quem disse?”

Espanto meu: o homem estava eufórico com a notícia. Que um banco, desses das finanças, todo estabelecimentado, era um valor maior. Já lhe haviam dito da sua dimensão, dava bem para ele dormir mais seu bicho de estimação. E mesmo quem sabe ele encontrasse emprego lá? Nem que fosse nos canteiros em volta. Afinal, ele transitava de seu banco de jardim para um jardim de banco.

- “Ando de banco para Banco”.

Risada triste, descolorida. Não tardaria a escurecer. Quando baixasse a noite, Vlademiro se atafundaria em bebida, restos deixados em garrafas. Já bêbado ele atravessaria a noite, a modos de caranguejo. Do outro lado da avenida estão as putas. As prostiputas, como ele chama. Conhece-as a todas pelos nomes. Quando não tem clientes elas se adentram pelo jardim e sentam junto dele. Vlademiro lhes conta suas aldrabices e elas tomam a baboseira dele por cantos de embalar. Às vezes, escuta as nocturnas menininhas gritar. Alguém lhes bate. O velho, impotente, se afunda entre os braços, interdito aos pedidos de socorro enquanto pede contas a Deus.

- “Deus está bom de mais, já não castiga ninguém”.

Vlademiro foi ganhando familiaridades com o todo-potente. Me admira esse tu-cá-tu-lá com o divino. Vlademiro já foi um beato, todo e totalmente. Mas o velho tem explicação: à medida que envelhecemos vamos entrando em intimidades com o sagrado. É que vamos abatendo no medo. Quanto mais sabemos menos cremos? Ele não sabe, nem crê. Às vezes até se pergunta:

- “Deus ficou atou?”

Será que o velho vive isento de medos? Assim, sozinho, sem morada própria. Ele me contesta, neste ponto:

- “Morada própria? Alguém tem morada mais própria?”

Às vezes, doente, sente a morte rondar o jardim. Mas Vlademiro sabe de truques, troca as voltas àquela que o vem levar. Mesmo batendo o dente, febrilhante, ele canta, voz trémula, faz conta que é mulher. As mulheres, diz, demoram mais para morrer.

- “A morte gosta muito de ouvir cantar. Se distrai de mim e dança”.

E assim em jogo de desagarra-esconde. Até que, um dia, a morte se adiante e cante primeiro. Mas ela terá que insistir para o de aninhar. Vlademiro está bem acolchoado no banco. E clama que ainda não tem idade. Velhos são aqueles que não visitam as suas próprias variadas idades.

No enquanto, Vlademiro vai dormindo leve e pouco. Despertador dele é um sapo. Dorme com o batráquio amarrado pela perna. E adianta, sério: o bicho é amarrado apenas para impedimento de viagem.

- “Sapo não voa porque deixou entrar água no coração”.

Agora, tudo vai terminar. Vão demolir o jardimzinho, a cidade vai ficar mais urbana, menos humana. Esse é o motivo da minha visita ao velho. Regresso ao que ali me levou:

- “Diga-me, sobre isto do banco: você está mesmo contente?”

Vlademiro demora. Está procurando a melhor das verdades. O riso esvanece no rosto.

- “Tem razão. Esta minha alegria é mentira.

- “Porquê, então, você faz de conta?”

- “Nunca eu lhe falei de minha falecida?”

Acenei que não. O velho me conta a história de sua mulher que morreu, em lentidão de sofrimento. Doença pastosa, carcomedora. Ele todo o dia se empalhaçava frente a ela, fazia graças para espantar desgraças. A mulher ria, quem sabe com pena da bondade do homem. De noite, quando ela dormia é que ele chorava, desamparado, doido-doído.

- “É como agora: só choro quando o jardim já dormiu”...

Meu braço fala sobre o seu ombro. É adeus. Regresso de mim para um abandono maior. Atrás, fica Vlademiro, a avenida e um jardim onde resta um banco. O último banco de jardim.

